

LA POÉTICA DE JORGE CUESTA
FILIACIÓN Y ESTUDIO DE SU PROYECTO ESTÉTICO



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.

01069



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Posgrado en Letras

LA POÉTICA DE JORGE CUESTA
FILIACIÓN Y ESTUDIO DE SU PROYECTO ESTÉTICO

Tesis que para optar por el grado de
Maestro en Letras Mexicanas
presenta:

ISRAEL RAMÍREZ CRUZ

Asesor: Dr. Samuel Gordon Listokin

FAC. DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Ciudad Universitaria



DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO

2004

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Esta investigación de posgrado no podría haberse realizado sin el apoyo de dos instituciones:

El CONACYT me proporcionó una Beca-Crédito, durante los tres últimos semestres de la maestría.

La Dirección General de Estudios de Posgrado de la UNAM me concedió una Beca (*completa* durante un semestre y, *complementaria*, durante los tres restantes).

A G R A D E C I M I E N T O S

En primer lugar a mis padres, en reconocimiento de sus enseñanzas y generosidad constante. Por supuesto, también a mis hermanos, por su respaldo incondicional.

A todos los maestros, compañeros y amigos que me regalaron un poco de su tiempo al escuchar, corregir, leer o enriquecer este trabajo que ya, desde ahora, se los brindo por sentirlo también suyo. Para ustedes, mi más grande agradecimiento.

A mis sinodales: la Dra. Alicia Correa, Dr. Sergio López Mena, al Dr. Alberto Paredes y al Dr. Vicente Quirarte por su lectura, comentarios y respaldo. A mi asesor, Samuel Gordon, por ser maestro y amigo.

Especialmente para Haydeth, por su feliz compañía.

Nathanaël, tira mi libro; no te sientas satisfecho con él. No pienses que tu verdad puede encontrarla otro; avergüénzate de eso más que de cualquier otra cosa. Si yo buscara tus alimentos no tendrías hambre para comerlos; si yo te preparara tu lecho no tendrías sueño para dormir en él. Tira mi libro; repítete a ti mismo que lo que en él se dice es sólo una de las mil posturas posibles ante la vida. Busca la tuya.

ANDRÉ GIDE

LA POÉTICA DE JORGE CUESTA
FILIACIÓN Y ESTUDIO DE SU PROYECTO ESTÉTICO

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	VII
I. JORGE CUESTA: PERSONA REAL Y PERSONA FIGURADA. CONSIDERACIONES BIOGRÁFICAS	1
I LA LEYENDA JORGE CUESTA	6
I.1 Antecedentes	6
I.2 Locura y muerte	16
I.3 La crítica reciente	25
I.4 Al margen de la ficción	28
II. RECEPCIÓN CRÍTICA TEMPRANA DEL PENSAMIENTO Y OBRA CUESTIANOS	39
I.1 Periodos en la recepción	41
I.2 ¿Quién era Jorge Cuesta antes del 13 de agosto de 1942?	46
I.3 La presentación (14 de agosto de 1942 a 1963)	63
III. ATISBO DE FRANCIA EN LAS IDEAS ESTÉTICAS DE JORGE CUESTA	78
I FILIACIÓN LITERARIA	79
I.1 Gide y Baudelaire: extremos que coinciden en Cuesta	93
II PAUL VALÉRY Y CUESTA: MÉTODOS CREATIVOS	112
II.1 Cuesta y Monsieur Teste	112
II.2 Valéry y Cuesta: el azar	124

IV. PLANTEAMIENTOS LITERARIOS DE Y SOBRE JORGE CUESTA	135
I HACIA LA ESTÉTICA CUESTIANA	136
II JORGE CUESTA, ¿POETA PURO?	152
II.1 La polémica sobre la <i>poesía pura</i>	154
II.2 La <i>poesía pura</i> en México	158
II.3 Jorge Cuesta y la <i>poesía pura</i>	162
II.4 Teoría cuestiana sobre el lector de <i>poesía pura</i>	169
III PASIÓN E INTELIGENCIA: SU PROYECTO ESTÉTICO	172
III.1 Cuesta: artista, arte y crítica	175
III.2 Ensayo y poesía: de una manera distinta	187
IV JORGE CUESTA: UNA POÉTICA DE LA COMPOSICIÓN	208
CONCLUSIONES	252
BIBLIOHEMEROGRAFÍA	XIV
1 DIRECTA	XIV
2 SEMI-DIRECTA	XV
3 INDIRECTA	
3.1 Libros	XVI
3.2 Tesis	XVII
3.3 Bibliohemerografía crítica	XIX
4 BIBLIOHEMEROGRAFÍA ADICIONAL	XXXI

INTRODUCCIÓN

UNA DE LAS FRASES que suelen escucharse en nuestro medio es que “el texto es de quien lo trabaja”: nada más falso en la realidad. El texto, en tanto vehículo de ideas, en sentido natural no es más que una nueva suma de una serie de reflexiones reelaboradas por un cúmulo de pensadores que nos han precedido o que comparten nuestro tiempo. ¿Existe propiedad sobre las ideas?, ¿tienen dueño? Acaso con los años las ideas no se trabajan y fermentan –circulan– por muchos seres humanos, acaso las ideas que pueda expresar no se seguirán trabajando después. Ya lo creo que sí, eso es lo que este ensayo reivindica. Muchos maestros han sido mi guía y son germen de este trabajo y, por qué no decirlo, las vetas que han abierto en torno del estudio de Jorge Cuesta todavía continúan ricas en descubrimientos.

Así, es de señalar que la totalidad de libros que se han publicado sobre Cuesta, aunque pocos, otorgan una importancia capital a su postura particular sobre las normas estéticas que rigen sus textos. Para el grueso de los críticos cuestianos, hablar de Cuesta creador es tan importante y trascendental como hablar del Cuesta pensador. Observamos que si bien existe una bibliografía que habla sobre la postura ideológica de Cuesta, ésta más bien se detiene a examinar lo concerniente a política, educación, pintura, poesía, novela, etcétera; sin embargo, tanto Inés Arredondo como Louis Panabière, cada uno en sus respectivos libros, le dedicaron apenas un capítulo a este complejo asunto. Otro de los textos donde se analiza el tema de la poética de Jorge Cuesta es el de Nigel Grant Sylvester, quien

despacha con rapidez el asunto para continuar con lo que más le interesa: la interpretación hermenéutica global de la poesía cuestiana. Por último, debe señalarse que en el libro de Adolfo León Caicedo, *Soliloquio de la inteligencia*, es donde con más profundidad se aborda el asunto de su teoría poética, aunque también debe puntualizarse que Caicedo no investiga la relación de Cuesta con el planteamiento de la *Poesía pura* de Bremond, como sí lo aborda esta tesis, lo que sí plantea es contrastar a Cuesta con Valéry.

La presente tesis retoma en cierta medida los trabajos de estos investigadores –y también los analizará con profusidad y detenimiento– y, a su vez, los redimensiona de manera distinta para comprender con mayor profundidad algunas líneas que ya han sido esbozadas o sugeridas, pero que hasta ahora no se han rastreado con verdadera hondura.

Durante los últimos veinticinco años del siglo XX, poco a poco, fueron sumándose al incipiente curso de la interpretación y estudio de la obra de Jorge Cuesta más ensayos y estudios serios de acercamiento biográfico y de crítica literaria. Tales trabajos se aproximaron desde distintas perspectivas y corrientes de estudio; si bien al principio la mayoría de ellos se detenía en opiniones impresionistas, con el pasar del tiempo se dieron a conocer algunos a los que es posible calificar dentro de la corriente hermenéutica, la crítica psicológica, la historiografía literaria, la crítica genética y textual, entre otros, pero muy pocos de ellos se detienen a reflexionar en exclusiva sobre la actitud de Jorge Cuesta en relación con su práctica literaria, como su

postura hacia la poesía dentro del ámbito de la literatura nacional o a las obligaciones del artista.

Es natural que todo escritor exprese, de modo deliberado o inconsciente, sus planteamientos escriturales y de reflexión sobre el arte, la poesía, el acto creador o sobre el papel del propio artista. Sin embargo, el caso de Jorge Cuesta merece un estudio que profundice en estas problemáticas particulares. Lo anterior hace, en este sentido, que su escritura sea especialmente interesante ya que no sólo dejó constancia de su «teoría» poética en sus propios sonetos sino que, también, la concretó a través de sus textos ensayísticos, los cuales, son claro ejemplo y guía de ella.

Se ha empleado la palabra *teoría* para nombrar al conjunto de juicios y reflexiones que expresó Cuesta en el curso de sus ensayos y, aunque sabemos que en sentido estricto teoría significa una especulación intelectual sobre un hecho concreto, el planteamiento general de esta tesis es sustentar que sus ideas estéticas van más allá de la simple reflexión sobre su propia escritura, aluden de manera más amplia, por igual, a otros aspectos del fenómeno literario y artístico, que intervienen en el proceso creativo y receptivo de la obra.

Cuesta, además de formular sus propios discernimientos, fue receptivo de lo que otros habían observado en particular sobre estos fenómenos. Entre los datos que hay que subrayar están los que refieren su constante reflexión sobre los planteamientos vertidos por literatos (a la vez que teóricos, críticos o intelectuales), tal es el caso de las lecturas que realizó de Salvador Díaz Mirón, T. S. Eliot o Paul Valéry. Asimismo, no debe olvidarse que por aquellos años Cuesta era uno de los pocos que discutía y hacía suyas las ideas de estos

escritores con un fervor que sobrepasaba el carácter discipular para convertirse en uno de sus pares. Si todos los demás Contemporáneos estaban en contacto con esas ideas y planteamientos, es también justo aclarar que uno de los que más aportes realizó en aquellos años en torno de estos asuntos fue precisamente Jorge Cuesta.

En México, los ateneístas habían prefigurado un cambio respecto al papel del escritor, otorgándole una función profesional y comprometida. El caso de Jorge Cuesta es, a mi modo de ver, la representación más original, de principios del siglo pasado, de un intelectual moderno, puesto que no sólo estableció un compromiso con su tarea de poeta y ensayista sino que fue más lejos, al discernir sobre aspectos que se refieren al tránsito de la obra artística hacia el espectador y, por otro lado, al propio proceso de creación y apreciación de la misma por parte del artista. Igualmente, exploraremos de qué manera Cuesta mantiene un diálogo áspero con varios de los ateneístas y sólo se sentirá cercano a los postulados, en el ámbito poético, de Salvador Díaz Mirón y Ramón López Velarde. Premisas que, de forma general, pueden sustentar una poética para leer de mejor manera sus textos.

Dichas consideraciones pueden establecer una "filiación" con algunos de sus colegas escritores, sustentadas en asideros conceptuales, resultado de la comprensión y decodificación que realizó de sus lecturas y reflexiones personales.

Si bien se pueden localizar y rastrear textos poéticos donde se advierte parte de la teoría que promulgaba Cuesta, igualmente se pueden encontrar ensayos donde resulta más explícita su postura, siendo éstos el vehículo ideal para expresar sus reflexiones en torno a

la poesía o al artista. Cabe recordar que fue uno de los pocos –sí no es que el único de su grupo– que utilizó el ensayo con un rigor donde el juicio, la idea y el concepto quedan integrados con la finalidad de exponer determinado punto de vista.

Concluyendo, el propósito de la presente investigación consiste, en una primera fase, en establecer cuáles fueron las filiaciones teóricas y literarias percibidas que Jorge Cuesta abrevó a lo largo de su carrera literaria. En segundo término, estudiar los fundamentos estéticos que Cuesta promulgó y desarrolló en su escritura.

Estos dos grandes objetivos serán examinados de la siguiente manera: un capítulo inicial en el que se pasará revista a los antecedentes que existen sobre su persona y su *leyenda*, tratando de deslindarlos, con la finalidad de ofrecer nuevos aportes para conformar una biografía confiable. En el segundo capítulo, todavía al margen del análisis textual, abordaremos la recepción que mereció por parte de la crítica de 1924 a 1960. Saliendo del ámbito mexicano, se abordarán las correspondencias con algunos de sus interlocutores franceses por su importancia subrayada. Comenzaremos en el capítulo tercero, de forma introductoria, con una breve relación del contacto que mantuvo con Charles Baudelaire y André Gide como pretexto para nuestro objetivo central, reflexionar sobre el itinerario *teórico* de Cuesta a partir de la figura de Paul Valéry y su particular método creativo.

Cabe decir que si bien no son los únicos autores o grupos con los que Cuesta establece afinidades, sí son los más representativos y constantes en torno a la reflexión que realizó de dichas ideas.

De igual modo, los planteamientos expresados por estos autores extranjeros, más lo que se rastree del territorio mexicano, serán

contrastados con la postura de Cuesta en el capítulo cuarto, de tal forma que se llegará a conocer cómo se relacionó críticamente con ellos y cómo reformó y expresó de modo particular en sus ensayos una teoría literaria personal. Este asunto será expuesto reflexionando inicialmente sobre el término *poesía pura*, traído a colación por una célebre conferencia de 1925, a cargo de Henri Bremond y sobre la manera en que Cuesta y sus compañeros recibieron aquella polémica, esto es para continuar directamente con el examen sobre sus propios juicios y reflexiones en relación con las partes integrales del fenómeno literario, lo que nos permitirá conocer una teoría estética y, a la vez, una poética cuestiana sostenida en dos polos que coinciden en su pensamiento estético: pasión e inteligencia en su proyecto poético.

Se puede sintetizar, por lo ya expuesto, que la presente investigación pretende: a) valorar el papel de Jorge Cuesta como uno de los primeros mexicanos que de forma incipiente mantuvo un interés real por formular planteamientos de teoría estética literaria en la temprana modernidad del siglo XX mexicano; b) reflexionar sobre los juicios críticos que se han vertido en torno a su persona, *leyenda* y recepción crítica temprana; c) analizar de qué forma fue receptivo y crítico de las posturas literarias que más influyeron en su concreción escritural, tanto creativa como reflexiva; d) develar y organizar de manera sistemática las ideas y reflexiones que podrían constituir los planteamientos de su posición poética.

En la actualidad el artista no sabe ya a quién se dirige, o bien se desprende de la época en que vive y cuenta con el porvenir que lo recompensará tarde o temprano, o bien (y entonces merece propiamente el nombre de artista) se dedica a lisonjear a la

muchedumbre y las obras que de este procedimiento resultan, yo no quiero designarlas, pero todos ustedes las conocen.¹

Precisamente Jorge Cuesta espera aún el porvenir que ha de recompensarlo. Leerlo a la luz de sus influencias, considerar su ensayística como una teoría estética fragmentada, analizar la recepción de su obra, son sólo algunos de los caminos para llegar a él. Ya sea por estas o por otras vías, lo importante es tener la sospecha de que encontraremos algo valioso, y al final situarlo mejor dentro de nuestra tradición poética.

Ciudad de México, marzo de 2004.

¹ André GIDE, *Los límites del arte y algunas reflexiones de moral y literatura*. México: Cvltvra, 1920, p. 103.

CAPÍTULO I

JORGE CUESTA: PERSONA REAL Y PERSONA FIGURADA CONSIDERACIONES BIOGRÁFICAS

JORGE CUESTA: PERSONA REAL Y PERSONA FIGURADA CONSIDERACIONES BIOGRÁFICAS

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

JORGE CUESTA

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

PAUL VALÉRY

LA MEMORIA de las letras mexicanas puede verse resumida y analizada en las diversas obras, antologías e historias literarias con que contamos a la fecha; sean ellas abundantes, discretas, magistrales o polémicas. Sin embargo, el peso del escritor, entendido como sujeto de estudio biográfico, ha quedado bastante diluido en esa memoria literaria. Me explico a continuación.

En general, las historias literarias se encargan de ofrecer una visión panorámica de los autores y las diversas expresiones escritas que existieron en determinado periodo, corriente o grupo literario. Si por un lado, a partir de ellas es fácil la reconstrucción de la historia de aquellas obras, por el otro, la que se refiere a los datos biográficos de

cada uno de los escritores no lo es tanto, debido principalmente a la falta de publicaciones dedicadas exclusivamente a difundir hechos biográficos. Lo que se quiere subrayar es que tanto los aciertos de las historias literarias como los de las biografías enriquecerán el discurso crítico general en torno a las letras mexicanas; además, en beneficio mayor, ambas son fruto de la conjunción de *investigación* y *escritura* de los críticos y estudiosos de la literatura que las animan.

Por una circunstancia extrañamente recurrente, en México se ha optado, la mayoría de las veces, por hacer a un lado el seguimiento sistemático y preciso de los sucesos biográficos de algunos escritores mexicanos, sin por ello redoblar los esfuerzos en la atención a sus obras. El trabajo y dedicación que supone la factura de una biografía reúne, como apuntamos, las dotes de *investigador* pero también las de *historiador* y *narrador*. Reflexiono por ejemplo sobre las obras que nos legaron Dante y Homero y me pregunto si son sólo *historias ficcionales* o, acaso, no se habrán convertido para muchos, con el correr de los años, por el peso y familiaridad de nombres como Ulises o Beatrice, en una suerte de narraciones personales (*biografías*) a las que se interpreta literaria, histórica o alegóricamente. Y, de manera inversa, no es cierto también que una biografía donde se atienda únicamente a los hechos históricos podrá ser considerada, por ser obra subjetiva, la concreción de una mirada y una manera de *contar* los acontecimientos, es decir: *literatura*.

Difíciles respuestas las que se vislumbran para estas cuestiones, pues contraponen por un lado el carácter histórico real que se observa ahora de ciertas obras narrativas –pero que en su contexto no pretendían ser históricas– y, por el otro, el tono literario con que

pueden ser abordados los datos históricos según el modo en que se cuentan. En el entendido de esta paradoja, la vida de Jorge Cuesta ha sido tan histórica como literaria; los primeros que hablaron de él lo hicieron casi siempre de manera fabulada o dramatizada y, a su vez, los pocos testimonios directos sobre su vida que se pueden encontrar están permeados por la *leyenda* y la *historia*.

Es de subrayar que esta curiosa situación no se dio así a partir de su muerte; ya en vida Jorge Cuesta había padecido comentarios que aventuraban su "inexistencia". Así, su historia se ha debatido por mucho tiempo entre lo real y lo ficticio. Lo grotesco y demoniaco han sido aunados con necesidad a lo angelical e intelectual. Sin embargo, el comentario sobre su vida pocas veces rebasa el breve ensayo o el apunte aislado, del que pudiera germinar, tomar cuerpo y gestarse una biografía o, cuando menos, una relación parcial de hechos comprobados fehacientemente sobre el autor.

Historiografía y biografía están hermanadas desde la antigüedad. Sin embargo C. Camassa, en su "Biografía e storiografía" propone un esquema que bien podrá servirnos para el presente trabajo, pues deslinda las metas y diferencias entre ellas. Me centro a continuación en los rasgos característicos de la biografía, pues se encuentran más cercanos a nuestro propósito, que si bien no es escribir una, se detiene (como señala el subtítulo del capítulo) sobre algunas consideraciones biográficas.

Camassa apunta que la biografía no aspira a criterios axiológicos, sino que vuelve su atención a los aspectos menudos, oscuros, poco conocidos de la realidad humana. No aspira a ser total; su narración se determina por la curiosidad. A diferencia de la historia,

en la biografía puede desarticularse el orden cronológico de la narración para distinguir un acontecimiento sobresaliente. Por último, la biografía se propone caracterizar al personaje, y puede valerse para ello de la alteración de los hechos reales.¹

Por lo aludido, este capítulo no puede –ni pretende– ser una biografía. Respeta los documentos históricos que se refieren a la vida de Cuesta, pero los juzga críticamente. El que pretenda hacer una biografía tendrá que *seleccionar* –como dice Marcel Schwob, en el prefacio de sus *Vidas imaginarias*– de todo el material conocido hasta el momento. Debe subrayarse que este texto *no ensaya una biografía*, se aboca principalmente a ofrecer nuevos datos sobre la vida, a visitar algunos ya conocidos y, a la par, de emitir una interpretación de los elementos que pudieron haber propiciado –o perpetuado– tan engorrosa tiniebla sobre Jorge Cuesta.

Si ya antes se habían adelantado sus contemporáneos a suponer que Jorge Mateo Cuesta Porte-Petit no existía o que, como José Emilio Pacheco lo escribió en 1965 en las páginas de la *Revista de la Universidad*, es el: “único escritor mexicano dueño de una ‘leyenda’”, como podemos ver, en vida y hasta después de la muerte, su biografía y obra han resistido el olvido, la indiferencia, el desconocimiento, la incomprensión y hasta la fantasía de muchos. Veamos que desde el año de 1932, Jorge Cuesta ha sido juzgado, por detractores y críticos, como un “prejuicio”:

Hoy [1932], que se ha vuelto a mencionar a Jorge Cuesta con motivo de la crisis del vanguardismo, me siento con suficiente valor para gritar:

¹ Véase: J. A. SÁNCHEZ MARÍN, J. LENS TUERO, Concepción LÓPEZ RODRIGUEZ (eds.), *Historiografía y biografía*. Madrid: Clásicos, 1997.

'Señores: Jorge Cuesta no existe, Jorge Cuesta es un prejuicio. Dormid tranquilos. Jorge Cuesta ha muerto'.²

I. LA LEYENDA JORGE CUESTA

I.1 ANTECEDENTES

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

Desde el homenaje preparado por *Letras de México*, en 1942, se anunció en la sección escrita por Antonio Acevedo Escobedo, "Anuncios y presencias" que, bajo la promoción de la propia revista, se editaría "una selección de prosas de Jorge Cuesta con prólogo de Xavier Villaurrutia".³ Sin embargo, una mención similar en la tercera de forros de *Examen* había informado, con antelación de diez años, la edición de sus "*Sonetos morales*" y otra, también en *Letras de México* (1937), de la edición de sus "*Sonetos*".⁴ Estos anuncios, con el paso

² "Fígaro" [Porfirio HERNÁNDEZ], "¿Quién es Jorge Cuesta", *El Universal*, junio 2, 1932, p. 3.

³ Antonio ACEVEDO ESCOBEDO, "Anuncios y presencias", *Letras de México*, 21, septiembre 15, 1942, p. 10. Todavía, para el número 1 de la revista *El Hijo Pródigo* (abril 1943), se anunciará la salida de "Ensayos, por Jorge Cuesta", en ediciones *Letras de México*.

⁴ Ya desde el primer número de *Ulises* (mayo 1927) se anunciaron dentro de su "Suplemento" unos futuros "Estudios" de Jorge Cuesta que, aventurándonos, podrían ser: "*El resentimiento en la moral de Max Scheler*" o "Un pretexto: *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet", mismos que aparecieron en la revista citada y que, para esa fecha, son los únicos que no tienen carácter temporal (como reseñas y textos de ocasión que Cuesta publicó cerca de esas fechas). Para 1932, "Ediciones de *Examen* en preparación" (*Examen*, 2,

del tiempo, resultaron ser ilusorios. Ni en vida, como lo sugirió su revista *Examen*, Jorge Cuesta habría de ver sus poemas publicados en un solo volumen ni tampoco, su amigo Xavier Villaurrutia cumpliría la promesa de recopilar y seleccionar sus ensayos a raíz de su muerte, en 1942. Se perdió la oportunidad de saber cuáles serían esos *sonetos morales* que Cuesta pensaba editar y, también, fracasó la posibilidad de conocer el testimonio, quizá más directo, que pudo transmitirnos un escritor que lo frecuentó estrechamente y cuyo prólogo acaso nos podría haber revelado datos, anécdotas y comentarios precisos sobre uno o todos los poemas, sobre las percepciones contemporáneas que privaban respecto a su poesía y, principalmente, anotaciones de primera fuente, invaluable ahora, para todos los interesados en la vida y obra del escritor veracruzano.

A su muerte, en el número donde *Letras de México* publicó por primera vez "Canto a un dios mineral", la página inicial informó:

En forma trágica, cuando todavía se esperaba de él una obra de madurez, murió Jorge Cuesta. Parco en publicar, *Letras de México* lo consideró entre sus más distinguidos colaboradores. Su obra queda como algo que habría sido, como una posibilidad, y así hemos de recibirla. *Letras de México* prepara un volumen en que se reunirá una selección en prosa de artículos tanto inéditos como publicados.⁵

septiembre 1932), anunciaba la salida de *Sonetos morales*; y en el siguiente número (*Examen*, 3, noviembre 1932) se informaba en la cuarta de forros: "Aparecerá muy próximamente" la novela *Cariátide*, de Salazar Mallén con un "Prefacio" de Jorge Cuesta e ilustraciones de Manuel Álvarez Bravo. También *Letras de México* (3, febrero 15, 1937, p. 1) anunciaría la publicación de un libro de "Sonetos" de Jorge Cuesta, "género que, con justicia, le ha dado un renombre sobresaliente".

⁵ *Letras de México*, 21, septiembre 15, 1942, p. 1. Esta selección de trabajos es la que Villaurrutia prepararía a la muerte de Cuesta; como podemos observar, el libro compendiaría ensayos inéditos probablemente conservados entre los

Algo muy parecido ocurriría en *Nivel*, al dedicársele un número de homenaje a los treinta años de fallecido. Ahí, además de la publicación de los artículos de Rubén Salazar Mallén y Elías Nandino⁶ y de una muestra de poemas de Cuesta, se puede leer:

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

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

papeles que sus hermanos Natalia y Víctor entregaron después a los diversos editores e interesados en la obra de Cuesta —el primero, Octavio G. Barreda, editor de *Letras de México*. Desafortunadamente no existe registro de cuáles y cuántos pudieron ser aquellos trabajos inéditos.

⁶ En realidad se trata de una reimpresión de los dos artículos, pues ya habían aparecido en la edición de *Poesía* (Estaciones, 1958), aunque el de Elías Nandino en *Nivel* aparece con título idéntico al de Salazar Mallén: "Jorge Cuesta". Tanto en este número (114) como en los dos siguientes —115 y 116— fueron apareciendo en *Nivel* como un homenaje continuado, los poemas recogidos en *Tierra Nueva*, los publicados en *América*, en 1950 y los publicados por Estaciones, en 1958.

*los extremos de su pluma, y que así, cruenta, nos entregó una herencia de hermosura tenebrosa.*⁷

Se cita este fragmento extenso porque es considerado relevante sobre el modo en que se habían decantado y configurado ya, para 1972, algunos de los juicios más persistentes que pesarían sobre su persona. Sin embargo, no fue sino con la edición realizada por Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider en 1964, que la obra y vida de Jorge Cuesta trascendieron el ámbito de las tertulias y las anécdotas. Dicha recopilación se proponía difundir los ensayos y poemas que forjaron, ante los demás *Contemporáneos*, al Cuesta inteligente y analítico que ya se empezaba a mitificar.

Una de las causas que han propiciado la *leyenda* de Jorge Cuesta es, paradójicamente, fruto de los dos prólogos a la edición de su poesía por el sello de Estaciones en 1958. Es obvio que ésta no es la única, ni tampoco la que más extiende fantasías o elucubraciones sobre la vida del poeta (hablaremos más adelante de *La única*, de Guadalupe Marín que comparte la paternidad de la leyenda), aunque sí, como se explicará detalladamente, a partir de ellos parece iniciarse la consolidación de algunos de los mitos que perviven hasta ahora.

Como ya quedó señalado, al no existir ningún volumen editado en vida bajo su supervisión y anuencia –descartando los folletos políticos de 1934–, esta situación se convierte en el primer motivo de mitificación: la del escritor *silencioso* que no necesita publicar, que se cree a salvo de las preocupaciones del público lector. Aunque pocos han reparado en que tenía planeado publicar su libro de sonetos en

⁷ ANÓNIMO, "Nivel memora y rinde homenaje a Jorge Cuesta", *Nivel*, 114, junio 31, 1972, pp. 1-2. (Las cursivas son mías).

1932 y luego lo anunció nuevamente en 1937, sólo que, coincidiendo primero con el escándalo de *Examen* y después por causas aún desconocidas, no le fue posible darlo a imprenta. Posteriormente, como podemos corroborar según la fecha de sus escritos, su atención se centraría más en el trabajo ensayístico, del que es fructífera su participación en la prensa nacional.⁸

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

Octavio Barreda. Octavio le entregó todo a Castro Leal, que nunca hizo nada, y cuando se le empezó a insistir, le entregó algo a Salazar Mallén. Después pasaron los papeles a Luis Mario Schneider y Miguel Capistrán que [...] prepararon la edición en cuatro volúmenes de *Poemas y ensayos de Jorge Cuesta* para la UNAM en 1964, y ahora Panabière, que está haciendo el libro, su tesis doctoral, sobre Jorge.⁹

Aquella primera recopilación en libro de su poesía, la de 1958, se erige entonces como testimonio de la amistad hacia Cuesta; sin

⁸ De las poesías recogidas en el primer volumen de las *Obras* (1994), la última y la más completa de las ediciones hasta ahora publicadas (descontando los "Trabajos tempranos"), suman en total apenas treinta páginas aproximadamente. Si se recuerda que para 1932 él ya contemplaba la edición de un libro de sonetos, nos podemos preguntar: ¿de toda su producción poética, cuántos de ellos ya habían sido escritos para 1932, y cuáles escribió después de esta fecha? Tal vez, posteriormente al naufragio de su revista, el trabajo poético se concentró en "Canto a un dios mineral" (y en las múltiples correcciones a sus poesías anteriores), y no a la escritura de nuevas composiciones.

⁹ Elena URRUTIA, "Habla Natalia Cuesta", en Jorge CUESTA, *Poemas, ensayos y testimonios*, t. v. México: UNAM, 1981, p. 311.

embargo, ese homenaje también habría de convertirse en uno de los cimientos de futuras exageraciones y tergiversaciones que, los interesados en la obra del veracruzano, habrían de encontrar a lo largo de su lectura.

Pero repasemos los argumentos que utilizan tanto Salazar Mallén como Nandino en los textos dedicados al poeta nacido en Córdoba, Veracruz. Elías Nandino comienza con una semblanza del poeta, en donde se aboca a separar la *materia* de su *palabra*:

Jorge Cuesta era completamente ajeno a su cuerpo. Su existencia se consumaba por su evasión. Como el radium, se hacía presente por el poder que esparcía. Su carácter molecular quedaba borrada [sic] ante la fuerza de su irradiación. *Por eso su materia no intervenía en su palabra. [...] las frases que transmitía daban la impresión de nacer de los fantasmas del aire.*¹⁰

Para el médico nacido en Cocula, Jalisco, Cuesta era un ser carente de rasgos humanos, su cuerpo, su caminar y hasta el color, dibujaban un *ciprés* y un *compás* con la *tez de cera* o, "al atardecer especialmente, [...] su piel tomaba un color de cerebro". Después de su descripción física general continúa con varios retratos: el psicológico, el del artista y el del químico, en los que nada varía su percepción, robándole cualquier rasgo que lo pueda hacer banal o despreocupado. Posteriormente, añade a su interpretación la carga del doloroso coexistir entre lo demoniaco y lo divino "bajo el yugo de premio y castigo" que, según él, "creaba fuera de sí una aureola de fuerza angelical, que hacía pensar que se estaba junto a un ser

¹⁰ Elías NANDINO, "Retrato de Jorge Cuesta", en Jorge CUESTA, *Poesía*. México: Estaciones, 1958, p. 7. (Las cursivas son mías).

superior donde se daban cita la inteligencia y la intuición, la magia y el microscopio". Su "historia íntima será cruel, rara, sin fortuna", sentenciaría Nandino lacónicamente.¹¹

No quiero dejar de lado que en su texto existen también algunas de las primeras constantes certeras que los intérpretes de la poesía de Jorge Cuesta han señalado en irrepetibles ocasiones. Aquí se traen a colación las que, sin duda, nos parecen más valiosas. Nandino escribe:

Afirmaba que la poesía era un problema de multiplicación que el lector debía resolver [... que debía ser] ensayada, comprobada, pasada por la reflexión y la lógica, decantada sin piedad, y más que hecha para gustar o conmover, premeditadamente estructurada para agudizar la malicia y el pensamiento de quien se asomara en ella.¹²

Por su parte, Rubén Salazar Mallén es el otro escritor que prepara uno de los dos artículos que anteceden a la recopilación de poemas de la editorial Estaciones; aunque también le ocurre lo mismo que a Nandino, al mostrar con detenimiento la *actitud* de Jorge Cuesta y no de analizar su obra escrita. Salazar Mallén finaliza su exposición concluyendo que al poeta lo perseguía, desde sus años tempranos, un "trauma infantil" provocado por esa noción de pecado que lo atormentaba:

El pecado, la obscura memoria del pecado, inasible memoria del pecado, persiguió a Cuesta. Toda su poesía se llenó de la intuición del pecado, que por no ser lúcida y clara, nunca pudo manifestarse

¹¹ NANDINO, 12-13.

¹² NANDINO, 9-10.

concreta, sino que buscó su expresión en los sentimientos de arrepentimiento y de frustración.¹³

Resulta evidente que Rubén Salazar creía que en Cuesta se libraba una batalla interna entre la conciencia religiosa y la *falta*, juzgada como pecado. De ese modo, el poeta terminará por ser sólo el resultado de aquel *pecado*; ¿cuál?, no lo dice, pero el sencillo hecho de enfatizarlo reiteradamente insinúa el supuesto sello que dejaría grabado en su vida. Pero si no estamos de acuerdo, hay que subrayar que tales juicios sobre Cuesta los expresó al comentar el poema ¡“Himno a Dios padre”, de John Donne!

Es de resaltar que Salazar Mallén no se equivoca al calificar a Cuesta “como la conciencia de los poetas y escritores de esa generación” llamada Contemporáneos; mucho menos, en la espléndida descripción de la posición que Cuesta guardó frente a la obra de arte, frente al trabajo del escritor y el contenido artístico de las obras (citando “Conceptos del arte” y “El nacionalismo y la literatura”). No, ése fue su gran acierto. Pero fue un acierto que permaneció incógnito, escondido tras su conclusión general de una vida circunscrita *en y por* el pecado.

Los lectores de Salazar Mallén –y de Nandino– encontraron mucho más atractiva la situación de lucha entre el hombre y su conciencia (el desgarramiento resuelto en la escritura oscura y difícil, producto de una eventual falta religiosa), que la postura firme y combativa de un escritor en un medio que no estaba acostumbrado a

¹³ Rubén SALAZAR MALLÉN, “Jorge Cuesta”, en Jorge CUESTA, *Poesía*. México: Estaciones, 1958, p. 22.

planteamientos tan rigurosos y, menos, cuando esas exigencias significaban también un esfuerzo para el propio auditorio:

Aquéllos, entre el público, que, además de un alma pequeña, tienen el deseo de ocultarla, son los que luego dedican el arte al cumplimiento de una misión característica, que los libra de ser medidos con la aplicación universal de su valor. Para ocultar su pequeñez ocultan que el arte es un valor, una grandeza aplicable a todo, excepto a ellos mismos.¹⁴

Podemos agradecer el esfuerzo que Nandino y Salazar Mallén realizaron para dar a conocer la obra poética de Cuesta; quizá, por el mismo desconocimiento, prefirieron escribir sendos ensayos que abordaron de forma general la obra y algunos rasgos personales del veracruzano. Desafortunadamente, sus lectores privilegiarían en su interpretación el asunto llamativo de su vida y muerte, construyendo a partir de ellas una *leyenda* que se contrapuso a los deseos iniciales de los recopiladores.

En otro sentido, de todas aquellas fantasías que se ciernen sobre Cuesta es indispensable citar a *La única*, novela de Guadalupe Marín escrita indudablemente con el afán de atacar a Cuesta y, donde uno de los personajes principales, Andrés, trata de retratarlo.¹⁵

¹⁴ Jorge CUESTA, *Obras*, t. I. México: Equilibrista, 1994, pp. 183-184.

¹⁵ Guadalupe MARÍN, *La única*. México: Jalisco, 1938, 251 pp. Si he sido crítico tanto con los textos de Nandino y Salazar Mallén, no lo hice con el afán de convertirme en apologista de Cuesta (no lo necesita). He manifestado también los aciertos que ellos comienzan por señalar sobre la escritura cuestiana. En el caso de *La única* no hay que olvidar que es producto de una intención difamatoria hacia Cuesta, pero de la que es posible inferir hechos reales. Por ello mismo hay que juzgar los datos que nos han llegado para atender sólo los pertinentes; basta aludir que, para ser congruentes con esa evaluación de las fuentes, en uno de los libros más completos sobre Cuesta, el de Louis Panabièrre, leemos declaraciones tan desafortunadas como esta: "Hasta se ha llegado a pretender que él veía el origen de la vida en el cadáver como una

Veinte años antes de la aparición de *Poesía* (Estaciones, 1958), Guadalupe Marín sacó a la luz su texto autobiográfico (donde los hechos históricos son exagerados hasta transformarlos en algo grotesco), en el que, por despecho, ridiculiza a su ex esposo extremando sus defectos y enaltecendo, simultáneamente, sus propias virtudes como mujer engañada. Es por ello indispensable, que la leamos como un testimonio donde los datos verdaderos están ahí, pero reelaborados en forma novelada: no todo es invención. Podemos inferir, por todo lo dicho anteriormente, que esta novela carga también con una gran responsabilidad en lo que se refiere a la *leyenda* cuestiana, constituyéndose como otro de los pilares de la innoble invención que conocemos.

Estos son, *grosso modo*, algunos de los antecedentes que propiciaron la leyenda de Cuesta. Como se puede observar, gran parte de ellos se han evaluado como ciertos por la crítica y el público por el sencillo hecho de ser transmitidos en un texto cercano a la fecha de su muerte. Algunos de los primeros ensayos sobre su obra se redactaron privilegiando más esa ficción que el trabajo crítico; los subsiguientes, por el contrario se debaten entre abordar la obra textual o –afortunadamente no todos– este tenor mítico, descuidando por ello el estudio de su producción literaria y el análisis responsable de datos biográficos fehacientes, cosa que ya comienza a cambiar.

especie de eterno retorno de la materia, y que había intentado comer carne humana", Louis PANABIÈRE, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-*

I.2 LOCURA Y MUERTE

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

En este ensayo, retomando las palabras de Valéry:

Procuro dar una cita sobre el detalle de una vida intelectual; una sugestión de los métodos que implica todo hallazgo, *una*, elegida entre la multitud de las cosas imaginables, modelo que se adivina grosero pero de todas maneras preferible a la serie de anécdotas dudosas, a los comentarios de catálogos de colecciones, de fechas.¹⁶

Así, encontramos que Luis Cardoza y Aragón es uno de los más explícitos en sus comentarios al narrar que: "Estuvo meses en un hospital de enfermos mentales, en la salida hacia Puebla o en Tlalpan. Una noche, bajo la lluvia, descalzo, le dieron alcance en su huida y poco después se suicidó";¹⁷ "murió loco, mutilado espantosamente. Sus órganos sexuales obstruyeron la salida del agua en la bañera. Se quemó los ojos. De peor en peor, hasta su muerte. Se colgó de la manija de la cerradura de una puerta. Bastaba estirar las piernas un poquito para vivir".¹⁸

1942). México: FCE, 1983, p. 41.

¹⁶ Paul VALÉRY, "Introducción al método de Leonardo da Vinci", en *Obras escogidas*, I. México: SEP-Diana, 1982, p. 18.

¹⁷ Luis CARDOZA Y ARAGÓN, *El río. Novelas de caballería*. México: FCE, 1996, p. 426.

¹⁸ Luis CARDOZA Y ARAGÓN, "Jorge Cuesta", *La Gaceta del FCE*, 90, junio 1978, p. 14. En otro texto sobre este tema al que tituló "Lo que no espera la esperanza"

Sin embargo, uno de los testimonios que a la fecha había pasado inexplorado por los críticos es el que emite Alicia Echeverría (quien mantuvo una relación sentimental con Jorge y con Víctor Cuesta), en un libro autobiográfico donde da cuenta de algunas noticias que pueden servir para vislumbrar aquellos últimos días de la vida de Jorge Cuesta. Pese a ser reveladores, no podemos olvidar –siendo conscientes de la fuente que proceden– que, igual que en el caso de Lupe Marín, el texto de Echeverría es una autobiografía novelada; de tal suerte no estamos en condición de juzgarlos como fehacientes en su totalidad.

En su libro, *De burguesa a guerrillera*,¹⁹ Echeverría nos relata capítulos como éste, donde nos acercamos a la atmósfera que privaba por aquellos años: “Conocía también a un muchacho que me impresionó desde el primer momento. Fue en México donde nos encontramos casualmente por primera vez, sentado uno al lado del otro, en un concierto de Bellas Artes”,²⁰ se trataba nada menos que de Jorge Cuesta y, a continuación, agrega:

Poco después lo volví a encontrar en el Casino de la Selva en Cuernavaca; el reencuentro fue sorpresivo y grato. Parecía contento de que se reanudaran nuestras pláticas. Era alto, más bien feo, con ojos

(*Apolo y Coatlicue. Ensayos mexicanos de espina y flor*. México: La serpiente emplumada, 1944, p. 154), se alude nuevamente al suicidio y al falso amor, incestuoso, por Natalia Cuesta: “Te veo cortarte de un solo tajo las sagradas partes y arrojarlas al rostro de dios. [...] La mutilación no basta. Y cuando toda la angustia se concreta en la amada que lleva casi nuestro rostro [se refiere a su hermana Natalia] y en la misma carne nuestra, la única que poseía una respuesta, la única para nosotros aquí abajo, y nos es negada y prohibida, y seguimos clamando en vano, y el sueño nos despedaza”.

¹⁹ Alicia ECHEVERRÍA, *De burguesa a guerrillera*. México: Joaquín Mortiz, 1986, 154 pp.

²⁰ ECHEVERRÍA, 81.

saltones y labios gruesos. Aunque era rubio tenía rasgos negroides y desconcertaba uno de sus párpados semicaído. Vestía con elegancia y tenía algo de formal. Era Jorge Cuesta, Ingeniero Químico, crítico de arte, poeta y articulista. Era verdaderamente brillante.²¹

Más adelante señala: “Las relaciones entre Jorge y yo tenían un carácter muy peculiar. Era una relación amorosa y de afinidad intelectual, pero la verdad es que nunca hubo un amor pasional entre nosotros”. Tan es así que cuando Víctor Cuesta llega de Córdoba para vivir con Jorge, Alicia termina por separarse de él e iniciar una duradera relación con el hermano recién llegado.

Sin embargo, lo que nos interesa para este punto es la narración que Alicia Echeverría realiza de los hechos que rodearon la muerte de Jorge Cuesta, señalando:

Poco a poco me fui dando cuenta de que en realidad [Jorge Cuesta] estaba muy enfermo; se había convencido de que lo perseguían, de que lo buscaban para matarlo. Cuando yo le preguntaba ¿quiénes? me contestaba “ellos”. A veces “ellos” eran los judíos, a veces los masones, temía quedarse solo. Desconfiaba de la comida que le daba la sirvienta. A tal grado llegó su temor, que se negaba a comer si no era yo quien le cocinaba.²²

Como observamos, lo mismo que en *La única*, las descripciones son emotivas y, por ello, subjetivas. ¿Hasta dónde son producto del amor, del desamor o del olvido? ¿Hasta dónde traicionan a la realidad? Ojalá que lo sepamos algún día. Pese a todo ello, tratando de establecer con responsabilidad los acontecimientos que se tienen

²¹ ECHEVERRÍA, 81.

²² ECHEVERRÍA, 113-114.

documentados (no todas las veces certificados) en relación con su locura y muerte, se puede resumir lo siguiente.

a) Antes de 1940, fecha de su primera hospitalización,²³ no existe evidencia certificada hasta el momento (escrita u oral) que demuestre un desequilibrio mental en la vida de Jorge Cuesta. La única excepción son los testimonios de Guadalupe Marín (expresados en una entrevista en el año de 1977), con quien mantuvo una relación muy cercana y directa, pero de los que es posible desconfiar.²⁴

Natalia, por su parte, critica las exageraciones sobre la vida de Cuesta, sobre las declaraciones de homosexualidad; rechaza que su hermano buscara el *elixir de la eterna juventud* y declara que no se mutiló al suicidarse (no debe perderse de vista que las opiniones de la hermana también están matizadas por los lazos filiales). A su vez, Guadalupe Marín detalla en su libro *La única* (1938) juicios despiadados sobre Cuesta y, posteriormente, opiniones contrarias que destacan, entre sus rasgos personales, la sensibilidad candorosa de un provinciano, además de su gran cultura. Marín también relata, puntualmente, que fue a partir de los 24 ó 25 años cuando le habrían de comenzar los dolores en la hipófisis que lo conducirían a la locura; ella afirma que su enfermedad comenzó a la edad de 35 años (el mismo año de 1938, cosa que no ha podido comprobarse).

²³ Desafortunadamente no se conservan registros médicos de los internamientos de Jorge Cuesta en el hospital; sin embargo, es muy posible que en realidad hayan sido más de dos, dato que resta por corroborar.

²⁴ Véase: Roberto PÁRAMO, "Lupe Marín y el más triste de los alquimistas", *El Sol de México en la Cultura*, 140. Junio 5, 1977, p. 5-7.

b) En el año de 1940, Jorge Cuesta es internado en el sanatorio de Mixcoac, La Castañeda, "*where he was treated for some time with insulin shock therapy*".²⁵

c) Las estancias de Jorge Cuesta en el hospital, según se deduce de las cartas desde ahí enviadas a sus familiares, revelan a un hombre con periodos de lucidez, tranquilo, en el que no se manifiestan actitudes desequilibradas o sospechosas. Son varios los testimonios que describen ese aparente bienestar. En una epístola enviada a su hermana desde el sanatorio le dice: "Leí tus letras con una verdadera emoción. Por lo que me dices, probablemente Juan estará ya aquí. Habla con el doctor Guevara Oropeza, a ver si autoriza que me visiten tú, él y Víctor y Lucio Antonio, y no dejes de apurar a Víctor a que me escriba como a un verdadero hermano que lo quiere";²⁶ en estas

²⁵ Nigel Grant SYLVESTER, *The Poetical Works of Jorge Cuesta (Mexico, 1903-1942)*. University of California: Berkeley, 1975, p. 15. Según han detallado Miguel Capistrán (en "50 años de la muerte de Jorge Cuesta", *La Jornada*, agosto 13, 1992) y Víctor Peláez, en entrevista personal, Natalia narraba la historia de una fuerte golpiza recibida por su hermano a raíz de las críticas a Vicente Lombardo Toledano, razón por la cual, los simpatizantes del político socialista, le propinaron una paliza tan brutal, que Cuesta regresó a su casa del Parque México con, además de las contusiones en el cuerpo, una hemorragia en el oído. Si relacionamos la fecha de publicación de la "Carta a Portes Gil" (publicada en *Hoy*, marzo 23, 1940 y con fecha original del 29 de febrero, 1940), donde critica ásperamente a Lombardo Toledano, con la de su primera crisis de locura, podríamos inferir que probablemente —no se puede saber hasta qué grado—, los golpes recibidos en la zona craneal pudieron ser, si no la causa, sí el factor que propició su desequilibrio mental definitivo. Sylvester (*The Poetical Works of Jorge Cuesta*, pp. 27-28), menciona esa golpiza como fruto de la hostilidad contra el ensayista, que recibió "*a severe beating by violent supporters of Toledano*". En este sentido, es poco probable que tales golpes —ni tampoco el supuesto golpe que habría sufrido en la niñez— pudieran haber provocado los síntomas que presentó clínicamente Cuesta; aspecto que sólo un especialista médico y psiquiátrico podría determinar conociendo sus expedientes.

²⁶ CUESTA, II, "Carta a Natalia Cuesta", p. 352.

palabras es fácil percibir que, durante algunos periodos, su actitud no parece indicar mayores grados de ansiedad o desequilibrio.

d) El hecho de que los doctores le permitieran salir del hospital demuestra que Jorge Cuesta estaba, clínicamente, en mejor estado para vivir en contacto con la sociedad y sin representar un peligro para él o sus familiares. Guadalupe Marín abunda sobre esto: "cuando salía del manicomio en períodos de mejoría, en dos ocasiones fue a verme. Entonces ya no me proponía nada ni mucho menos. Sólo me decía: 'Ahora te comprendo'".²⁷

e) Echeverría nos cuenta cómo, a medida que fue agravándose la situación, sus delirios de persecución lo llevaron a huir de "ellos", esconderse pasando la noche, primero en su propio laboratorio y, después a refugiarse en una casa de Xochimilco que alquilaron Alicia y Víctor y, finalmente, en otra de San Ángel. Fue ahí donde "se le ocurrió que los colchones estaban contaminados y les prendió fuego", después de esto llamaron al doctor Lafora, mismo que lo había atendido dos años antes, quien sugirió internarlo inmediatamente. Entonces Alicia Echeverría y Víctor Cuesta le dijeron a Jorge que se "vistiera porque íbamos a salir con él. Después de darse un baño, afeitarse y ponerse su mejor traje nos preguntó a dónde íbamos. Le informamos que al consultorio de un médico y se desconcertó".²⁸

²⁷ Roberto PÁRAMO, "Lupe Marín y el más triste de los alquimistas", en Jorge CUESTA, *Poemas, ensayos y testimonios*, t. v. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Difusión Cultural, 1981, p. 316.

²⁸ ECHEVERRÍA, 115. Esta versión se parece mucho a la historia que ha perdurado sobre la atmósfera de redacción de las últimas estrofas de "Canto a un dios mineral", pero Echeverría no hace alusión alguna a este hecho.

Para terminar, transcribo una versión distinta y desconocida hasta ahora de la última estancia de Jorge Cuesta en el hospital en palabras de Alicia Echeverría: “el doctor entró solo a la casa, dejando afuera a los enfermeros que venían con él. Jorge se negó a acompañarlo. Entonces Lafora gritó ‘¡agárrenlo!’ Lo asieron de los brazos, obligándolo a salir. Cuando se dio cuenta de que lo llevarían a la fuerza, volteó hacia nosotros con una mirada de profunda tristeza y desilusión”.²⁹

Anteriormente, se habría optado por someterlo a una estricta vigilancia –en ese estado, al parecer, le entregó a su hermana la “Oración”,³⁰ después de permanecer mucho tiempo de rodillas y con los brazos en forma de cruz.

Es en este momento, antes de llevarlo a internar en la clínica, que se ha repetido fueron redactadas las últimas estrofas de “Canto a un dios mineral”; hecho que se contrapone a las declaraciones anteriores de Alicia Echeverría. Desafortunadamente no existe mayor evidencia de aquellos momentos, excepto por los trabajos de Louis Panabière y Nigel Grant Sylvester, quienes testifican el dato sobre la redacción “de un plumazo” –como le llama Panabière– de las últimas estrofas de “Canto a un dios mineral” antes de ser internado por última vez. El francés aseguró en su libro que Natalia Cuesta fue quien se lo contó; sin embargo, ella, en la entrevista que le concede a Elena Urrutia, no menciona nada sobre dicho asunto. Misterio que esperamos pronto

²⁹ ECHEVERRÍA, 116.

³⁰ “Señor, nuestro destino está escrito desde el principio. ¿Cómo hubiéramos podido negarnos a él? Sometidos a él estamos, y sin más abrigo que tu misericordia / Oh, Dios, nuestro señor, que quieras ampararnos con ella sin desamparar a ninguno de los que somos tus siervos”. Publicada en CUESTA, I, 98.

sea descifrado, no sólo para un mejor estudio biográfico, sino para dilucidar si en realidad el poema que conocemos está terminado o estaba aún en proceso de escritura.

F) Es de todos conocido que son varios los testimonios que detallan las circunstancias de su muerte. Distintos y variados, otras contradictorios o semejantes. También son diversos los que aseguran que, cuando lo visitaban en la clínica, Jorge Cuesta daba muestras de estar mucho mejor; lo veían jugar ajedrez, escribía, pedía libros a su hermana y se preocupaba por el bienestar de sus familiares. Sin embargo, al poco tiempo de esta estadía les avisarían que había sufrido un accidente. Según el testimonio de Echeverría, se afirma que el doctor dijo:

En los últimos días Jorge estaba muy agitado y agresivo, tuvieron necesidad de ponerle una camisa de fuerza; parece que uno de los enfermos, a petición suya, lo había desamarrado. Seguramente tuvo un momento de lucidez y prefirió morir a seguir aprisionado en una clínica para enfermos mentales; con las cuerdas de la camisa decidió ahorcarse. Lo encontraron colgado de una tarima y cuando lo bajaron ya agonizaba.³¹

Estas últimas palabras (con todo lo ficcional que poseen) no distan mucho de lo que apareció registrado en la prensa de ese año.

El día 11 de agosto de 1942 se ahorcó; con las vértebras desprendidas "duró hasta el jueves 13 de agosto en que murió a las 3:25 de la mañana" en el Sanatorio Doctor Lavista, ubicado en

³¹ ECHEVERRÍA, 117.

Tlalpan. Los funerales se realizaron ese mismo día a las 16:00 horas en el Panteón Francés.³²

Para terminar este apartado, cito un fragmento donde se observa la percepción que tenía Jorge Cuesta sobre el suicidio. Palabras que se contraponen a la idea que algunos expresan (calificándolo de un suicida convencido) y que sugieren que, en su muerte, probablemente también intervinieron los efectos del tratamiento clínico en el hospital a la par que la propia —e indeterminada— convicción por terminar con su vida:

Las equivocaciones orales, los tropiezos, los actos fallidos, entre los que considero el suicidio y toda clase de muerte accidental, tienen sentido, como el sueño. En cada tropiezo hay voluntad de tropezar. Bienaventurados los que fracasan porque su fracaso es el triunfo de la voluntad que se revela.³³

Contradictoriamente a lo que quizá él esperaba, el *triunfo de su voluntad* germinaría en el suicidio. En vida —descontando algunos periodos y hechos determinados—, Cuesta fue reconocido sólo por un pequeño círculo de iniciados. Su *leyenda*, a la que no es mi intención

³² Los pocos datos que se conocen, procedentes de los textos de Natalia Cuesta, Panabièrre y Sylvester, no precisan ni fechas ni estancias en los hospitales. Con tan pocos elementos resulta imposible recrear las circunstancias concretas de los últimos dos años de su vida. A todo lo anterior se debe sumar el hecho de que Jorge Cuesta no databa la mayoría de sus cartas, las cuales nos pudieran haber servido para establecer fechas y lugares determinados.

³³ CUESTA, II, "Apuntes sobre André Breton", p. 179. En una carta enviada a su hermano Víctor, en 1937, descubrimos un punto de vista similar a éste: "Tienes suficiente valor y suficiente inteligencia para hacer de tu vida algo que esté por encima de la mediocridad. *Yo soy de los que creen que una vida perdida es una vida heroica que tuvo vergüenza de serla. Yo no quiero que vivas avergonzado. Lo más abominable es el suicida, el avergonzado por la vida y el cínico*" (CUESTA, II, 351).

combatir, nació de esa *equivocación* suicida, pero si “en cada tropiezo hay una voluntad de tropezar”, en cada muerte hay una voluntad de experimentarla. Ahora estamos en posibilidad de recordarlo y leerlo ya sin el prejuicio de su *leyenda* o del desconocimiento.

1.3 LA CRÍTICA RECIENTE

En fechas cercanas Luis Antonio de Villena, escritor y crítico madrileño, seleccionó a Jorge Cuesta para ser incluido en su *Biografía del fracaso*, junto con artistas de la talla de Caravaggio, Paul Gauguin, Arthur Rimbaud, Francis Scott Fitzgerald y Luis Cernuda, entre otros;³⁴ Villena se expresa de esta manera:

Era un niño aplicado –más que empollón–, interesado en todo. Entre otras cosas era un prometedor violinista. [Y continúa] Vuelve un año (1926-1927) a su ciudad natal, con el pretexto de trabajar en una tesis de doctorado [*sic*] que no termina.³⁵

³⁴ Luis Antonio de VILLENA, “Jorge Cuesta. La inteligencia devorada”, en *Biografía del fracaso. Una galería de genios perdedores*. Barcelona: Planeta, 1997. Villena agrega bastantes datos erróneos a la biografía sensacionalista que muchos se han encargado de subrayar en Cuesta. Sobre el tema de la antología de 1928, el madrileño le achaca la total paternidad de la *Antología de la poesía mexicana moderna* “uno de los grandes aciertos de Cuesta”. Otra de las penosas aseveraciones que el poeta y novelista español realiza, dejando de lado la verificación de toda verdad o mentira, es la reiterada formulación de la homosexualidad de Cuesta como causa de una “guerra consigo mismo”, motivo –según Villena– de sus fantasías: “Sueña con muchachos callejeros”, que lo llevan a cortarse los genitales, pues la inteligencia reclamaba una “venganza de su sotádico opuesto. O de modo más simple, [Cuesta] no comprendía su sexualidad”. Reduce así, la mayoría de los conflictos de su vida como frutos de esa hipotética homosexualidad reprimida, situación que, aún pudiendo constatarse, y que no es el caso, no sería la única determinante de los actos vitales del poeta veracruzano.

³⁵ VILLENA, 169.

Pero eso no es todo, en el libro se plantea la *pérdida* de Cuesta como consecuencia de una *brillantez extrema* que lo ahoga, un fracaso por exceso de inteligencia. Cuesta "genial creador en el aire [...] quería ser eternamente joven, no dejó caminos a su sombra, temía el ardor pasional de su propio sexo (que no era otra cosa que el enfrentamiento profundo consigo mismo), temía a la vida, porque ni es lúcida ni es perfecta. Negó lo selvático del poema, porque también se lo negó a sí".³⁶ Como se observa, hasta en España, y después de treinta y cinco años de muerto, se sigue ejerciendo una crítica vacía y fantasiosa sobre Cuesta –"cintas de cintas de sorpresas" diría Gorostiza–, que redundante en una falta de "brillantez" por parte de los críticos, misma que repetidamente le es imputada a Cuesta, pero que, al parecer, son ellos los que no han logrado descubrirla en sí mismos. Desmentir o corroborar la pretendida homosexualidad (o dilucidar fehacientemente sobre su sexualidad) podría ser quizá una de las cosas que evitaría en el futuro tantas especulaciones fantasiosas y superficiales. Los críticos modernos debieran detenerse a leer su obra y no a imaginar cuadros ficticios, que en nada enriquecen su escritura.

Por su parte, en 1996, Robert Irwin escribe cosas igual de *opacas* que Villena sobre el veracruzano: "Lo asombroso de la leyenda de Cuesta [se encuentra] al enfrentarse con la posible falta de fijeza de su *género* en el cuerpo de Cuesta. La posible intersexualidad de Cuesta no hubiera sido ordinaria, sobre todo si su cuerpo estuviera cambiando radicalmente".³⁷

³⁶ VILLENA, 175.

³⁷ Robert IRWIN, "El más triste de los alquimistas mexicanos: Jorge Cuesta y la tragedia del género", en Rosaura HERNÁNDEZ MONROY y Manuel F. MEDINA (coords.), *La seducción de la escritura. Los discursos de la cultura hoy*, 1996.

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

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

1.4 AL MARGEN DE LA FICCIÓN

Algunos de los datos personales –que poco se han difundido entre el común de los lectores de Cuesta– son los que ayudarán aquí a caracterizar la personalidad del poeta. Si bien estos que se presentan aquí no son los únicos ni los más completos y abundantes con que se cuenta en la actualidad, es necesario subrayar que son los que menos se conocen de su biografía. Aquellos como fechas, lugares y revistas ya se han repetido innumerables veces, por lo que no se caerá en el error de reiterar, una vez más, lo que ya todos conocen. “Porque la persona del poeta es una persona fingida, puede parecer real a la ficción, a la fantasía de no importa qué persona verdadera. El poeta como presencia real no existe, o bien, tiene una existencia insuficiente y vaga”.³⁸

Por tanto, a continuación abordaremos el otro lado de la vida de Jorge Cuesta, el que quedó opacado por la *leyenda*; el que no fue propicio para la imaginación: su trato humano, su personalidad cortés, sus posesiones, su sensualidad.

Jorge Cuesta nació en el seno de una familia medianamente acomodada, siendo la actividad del padre la de agricultor. Su madre se dedicó con esmero a sus siete hijos, Jorge, Juan, Néstor, Víctor, Natalia y dos más que murieron tempranamente, Gustavo y Juan.

Muchos –aunque ignorados o poco valorados– son los testimonios que dan cuenta de esa “otra” vida. Uno de los primeros es el de Ermilo Abreu Gómez en *Sala de retratos*, donde comenta: “la cualidad más alta de Jorge Cuesta radicaba en su don de gentes”. Por

³⁸ CUESTA, I, 245.

esencia era "cortés, fino en el trato y de gentil y amena conversación",³⁹ a esto Elías Nandino añadió:

era alto, delgado, con cabello castaño, ingesticulante, tristeza petrificada en la cara, con manos largas y huesudas, con madurez precoz en su conjunto. Vestía casi siempre en negro, azul negro o en gris. Su presencia no era dominante pero sí su palabra. Su frente era amplia y su mentón un poco adelantado y fuerte. Su seriedad era de estatua.⁴⁰

En aquel texto de 1958, citado con profusión anteriormente, Elías Nandino deja que escape un leve hálito del ser del poeta: "Oculto bajo su exterior, existía el hombre sencillo, tierno, generoso; el que a veces olvidaba su conciencia dictatorial y con lenguaje claro, natural, expresaba sus sentimientos o dibujaba sus recuerdos";⁴¹ pero ya era tarde. El intento de situar a Cuesta entre los literatos del México de principios de siglo XX con la publicación de su poesía, llevaba también la simiente de una *leyenda* que, a la larga, habría de constituir el mayor impedimento para que se comprendiera la obra poética que, paradójicamente, le otorgaría a Cuesta un sitio excepcional en nuestra historiografía literaria.

Como ya quedó explicado, la buena intención de Nandino y Salazar Mallén fue rebasada por el enfoque erróneo que lectores ulteriores privilegiaron en sus textos. Sin embargo, también en ellos dos pueden hallarse atisbos preciosos de la personalidad —despojada de la intención *revalorizadora*— de Cuesta. Nandino consigna que *el*

³⁹ Ermilo ABREU GÓMEZ, *Sala de retratos. Intelectuales y artistas de mi época*. México: Leyenda, 1946, p. 70.

⁴⁰ NANDINO, 11.

más triste de los alquimistas “era muy poco comunicativo de lo íntimo. Los secretos de su vida los amurallaba y muy difícilmente daba a conocer sus móviles pasionales o los nombres y complicaciones de sus amores”.⁴² Salazar Mallén, por su parte, nos da cuenta de otra faceta del hombre que poco se ha mostrado:

[Jorge Cuesta] sabía vivir, gustaba de la vida. A veces olvidando su prurito de intelectual, o abandonándolo deliberadamente, se entregaba a los goces más triviales. Habría que recordarlo en el desaparecido cabaret ‘*Montparnasse*’ de la ciudad de México, disfrutando de la embriaguez del vino. Entonces su risa fluía desconfiada y triste. No era la risa abierta de la alegría, sino el placer refrenado y un poco temeroso de sí mismo.⁴³

Por su parte, Natalia Cuesta nos informa que desde joven quiso estudiar filosofía y letras, pero su padre no lo permitió, por eso estudió química. “Era muy amigable en su trabajo; todo mundo lo quería mucho, lo admiraban. [...] Se bajaba con la gente, [...] como si fuera del nivel de uno. Era hasta delicado en su forma de vestir y de comer”.⁴⁴

Dato curioso es que en el año de 1932 (como ya se aludió), al calor de la polémica producida por *Examen*, hay quien incluso llegó a dudar de su existencia, confundiéndolo incluso con el filósofo francés Julien Benda. Tampoco puede menos que sorprender el hecho de que la fecha de su nacimiento haya sido confundida hasta por la propia Natalia. En palabras de Sylvester se puede leer: “*Despite the evidence*

⁴¹ NANDINO, 11.

⁴² NANDINO, 11.

⁴³ SALAZAR MALLÉN, 21.

⁴⁴ URRUTIA, en CUESTA, V, 308.

of the baptismal certificate, the poet's sister, Natalia, continues to assert that he was born on September 3rd of 1903", cuando la fecha exacta de su nacimiento, corroborada según la Fe de bautizo, aconteció el día 21 de septiembre de 1903.⁴⁵

Para Frank Dauster, quien en 1956 lo incluyó en su libro *Breve historia de la poesía mexicana*, "La poesía de Jorge Cuesta, [...] como la vida a la cual puso fin, es el documento de un insatisfecho".⁴⁶ Qué provocativas –a la larga– resultan esas palabras; la poesía de Jorge Cuesta es el producto de su insatisfacción, pero no de su vida –como lo intuyó Dauster– sino del deseo mismo de la escritura. El poeta escribe la insatisfacción con su propia escritura; al corregir y reescribir, propicia numerosas variantes en los poemas, donde se expresa también su rigor selectivo.

Al repasar desde cierta distancia las fuentes de toda la *leyenda*, es grato sorprenderse de que en el prólogo a los *Poemas y ensayos* de 1964, Schneider sólo escriba un pequeño párrafo al respecto que podría cuestionársele: "Cuesta se entregó a la experimentación con reacciones químicas. Primero con el objeto de preparar definitivamente su tesis universitaria y más tarde *por un delirio científico en búsqueda de fórmulas para la eterna juventud, para la cura de enfermedades extrañas y de procesos experimentales*".⁴⁷ No obstante, esas afirmaciones –como él mismo lo señala– son fruto de "relaciones verbales de familiares y amigos".⁴⁸

⁴⁵ SYLVESTER, *The Poetical Works of Jorge Cuesta*, 149.

⁴⁶ Frank DAUSTER, *Breve historia de la poesía mexicana*. México: De Andrea, 1956, p. 164.

⁴⁷ Luis Mario SCHNEIDER, "Prólogo", en Jorge CUESTA, *Poemas y ensayos*, t. 1. México: UNAM, 1964, pp. 17-18.

⁴⁸ SCHNEIDER, "Prólogo", 17. (Las cursivas son mías).

En todo ese prólogo de los *Poemas y ensayos*, el pasaje citado es el único fragmento donde se alude indirectamente a la *leyenda* que ya comenzaba a generarse sobre Jorge Cuesta; en lo demás, desarrolla con gran destreza una versión global de la vida personal, intelectual y familiar del poeta. Es indispensable que los interesados regresen a ese texto de 1964. En él encontrarán datos valiosos sobre el autor que han quedado relegados.

Desafortunadamente, once años después de publicada la primera edición de la obra de Cuesta, en el año 1975, Nigel Grant Sylvester retomó en su tesis de doctorado aquella alusión sobre un amor incestuoso que pareciera haber existido entre Jorge Cuesta y su hermana:

*Sometime in his mid-twenties Jorge fell in love with his sister, Natalia. It was desperate, physical love never to be consummated which went accompanied by the tenderest sentiments of a more normal, fraternal kin. The recognition of his carnal desire for Natalia brought on deep rooted feelings of guilt, dark depression and suicidal tendencies.*⁴⁹

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

⁴⁹ SYLVESTER, *The Poetical Works of Jorge Cuesta*, 12.

aplicación como antídoto contra la vejez humana. Por desdicha, no se cuenta, entre sus papeles conservados, con documentos que certifiquen o abunden sobre esto, información que sería interesante ya que, al tratarse de un investigador que contaba con un laboratorio propio, es posible que sí haya experimentado con profundidad en distintos campos de la química orgánica.

Cambiando de ámbito, sobre su matrimonio con Guadalupe Marín, por ejemplo, no existen muchos documentos difundidos. Con excepción de las cartas que le envía a ella y a su madre, carecemos aún de fechas e información comprobable. En una epístola citada por Bertram D. Wolfe, Lupe Marín le escribe a Diego Rivera:

Es probable que para entonces me haya casado con Jorge Cuesta por lo civil... En medio de toda esta gente que me ha tratado de lo más canalla, él es el único de quien he recibido consideraciones. Aun cuando me parece muy inteligente, tal vez demasiado joven, es probable que yo acepte. No sé si te gustará vernos juntos; por lo que a mí me toca, no me importa nada que vivas con otra.⁵⁰

Según asienta el libro de Marín, *Un río, dos riveras*, Jorge le había pedido a Diego autorización para cortejar a Lupe, a lo que el pintor contestó, deseándole: "buena suerte al lado de una mujer que era muy peligrosa para los hombres que no eran muy vigorosos".⁵¹

⁵⁰ Bertram D. WOLFE, *La fabulosa vida de Diego Rivera*. México: Diana, 1972, p. 203. Wolfe agrega páginas adelante (205-206) que Guadalupe Marín "se había casado de nuevo, aunque su segundo esposo [Jorge Cuesta] iba a resultar más desastroso que el primero y, al final recordaría agradecida el tiempo pasado junto a Diego. El joven con quien [se] casó no tenía un centavo y aun cuando Diego les permitió que vivieran en su casa hasta que estuvieran en mejores circunstancias económicas, prometiendo cooperar al sostenimiento de sus dos hijas".

⁵¹ Guadalupe RIVERA MARÍN, *Un río, dos riveras. Vida de Diego Rivera, 1886-1929*.

Poco después, a finales de 1929, la pareja se mudó a la casa recién construida por el arquitecto Ajuria en la calle de Tampico 8; pero antes pasaron una corta temporada en Córdoba, otra en San Ángel y otra en la calle de Rhin número 30, de la Ciudad de México.

Sobre su homosexualidad, no confirmada, Natalia abunda: "Yo en Jorge jamás de los jamases noté nada... No, Jorge no era muy mujero; después de Lupe enamoró a una muchacha finísima, creo que era Margarita Bell".⁵²

La persona de Cuesta, como podemos notar, podría ser tan común como la de cualquiera de nosotros, con la excepción que formula certeramente José Emilio Pacheco: "la mayor parte de lo que se sabe sobre Jorge Cuesta, pertenece a la fábula".⁵³

Sus cartas familiares desde Francia demuestran los miedos y preocupaciones normales de un joven provinciano sin dinero y alejado de la protección familiar. Los testimonios conservados de aquella travesía dan cuenta del desencanto. Cuesta experimenta un franco malestar por su condición exótica frente a los demás, su forma de hablar y de vestir fueron motivo de una *autoexclusión* del círculo

México: Alianza, 1990, p. 205.

⁵² URRUTIA, en CUESTA, v, 309. Sobre la homosexualidad o bisexualidad de Jorge Cuesta, Guadalupe Marín refiere en la entrevista con Roberto Páramo, que había veces que se enamoraba de su hermana y luego de su amigo; también en *La única*, su novela autobiográfica, sucede lo mismo con Andrés, quien representa a Cuesta. Continuando con esto, la referencia más antigua a la sexualidad de Cuesta, por tanto, es *La única* de Guadalupe Marín. De ahí en adelante encontramos alusiones mucho más tardías, como las declaraciones de Elías Nandino en entrevistas de los años ochenta –las más de las veces contradictorias en lo que se refiere a los Contemporáneos.

⁵³ José Emilio PACHECO, "Poesía de Jorge Cuesta", *Estaciones*, verano, 1958, p. 198.

intelectual de los surrealistas, que existía en esa década de los años veinte en Francia.

En el prólogo de Luis Mario Schneider a los volúmenes de 1964 (p. 14), aparece una carta que no fue recogida en el epistolario, hasta ahora agrupado en el segundo tomo de las *Obras* de 1994; está dirigida a su padre desde París, en 1928. Aquí, Jorge Cuesta le cuenta cómo se siente en un país que lo ha desilusionado desde su llegada: "Sólo me siento como un salvaje, como una fiera a quien intempestivamente cambiaron de clima y de lugar y no puede reconocer nada de lo que mira, y agrega a eso descubrir lo que es ser extranjero, con la angustiada soledad que eso implica".⁵⁴

Por otra parte, en relación con los tierras familiares, según constan unos papeles de su padre, Jorge Cuesta –junto con su hermano Néstor– poseían unos terrenos con valor de más de 150,000 pesos entre los años de 1926 a 1928. Por las mismas relaciones epistolares, hasta ahora comentadas, se colige que, a pesar de que el padre necesitaba un préstamo por esos años, la familia Cuesta poseía alrededor de 1, 290,000 pesos en terrenos, casas y maquinaria. Estas cartas fueron enviadas a Manuel Gómez Morín como aval para la "solicitud de préstamo" para financiar las haciendas de los Cuesta. Además de la relación de terrenos y maquinaria, en ellas se describen los cultivos propios de la región y las cosechas esperadas en cada uno

⁵⁴ Ésta, como seis cartas más, todas ellas inéditas, han sido publicadas recientemente por Luis Mario Schneider y Lourdes Franco bajo el título: "Ecos de sangre. Cartas familiares inéditas de Jorge Cuesta" (*Literatura Mexicana*. 1-2, 1999, pp. 335-354). También en SYLVESTER, *The poetical Works of Jorge Cuesta*, pp. 14-15, aparece otra carta del poeta que no fue agrupada en ese "Epistolario" de 1994; la carta es singular porque Nigel Grant Sylvester –a pesar que parece conocerlo– no consigna el destinatario porque según se deduce no

de los terrenos. Una muestra de ello es el siguiente párrafo: "Otras propiedades que tengo aquí en Córdoba, huertos y terrenos urbanos, tienen un valor de 80,000.00 pesos y los terrenos que tengo en Santiago Huatusco, lindando con Trapiche de Mesa y las propiedades de mis hijos Jorge y Néstor, que yo manejo, valen mas [sic] de 150,000.00 pesos".⁵⁵

Recapitulando, es muy fácil hacer más rica y extravagante la *leyenda* de Cuesta. Otros se han encargado de hacerlo con singular destreza. Lo que se proponen estas páginas es separar esa *leyenda* —que Pacheco anunciaba como la del único escritor mexicano que la posee— de los datos biográficos precisos con los que se cuenta actualmente. Como se pueden dar cuenta los lectores, la intención final de este trabajo es contraponer a la *leyenda* una serie de datos desconocidos hasta ahora (o no tomados en cuenta en su justa dimensión) sobre la vida del poeta, pero sin intentar destruirla, puesto que sabemos que es un vano afán. Lo que sí queremos es que no siga creciendo desmesuradamente debido a la aparición de ciertos trabajos recientes que, superficialmente, se han deslumbrado por la figura de Cuesta y que, careciendo de responsabilidad, arrojan juicios tendenciosos sin consideración alguna en desmerito de su obra. En pocas palabras, no tienen respeto por la obra y biografía cuestianas.

No existe, tampoco, la intención por fabricar "otra" imagen de Cuesta, sino de deslindar los datos más descabellados de los que son

podía revelar ni comprometer a la persona que estaba dedicada.

⁵⁵ Estas cartas, hasta donde se sabe, no han sido consideradas o analizadas por ninguno de los cuestianos. Fueron encontradas en el archivo personal de Manuel Gómez Morín que se encuentra en la "Colección Especial" de la biblioteca Daniel Cosío Villegas del Colegio de México.

comprobables, separar los menos cuestionables de los que son producto de una fijación maniquea.

Si el método de estudio biográfico ha sido bastante asediado en otros países (piénsese por supuesto en el francés Philippe Lejeune), su desarrollo en México es todavía pobre. Basta comparar las numerosas biografías que existen sobre cualquier escritor europeo renombrado, con las de los escritores importantes de México que aún no cuentan con una. Tal pareciera que la cultura nacional impide concederles un carácter humano a sus escritores, continuando así aquella mitología que despoja al poeta de su parte terrenal.

Sea cual sea la causa de las pocas biografías de escritores mexicanos con que contamos, se debe entender que ellas no buscarían ni, por un lado, privar al *hombre* de sus cualidades literarias ni, por el otro, de conferirle a todos sus actos personales un aura literaria. Ésa es nuestra postura. La historiografía literaria, sea en el caso de Jorge Cuesta o de cualquier otro autor, no debe mezclar sus métodos y objetivos con los del biógrafo. El crítico no debe confundir o basar sus interpretaciones de la obra escrita de acuerdo con los datos biográficos. Correlativamente, la tarea del biógrafo no será interpretar la obra literaria a través de los acontecimientos históricos del escritor, sino recrear mediante testimonios de toda índole la singular personalidad de un hombre.

La verdad nos rebasa, carecemos hasta la fecha de argumentos para aceptar como verdaderos y tajantes algunos de los documentos que nos han llegado sobre Jorge Cuesta. El conocimiento histórico, real, comprobado o anecdótico de las circunstancias vitales de un escritor, no autoriza al biógrafo a emitir juicios que atañan

directamente a la obra literaria. Pero también es de resaltar que, sin embargo, el resultado del biógrafo puede servir, lo mismo que el de cualquier otro tipo de estudios externos e internos de la obra escrita, a procurar una visión global tanto del autor como de su trabajo, ejerciendo responsable y críticamente esos conocimientos.

Es desde esa postura que ensayar una biografía implicará, además de la capacidad de investigación, una habilidad de interpretación y conjunción de los datos recopilados con la finalidad de reanimar, mediante la escritura, la trayectoria personal y la trayectoria literaria de determinado autor.

Curiosamente el mismo Cuesta en su artículo "Conceptos del arte" escribe como si estuviera detallando el rumbo que muchos de los críticos suyos le han escogido:

Lo retiran de la vida, dentro de un recinto imaginario donde sólo cabe lo *artístico*, y si lo traen de nuevo a la vida, a la vida de la que antes lo retiraron, de la que antes substrajeron todo valor, es para hacerlo *vital*, para desvalorizarlo, para darle un contenido no artístico: religioso, moral, etcétera. Para ellos, ya no es el político, ya no es el religioso, ya no es el hombre de la sociedad, ya no es el hombre de la vida, ya no son ellos, en quienes puede encontrarse al artista.⁵⁶

⁵⁶ CUESTA, I, 184.

CAPÍTULO II

RECEPCIÓN CRÍTICA TEMPRANA DEL PENSAMIENTO Y OBRA CUESTIANOS

RECEPCIÓN CRÍTICA TEMPRANA DEL PENSAMIENTO Y OBRA CUESTIANOS

¡Si desde sus comienzos literarios se dudó de la existencia real de Jorge Cuesta y se le consideró como un fantasma!

XAVIER VILLAURRUTIA

NO SIEMPRE hubo misterio y *leyenda* detrás del nombre Jorge Cuesta. La razón es que la poca gente que lo conoció en vida lo admiró, combatió, denostó o respetó de manera directa: personalmente. Pero en nuestros días, todos aquellos que, por ignorancia, no conocen la verdadera trascendencia de su obra, se contentan y satisfacen con repetir una *leyenda* que es lo único que aparece frente a sus ojos al escuchar su nombre. Cuando se restablezca su *personalidad*, esa *leyenda* —que no es otra cosa que la mitificación del individuo— dejará de tener importancia frente a la valía de su obra.

En México, desde 1942, fecha de su muerte, pocos han sido los actos públicos donde se alude con seriedad el nombre de Jorge Mateo Cuesta Porte-Petit. La mayoría de esas menciones efectuadas en actos conmemorativos de algún aniversario luctuoso, reedición de su obra y demás eventos organizados por sus fervientes lectores o por el incansable tesón de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, quienes por muchas décadas animaron en soledad la investigación y divulgación de la obra cuestiana.

Este silencio se extendió a pesar de que Cuesta fue un interlocutor que sostuvo un fructífero diálogo sobre los fundamentos artísticos, políticos y sociales en México. Dicho diálogo con el medio intelectual –a veces monólogo o soliloquio, como apuntaría Adolfo Caicedo–, ha producido escasa, pero significativa, recepción en nuestro país. El propósito de este trabajo es discurrir cuáles fueron las resonancias iniciales de su recepción crítica, sea de su persona, de su obra o de su *leyenda*.

I.1 PERIODOS EN LA RECEPCIÓN

A lo largo de lo que podríamos llamar la tradición de estudio cuestiano –ochenta años que corren desde 1924 hasta 2004– se han generado múltiples acercamientos a su pensamiento y producción literaria. Sin embargo, en realidad, siguen siendo pocos en comparación con los motivados por varios de sus compañeros de grupo. Pese a ello, al examinarlos, es posible agruparlos en cinco etapas bien diferenciadas. Tomando en consideración los años de aparición de las ediciones y reimpresiones de sus obras, los periodos son:

- 1) desde su primer trabajo publicado en 1924 (y su inserción en el grupo cultural mexicano), hasta su muerte;
- 2) del 14 de agosto de 1942, hasta 1963;
- 3) de 1964 (fecha de publicación de los cuatro tomos de *Poemas y ensayos*), hasta 1980;
- 4) de 1981 (tomando como punto de partida la aparición de *Poemas, ensayos y testimonios*, tomo v), hasta 1993;

5) y último, de 1994, año en que se ponen a la venta los dos volúmenes que recogen lo publicado anteriormente, hasta nuestros días, fecha de la nueva edición de su obra por parte del Fondo de Cultura Económica.⁵⁷

El presente trabajo abarca someramente los dos primeros estadios de la recepción cuestiana: 1924-1963. Treinta y nueve años que comprenden desde el primer texto publicado por nuestro autor hasta un año antes de la recopilación original de sus obras en 1964. Treinta y nueve años que son también casi los mismos que vivió.

Pero, en principio, ¿por qué se propone esta gradación en cinco tiempos? y, en segundo lugar, ¿cuál es la razón de estudiar por el momento sólo dos de ellos?

Se propone esta división porque es fruto únicamente del fenómeno vital y artístico llamado Jorge Cuesta. Las cinco fases marcan hechos de indudable trascendencia literaria y biográfica; en una palabra, se equiparan con el itinerario que el poeta y ensayista mexicano recorrió en su vida y, después, en las recopilaciones impresas de su obra.⁵⁸ En suma, reflejan fielmente los acontecimientos

⁵⁷ Habrá de reflexionar —con el paso del tiempo— la diferencia entre los estudios que se realizan a partir del *Colloque international Jorge Cuesta* (2001), razón por la cual me he atrevido a llamarle a este periodo que corre de 2001 como el *nuevo tiempo* de Jorge Cuesta. Falta distancia crítica para saber si deberán aislarse los juicios que están apareciendo a partir del primer centenario del nacimiento de nuestro autor.

⁵⁸ No se cuentan aquí (*para establecer los periodos*) las reediciones *parciales* de la poesía y ensayística cuestiana que se han publicado, tales como: *Sonetos*, editados por Cristina MÚGICA; *Ensayos políticos*, selección de Augusto ISLA; *Poesía y crítica*, selección de Luis Mario SCHNEIDER y *Ensayos críticos*, compilados por María STOOPEN.

más importantes que han ocurrido hasta nuestros días con la obra cuestiana y, por ende, lo que ha sido el creciente interés hacia ella.

El primer tiempo, de dieciocho años (1924-13 de agosto de 1942), sintetiza una ausencia casi total de comentarios sobre la *escritura* de Cuesta, no así sobre sus *ideas* artísticas, educativas, políticas o sociales a raíz de su participación en la polémica de 1932, en la consignación de *Examen* y la edición de la *Antología de la poesía mexicana moderna*. La mayoría de ellos sin tintes sensacionalistas o, básicamente, sin preocuparse mayormente por la *persona-leyenda*, sino enfocándose sobre su *pensamiento* o *actuación* en dichos campos.

El segundo, de veintiún años (14 de agosto de 1942-1963), es el marco, por el contrario, de un explosivo –aunque mínimo a la luz del tiempo– interés por examinar la creación artística de Cuesta. Es aquí cuando se consuma la preeminencia temprana de la crítica por estudiar su poesía, cuando se realizan las primeras recopilaciones y comentarios particulares sobre su personal estilo poético. No podemos olvidar que la razón de esto es la dispersión de su obra ensayística en periódicos y revistas. Cosa distinta ocurre con su poesía, pues es el tiempo de la recopilación de *Tierra Nueva* y de la edición de *Estaciones* en 1958, hechos todos que culminarán con la publicación de los cuatro tomos de su obra en 1964. Aunque también –y es ilustrativo recalcarlo– es el lapso temporal en que el peso de la locura (que parece no existir los dos años previos a su muerte) cobra real sentido para la crítica literaria mexicana de aquellos años. Enfermedad aderezada en algunos casos con excesiva crudeza por sus contemporáneos y que, a la postre, forjarán la *leyenda* que lo circunda.

Estos dos periodos, que suman treinta y nueve años, resumen la valoración temprana de la obra de Cuesta y de su pensamiento; fechas que, como adelantamos, serán decisivas para marcar los rumbos de la crítica posterior.

Los subsecuentes periodos, 1964-1980, (17 años); 1981-1993, (13 años); 1994-2004, (11 años), además de reflejar cómo son más frecuentes las revisiones y discusiones de la obra cuestiana, evidencian igualmente la huella del movimiento de revalorización de tan importante autor para la literatura mexicana del siglo xx. En parte por la edición más completa hasta ahora y, por supuesto, la conmemoración del centenario de su nacimiento.

Estudiar la recepción global de Cuesta es una tarea que terminará por echar abajo varios de los presupuestos arcaicos y erróneos con que se ha entorpecido el camino de su lectura; este trabajo sólo es una contribución a ese análisis futuro que aún queda por realizar.

En este sentido, es necesario aclarar que para cumplir con la expectativa que plantea este estudio sería indispensable la consulta de gran cantidad de textos así como la escritura de una buena cantidad de cuartillas. A la fecha, ni he concluido el rastreo de todas las fuentes bibliohemerográficas, ni he redactado los números de folios que me he propuesto. Hechos que se suman a la incertidumbre por saber si aparecerán nuevos datos que aún desconocemos. Por lo tanto, este trabajo, escasamente preliminar, es el avance de una investigación que deberá continuarse.

Aunque existen muchas demarcaciones que son indispensables para conformar el examen histórico de un modo completo, me detengo

aquí, casi exclusivamente, en el campo de la poesía, restando por estudiar de manera integral lo que se dijo entonces de su actividad ensayística, editorial e ideológica, entre otras. Esto sin omitir –como bien lo ha señalado Roland Léthier– el peso que tuvo su locura en la concepción temprana de los juicios que se canonizaron posteriormente.

Debido a las pocas referencias publicadas exclusivamente sobre Cuesta durante su vida, algunas de las fuentes en las que el investigador de la recepción puede abreviar para obtener datos de valor son las antologías, los periódicos, las notas, las memorias, los epistolarios, entre varias más.

En lo atinente a las antologías de poesía, la tradición en México es muy rica; el variado interés de los editores mexicanos los llevó a preparar selecciones de sonetos, de lírica en general, de jóvenes, de consagrados, de amigos, etcétera. A través de ellas podemos darnos cuenta cómo la poesía de Jorge Cuesta fue vista a través de los años por los críticos literarios. Por otra parte, las antologías de prosa de estos años son escasas y las existentes se destinaron mayormente para relatos de ficción; razón que excluye de ellas a nuestro autor, pues hay que recordar que, en la prosa, su mayor y mejor producción está en el ensayo.⁵⁹

Tomaré también algunas de las opiniones más concretas de escritores y críticos donde expresen, en cada uno de los periodos que

⁵⁹ En realidad, desde su debut literario, Cuesta sólo escribió –hasta donde podemos saber– tres textos de “ficción”: “La resurrección de don Francisco”, en 1924; una pantomima teatral –que incluye un soneto– llamada: “La calle del amor”, de 1938 aproximadamente y una fábula en verso: “La cigarra y la hormiga”, de 1940.

nos interesan, sus puntos de vista sobre la obra y pensamiento cuestionarios.

I.2 ¿QUIÉN ERA JORGE CUESTA ANTES DEL 13 DE AGOSTO DE 1942?

Cuando en 1924 Xavier Villaurrutia dicta la conferencia "La poesía de los jóvenes de México", en la Biblioteca Cervantes, además de nombrar y definir por primera vez al *grupo sin grupo*, también establece la nómina de los "jóvenes" poetas (donde no figuran todavía ni Jorge Cuesta ni Gilberto Owen):

Pero por la seriedad y consciencia artística de su labor; porque sintetizan, en su porción máxima, las primeras realizaciones de un tiempo nuevo es preciso apartar en un *grupo sin grupo* a Jaime Torres Bodet, a Carlos Pellicer, a Ortiz de Montellano, a Salvador Novo, a Enrique González Rojo, a José Gorostiza y a Ignacio Barajas Lozano.⁶⁰

Pero ¿acaso en ese año no apareció Jorge Cuesta en la escena literaria? Claro, un mes y tres días después de la conferencia, el *joven* veracruzano, se estrenó con la publicación de "La resurrección de don Francisco" en la revista *Antena*, de Francisco Monterde. Y no sería sino hasta tres años más tarde cuando se convertiría en *joven poeta* al dar a la imprenta sus primeros versos en *Ulises*: "Dibujo".⁶¹ Hecho

⁶⁰ Xavier VILLAUURUTIA, "La poesía de los jóvenes de México", Departamento de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública, Salón de la Biblioteca Cervantes, 29 de mayo de 1924. Publicada el mismo año por Ediciones de la revista *Antena*.

⁶¹ Los textos mencionados son "La resurrección de don Francisco" (*Antena*, 1, julio 1924) y "Dibujo" (*Ulises*, 3, agosto 1927). Este último, aunque es el primer poema publicado, no parece ser, de sus poemas maduros, el primero en ser escrito puesto que, "La Ley de Owen", está fechado de "Enero 1º a octubre 1º

curioso es que en edición de la misma revista *Antena*, se publicó la conferencia de Villaurrutia y el primer texto de Cuesta; además, por si esto fuera poco, habría que agregar que Villaurrutia y Jaime Torres Bodet firmaban en *Antena* una sección titulada "Letras", ¿habrán conocido personalmente la actividad poética de Cuesta desde antes de 1924?

Para ese año, como se observa, apenas se prefiguraba en la escena cultural mexicana a quien habría de ser elegido, por el núcleo de ese "grupo sin grupo", cuatro años más tarde, como el editor de su más polémico acto grupal que los distingue: la *Antología de la poesía mexicana moderna*. En menos de un lustro, Jorge Cuesta se convertiría en uno de los nodos del medio literario nacional al aceptar la responsabilidad de aquella polémica compilación.

Pero qué pasó entre 1924 y 1928. La ausencia de Cuesta en el medio literario mexicano de estos años, se debe puntualizar, resulta natural puesto que, si recordamos, durante ese lapso concluía su carrera de ingeniero químico (1925) y, casi todo el año siguiente, estaría trabajando en la hacienda *El Potrero* en Córdoba, Veracruz, alejado de la capital mexicana y del espectro editorial.

Sin embargo, a su regreso a la Ciudad de México, a finales de 1926, emprendió una participación constante en ese joven círculo de escritores, coronando así su arranque definitivo como escritor en *Ulises* (revista que salió a la luz en 1927, bajo la dirección de Salvador Novo y Xavier Villaurrutia), en la cual publicó textos desde el primer

de 1926", según opinión del propio Gilberto Owen. Dato que es necesario tomar en consideración para la recepción de su obra porque evidencia que los miembros del incipiente grupo de *Ulises*, futuros Contemporáneos, conocieron con certeza la *vocación poética* de Cuesta desde el año 1926.

número hasta el cuarto (mayo-octubre). Además, antes de aparecer la *Antología de poesía mexicana moderna*, había publicado ya en *Antena* (en su primer número), *La Antorcha* y *Revista de Revistas*.

No habría que olvidar que Jaime Torres Bodet en su libro *Contemporáneos* (1928) también dejará fuera de la nómina del "grupo de soledades" a Jorge Cuesta, lo mismo que a Owen. En su artículo "Cuadro de la poesía mexicana" sólo enlista a Pellicer, Gorostiza, Novo, Villaurrutia, Ortiz de Montellano y González Rojo.

Bien se sabe ahora que el proyecto antológico del grupo se preparaba desde años atrás, además, se ha descubierto que en la realización intervinieron muchos criterios y no sólo el cuestiano. Pero un hecho que merece destacarse es el peso y carácter que para su temprana edad Jorge Cuesta ya ejercía y poseía dentro del grupo. Esto porque a pesar de que había publicado un solo poema y nueve textos en prosa antes de la fecha de edición de la citada antología,⁶² para los integrantes del grupo "Ulises", Cuesta representa más que un chivo expiatorio que cargaría con una responsabilidad que ellos no se atrevieron a soportar, pues representa la solidez de la aventura y el orden. Esa misma conjunción lo llevaría más tarde a ser el único del grupo en arriesgarse a *idear*, *dirigir* y *realizar* individualmente la edición de otra revista.

Es por lo anterior, y por algunas otras cosas, que la crítica que recibió Cuesta por la *Antología de la poesía mexicana moderna* merece un examen cuidadoso.⁶³ Sin embargo, las acusaciones que

⁶² Uno en 1924, dos de 1925, una carta y cinco ensayos de 1927.

⁶³ Últimamente se han publicado datos relevantes acerca de dicha antología. Sobre su polémico prólogo véase el libro de Anthony STANTON, *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna* y, sobre la redacción de las

recibió de los que creían que él había sido el antologador, no pasan de ser motivo del trabajo que varios de los integrantes del grupo Contemporáneos realizaron en la selección de los poetas. Desafortunadamente, además de ser casi todas negativas las alusiones, encontraron en Cuesta el blanco ideal para purgar los principios de selección antológica del grupo en su conjunto. Pero de ningún modo se puede decir que las apreciaciones sean exclusivamente sobre la actuación de Cuesta.

Lo que sí resulta incuestionable es que, al aceptar presentarse como responsable de ella, Jorge Cuesta jugó una carta de dos filos. Por una parte, jugaba a figurar en el escenario literario de México pero, a la vez, a ser asociado (desde entonces) por el grueso del público con el escándalo de la que creían *su* cuestionada antología. Con todo, en 1928, cuando se publica –y después, hasta la fecha de la polémica de 1932–, la prensa cultural y los lectores en general no lo conocían del todo, puesto que, como veremos en la cita siguiente, hasta dudaban de su verdadera existencia:

“A menos de que surja de la tierra uno de estos días un verdadero Jorge Cuesta y rectifique...”⁶⁴

notas, Guillermo TOVAR DE TERESA, “Hallazgo en torno a los Contemporáneos”. También es provechoso consultar: Samuel GORDON y Fernando RODRÍGUEZ, “Un texto de Carlos Pellicer sobre la *Antología de la poesía mexicana moderna*” (*Dos calas en la historiografía literaria de Carlos Pellicer*. México: JGH, 1997), donde se recogen testimonios como este de una carta que Octavio Barreda le envía a Pellicer: “No sé si sepas cómo estuvo lo de la Antología [...] todo fue obra de Jaime [Torres Bodet], Villaurrutia y González Rojo, quienes con la cobardía que los caracteriza, embaucaron, más bien, comprometieron a Cuesta para que aceptara la paternidad del libro”.

⁶⁴ ANÓNIMO, *El Universal Ilustrado*, junio 16, 1932, p. 3.

De 1928 en adelante, hasta antes de la publicación del primer número de *Examen*, se suceden algunos de los hechos más trascendentales en la vida del poeta: la visita fugaz a La Habana, Londres y París (donde traba contacto con André Breton y Robert Desnos, entre otros);⁶⁵ la publicación de la *Antología*; su matrimonio con Guadalupe Marín; su estancia en la hacienda *El Potrero*; sus colaboraciones en *Contemporáneos*; el nacimiento de su hijo Lucio Antonio y su participación en la polémica de 1932.

En torno a este último acontecimiento, uno de los que provocó mayor reacción a sus postulados ideológicos y literarios, no se debe olvidar que en su germen Jorge Cuesta no fue contemplado como uno de los interrogados sobre la vanguardia mexicana. Cuando el periodista Alejandro Núñez Alonso publicó "¿Está en crisis la generación de vanguardia?", el 17 de marzo, los entrevistados fueron: Guillermo Jiménez, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Salvador Novo, Samuel Ramos, Bernardo Ortiz de Montellano, Abreu Gómez, Felipe Teixidor y Francisco Monterde. No será sino hasta el 31 de marzo, cuatro días después de que Febronio Ortega publicara la tergiversada entrevista con Gorostiza, cuando Cuesta aparece incidentalmente en

⁶⁵ Consúltense José Emilio PACHECO, "La iniciación de Carpentier" (*Proceso*, mayo 4, 1980), donde se apunta que Jorge Cuesta paseó una vez con Alejo Carpentier, y fue entonces que se encontraron a André Bretón, en julio de 1928 (seguramente durante su trayecto a Francia). Fruto también de la cercanía con Cuba no hay que olvidar que el poeta Emilio Ballagas —muy cercano a la estética de la poesía pura— utilizó unos versos de Cuesta como epígrafe a uno de sus libros. Igualmente, recuérdese que la publicación de varios de los poemas tempranos de Cuesta aparecieron en *Revista de Avance*. Significativas también son las alusiones a la poesía de Cuesta que ha expresado Cintio Vitier, situándolo al lado de Sor Juana y Octavio Paz, como grandes poetas mexicanos.

la polémica en una nota marginal que reproduce el mismo Núñez Alonso en *El Universal Ilustrado*.⁶⁶

En dicha controversia, se alude a la participación de Cuesta –lo mismo que la de José Gorostiza y Xavier Villaurrutia, entre otros– sólo como partícipe del grupo de *Ulises* y *Contemporáneos*. La polémica de 1932 es una discrepancia de agrupaciones, de ideas, pero no de obras ni de individuos.

A este respecto, no creo que resulte gratuito comentar que Cuesta respondió tajantemente indicando cuáles eran las circunstancias en las que se desarrolló el conjunto de escritores al que se le asociaba. Dejó en claro que su postura era la *crítica* y su virtud, la *desconfianza*; pero además emitió un juicio poco valorado hasta ahora: “Le roba a una generación pasada quien la continúa ciegamente. Le roba a una generación futura quien la crea un programa para que lo siga”, esto es lo que quiero subrayar.⁶⁷ Ni en esa ni en otra polémica artística similar, se ha discutido lo que Cuesta formuló: no debe ser otra (la generación posterior) quien continúe o revolucione los preceptos del grupo en turno, debe ser él mismo.

Cada comunidad literaria ejercerá una *crisis* cuyo fin último es reformar continuamente el desarrollo artístico para engrandecerlo,

⁶⁶ Alejandro NÚÑEZ ALONSO, “¿Está en crisis la generación de vanguardia?”, *El Universal Ilustrado*, marzo 17, 1932, pp. 20-21 y 30-31. Febronio ORTEGA, “Gorostiza y la situación actual de las letras mexicanas”, *Revista de Revistas*, 141, marzo 27, 1932, pp. 7-8. Alejandro NÚÑEZ ALONSO, “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?”, *El Universal Ilustrado*, 777, marzo 31, 1932, pp. 10 y 35.

⁶⁷ Jorge CUESTA, “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?”, en *Obras*, I. México: Equilibrista, 1994, pp. 171-173. Respecto a la famosa polémica véase: Guillermo SHERIDAN, *México en 1932: la polémica nacionalista*. México, FCE, 1999.

aunque sepa que no necesariamente será continuado por sus discípulos.

Si ya se había apuntado que *Ulises* representa el acto de iniciación de Cuesta, también se debe apuntar que los años de 1928 a 1932 constituyen su ascensión al Parnaso Literario. Su pináculo ensayístico inicia, paradójicamente, con la publicación de *Examen*.

En este lapso de 1928 hasta julio de 1932, Cuesta publicó nueve textos en *Contemporáneos* (una traducción de Paul Eluard, cinco poemas y tres ensayos); dos en *Escala* (un poema y un ensayo); en *El Espectador*, *El Universal*, *El Universal Ilustrado* y *Excélsior* (un artículo en cada uno); en *Revista de Avance* (tres poemas). Si contabilizamos: 8 textos en prosa y 9 textos poéticos (sin contar la traducción).

Será con la aparición de *Examen* en 1932 que se funda lo que podría denominarse el *periodo ensayístico* de Cuesta —y que se extiende hasta 1937—, con más de noventa ensayos publicados (por sólo 14 poemas que da a la imprenta).⁶⁸ Quizá habría que precisar que el periodo de madurez escritural se revela a sus 29 años.

La manera en que los acontecimientos referidos fueron vistos por sus coetáneos se puede resumir en el siguiente hecho: en plena polémica de *Examen*, aún después del escándalo de la antología de 1928 y de la polémica de 1932, los lectores y público en general

⁶⁸ Dato que no es gratuito si recordamos que en 1938, desempeñando labores de químico, Cuesta entró como jefe del Departamento de Laboratorio en la Sociedad Nacional del Azúcar y de Alcoholes. En relación con los ciclos escriturales que se aluden, existen dos periodos poéticos bien definidos: el primero, de 1927 a 1931 y, el segundo, de 1937 a 1941. En lo atinente al ensayo hay uno sólo de auge ensayístico que es, curiosamente, el lapso intermedio cuando disminuye su publicación poética: de 1932 a 1937.

parecían desconocer la obra, figura y hasta el nombre de Jorge Cuesta.⁶⁹

Baste de ejemplo que aquel periodista de *Excelsior*, principal detractor de la revista *Examen* por la publicación de los fragmentos de *Cariátide* de Rubén Salazar Mallén, acusó al francés Julien Benda como si se tratara de un seudónimo de Cuesta y, al hacerlo, demostró que su ignorancia no era únicamente sobre Benda, sino también sobre el mexicano.

¿Cómo podía tener recepción Jorge Cuesta, en vida, si su país fue tan falto de sensibilidad? ¿Cómo encontrar notas periodísticas o gacetillas si algunos periodistas eran tan ignorantes y tendenciosos? Y, por si esto no bastara, ¿cómo pasar por alto que para entonces sólo había publicado en revistas y diarios?

Pero no todo es ausencia y desconocimiento de la obra cuestiana en esta década de 1930. Dos de las notas que sí se dedican a recibir el pensamiento cuestiano se publican precisamente en estas fechas. En julio y agosto de 1932 escribirán Horacio Alba y Ermilo Abreu Gómez sendas réplicas al ensayo de Cuesta: "Conceptos de

⁶⁹ En relación con el escándalo que se produjo por el material editado en los ejemplares que se tiraron de la revista *Examen* en las páginas de *Excelsior*, tras la crítica al lenguaje *procaz* de la novela *Cariátide* de Rubén Salazar Mallén, se escondía que: "la verdadera finalidad de esos ataques era la gestión de Ud. [Bassols] en la Secretaría de Educación y que no debíamos esperar realmente la convicción que en la revista *Examen* se hubiera cometido un delito", le escribe Cuesta al licenciado Narciso Bassols en 1932 (Jorge CUESTA, *Obras*, II. México: Equilibrista, 1994, p. 300). Más información sobre este tema puede consultarse en Rubén SALAZAR MALLÉN, *Adela y yo*. México: s.l.e., 1975, pp. 7-43; Javier SICILIA, *Cariátide a destiempo y otros escombros* y José Emilio PACHECO, "Delito y literatura. *Examen* y *Cariátide*".

arte”,⁷⁰ en el que Cuesta se aboca a expresar la tesis de su “arte desinteresado” partiendo de tres postulados:

a) la polémica entre un arte con “contenido” (social, religioso, moral, etcétera) y un arte sin “contenido” (es decir, con contenido artístico);⁷¹

b) calificando el arte como un rasgo distintivo que se le otorga a ese algo superior, fuera de la normal: extra-ordinario (el artista es el mejor en su actividad); y

c) que para reconocer al mejor, es decir, al artista, se necesita altura –humildad, conocimiento, desinterés. Esto lo dice porque en México faltan estas cualidades, razón que lo lleva a afirmar que, por ende, sólo el mejor reconoce al mejor. El artista al artista.

Al respecto, Alba protesta:

El arte es un rigor de la especie. Qué menos rigor un arte sin rigores [...] Qué más pobreza en un arte para minorías que sus propias limitaciones. El arte es intrascendental de tal arte artificial [...] No es posible prescindir de lo humano en el arte. Aún en aquellas obras que se han depurado de todo sentimiento, de toda presencia humana, encontramos cada día que toda palabra, o toda figura, o toda intención obedecen a una pasión, a un dolor. Nunca el arte podrá ser desinteresado ni desinteresarse de lo humano, y quienes nos infrinjan tal posición naturalmente harán todo menos arte.⁷²

⁷⁰ Horacio ALBA publicó “Falsos conceptos de arte” y Ermilo ABREU GÓMEZ, “Gaceta de Letras”, en respuesta al ensayo de Cuesta: “Conceptos de arte”, publicado en *Excélsior*.

⁷¹ Junto a esto debería plantearse la pugna existente entre el arte viril frente al afeminado; la literatura moral frente a la inmoral; lo religioso frente a lo laico, para situar mejor la discusión.

⁷² Horacio ALBA, “Falsos conceptos de arte”, *El Nacional*, julio 23, 1932, p. 3.

Por su parte, Ermilo Abreu Gómez en su "Gaceta de Letras", publicada en *El Universal Ilustrado*, se contrapone con estos argumentos:

Si usted, señor Cuesta, sostiene que el arte debe ser desinteresado, que en su propia eficacia y perfección formal está todo su valimiento, es cosa que podemos aceptarla o no [...] Pero usted está obligado a entender que el asunto –que usted calificó de necio injustificadamente– entraña un grave problema para nuestra patria. [...] No puede continuarse fraguando una literatura apatristica; no puede continuarse en la calca, más o menos hábil, de modelos extraños [...] No puede usted estar ciego ante la cuestión que le presento. La literatura de índole preciosista no tiene sino la indiferencia, no tiene sino el menosprecio de la sociedad [...] Cuando usted se percate de que las cuestiones literarias no sólo competen a un grupo privilegiado, sino que está en las manos de todos los hombres que piensan y que no es lícito, ni tolerable, que ese grupo pretenda arrogarse ese ejercicio de propaganda, entonces entenderá que la cuestión de las letras mexicanas requiere una lección más noble, más alta, más digna que la que usted le pretende dar.⁷³

Como apreciamos, tanto Alba como Abreu Gómez critican la tesis del "arte desinteresado"; de una postura artística que pareciera depurar lo humano para hacerse más sólida. Sin embargo, algo curioso es que cuando Cuesta habla en contra de los que piden un arte comprometido con la nación lo hace porque son ellos los que lo sacan de la vida, los que lo reducen al "tema" o "contenido", a la "naturaleza". Para Cuesta, la vida del arte está precisamente en la

⁷³ Ermilo ABREU GÓMEZ, "Gaceta de Letras", *El Universal Ilustrado*, 795, agosto 4, 1932, p. 28.

“forma”; porque la diferencia aquí es que –Abreu Gómez, Alba y otros– quieren llevarlo a lo nacional, es decir a la “vida del hombre”, pero lo sacan de lo artístico, del “rigor de la vida universal”, que es donde Cuesta quiere instalar al arte.

Para 1933, al hablar de la poesía lírica mexicana, Arturo Torres Rioseco se había expresado del poeta veracruzano en estos términos:

En Jorge Cuesta, el admirable sonetista mexicano, la influencia de Sor Juana es evidente. Estilo tropológico, metáfora liviana que tiende a la abstracción, énfasis del verbo sobre todo en las rimas, espejeo constante de la muerte, en los minutos cotidianos, alegorías mínimas, fórmula lexicográfica especial, recurso constante a la transposición.⁷⁴

Otro de los factores que muestran cómo su presencia se estrena en los textos de crítica literaria, en lo que se refiere a sus posturas artísticas, se debe a la segunda edición de la *Historia de la literatura mexicana*, de Julio Jiménez Rueda de 1934.

En su selección, Jiménez Rueda menciona ya a Jorge Cuesta entre el repertorio de ensayistas que hablaban de los temas “meramente literarios o artísticos”, al lado de Antonio Acevedo Escobedo, Pedro de Alba, Agustín Aragón Leyva, Agustín Basave, Baltasar Dromundo, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Andrés Henestrosa, Guillermo Jiménez, Enrique Jiménez Domínguez, José Lama, Agustín Loera y Chávez, Enrique Murguía, Francisco Orozco Muñoz, Héctor Pérez Martínez, Manuel Toussaint y Agustín Yáñez.⁷⁵ Aunque a la luz

⁷⁴ Arturo TORRES RIOSECO, “La poesía lírica mexicana”, *El libro y el pueblo*, 6, junio 1933, p. 215.

⁷⁵ Julio JIMÉNEZ RUEDA, *Historia de la literatura mexicana*, 2ª. ed. México: Botas, 1934, p. 246. La primera edición fue publicada seis años antes, por la editorial Cultura, en 1928.

del tiempo, ese mismo año marcaría la consagración como ensayista de otros de sus razonamientos, los de corte político y educativo con *Crítica de la reforma del Artículo Tercero* (México, 1934, 48 pp.) y *El plan contra Calles* (México, 1934, 30 pp.), tal posición pasó desapercibida por Jiménez Rueda.

En 1935, después de publicado en entregas el texto de Cuesta sobre Marx, se publica en el primer número de la revista *Golpe* una nota donde se critican agriamente sus *tendencias intelectuales* y su *falta de visión*:

En un artículo lleno de telarañas intelectuales [...] El ex-crítico ve con ojos bizcos de indignación que se juzgue inteligente al autor de la *Crítica de la Economía*. Pero entre bufidos, quejidos y muecas de dolor, Jorgito nos demuestra sólo que no es inteligente... cambiar de actividades. Quédese el atildado, pulcro, fino, exquisito crítico, comentando los exquisitos, finos, pulcros y atildados poemas de sus amigos, o más bien de sus amiguitos.⁷⁶

Es quizá este otro de los pocos documentos recepcionales que motivó Cuesta por sus ensayos en este periodo. Como se puede juzgar, la publicación quincenal de la Federación de Escritores y Artistas Proletarios no podía estar de acuerdo con sus juicios sobre el autor de *El capital*.

Dos años después, en 1937, José Gorostiza publicó: "La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*",⁷⁷ artículo en el que, al hablar

⁷⁶ *Golpe*, 1, marzo, 1935. Citado por Nigel Grant SYLVESTER, *Vida y obra de Jorge Cuesta*. Tlahuapan: Premià, 1984, pp. 29-30.

⁷⁷ José GOROSTIZA, "La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*", *El Nacional*, junio 27, julio 4, 1937. Citado en: José GOROSTIZA, *Poesía y poética*. México: CNCA, 1996, p. 135.

de "su generación, o mejor dicho, de su grupo —ése que a falta de un nombre que lo defina, ha sido designado con una certera inexactitud como 'grupo sin grupo', 'de vanguardia' y 'de contemporáneos'"—, tampoco menciona a Cuesta ni a Owen como poetas. El autor de *Canciones para cantar en las barcas* escoge como los más representativos a "Bodet, González Rojo, Novo, Ortiz de Montellano, Pellicer, Villaurrutia" y, claro, habría que agregar su propio nombre a la lista.

Como se puede observar, para ese año, Jorge Cuesta —a pesar de haber aceptado y soportado la responsabilidad de la antología y de publicar asiduamente en *Ulises* y en *Contemporáneos* (en esta última varios sonetos), de polemizar con Abreu Gómez, con Antonio Caso y, además, de animar la aventura de *Examen*—, no era considerado todavía como una figura intelectual representativa para el público general y, quizá tampoco, para algunos de los literatos con los que convivió. ¿Olvido de Gorostiza? ¿Owen y Cuesta, como los más jóvenes, no eran aceptados dentro del grupo? Desconocemos las razones de tal omisión por parte del tabasqueño. Sin embargo, a este respecto, no debemos olvidar que Cuesta, para el año de 1937, preparaba nuevamente la edición de sus "Sonetos", tal como lo anunció *Letras de México*, motivo por el cual el desconocimiento como poeta por parte de sus amigos sorprende aún más.

Dentro de la escasa bibliografía que —en vida— se produce sobre nuestro poeta, no se puede pasar por alto el caso de Guadalupe Marín con su novela *La única*. Publicado en 1938, y que a pesar de haber sido escrito a la manera de una autobiografía, refiere en algunos

pasajes, indirectamente, la obra creativa de Cuesta y la mayoría de las veces a sentar los precedentes de la futura *leyenda*.⁷⁸

Significativa también, pero sin carga de ofuscación como la anterior, es la aparición de los dos tomos de *Poesía mexicana contemporánea*, editados por el diario mexicano *El Nacional*. En ellos se recogieron algunos autores entre los que Cuesta no aparece, a pesar de ser editados cuando ya había publicado el grueso de lo que sería, a la postre, su obra poética completa. La razón quizá esté en el motivo de la propia antología, puesto que el periódico había realizado una encuesta abierta a su público lector para saber: "¿Quién es el mejor poeta de México?"

La antología se formó con los treinta y cinco nombres que ocuparon las más altas votaciones: Cuesta no se encuentra en la lista. El repertorio iniciaba con Enrique González Martínez, Carlos Pellicer, Leopoldo Ramos, Gregorio Gante, Francisco González León, Gilberto Pinio Yáñez y concluía con Epigmenio Avilés y Avilés, Noé de la Flor Casanova, Alfonso Cravioto, Carlos Cruz Palma y Miguel Bustos Cerecedo. Sin duda, algunos de estos nombres nos resultan ahora desconocidos; sin embargo, ya lo anunciaba la misma antología cuando decía: "El tiempo, lenta, segura, implacablemente, irá separando los valores, les irá colocando en las posiciones que les corresponda y echará al olvido la obra que no resista su prueba".⁷⁹ La obra de Cuesta, a pesar de no haber sido antologada, ya soportó el correr de los tiempos, también el olvido de muchos; se puede afirmar que resistió la prueba.

⁷⁸ Guadalupe MARÍN, *La única*. México: Jalisco, 1938.

⁷⁹ *Poesía mexicana contemporánea*, II. México: *El Nacional*, 1939, p. 3.

Es de resaltar el que nuevamente —como lo habíamos señalado— para el grueso del público lector, la figura y la obra de Jorge Cuesta resultaban, más que indiferentes: desconocidas. La misma antología de *El Nacional* finaliza su pequeño prólogo con la siguiente afirmación: “Lo que nos interesa es que la parcialidad o la imparcialidad sean las de un gran espíritu. En el caso presente, el pueblo de México formó este libro”.⁸⁰

Por otra parte, también en 1938, como fruto de las transmisiones radiofónicas auspiciadas por la Lotería Nacional durante septiembre, octubre y noviembre, se publicó *Mensajes líricos de México*.⁸¹ En aquella ocasión se llevaron al micrófono “únicamente a valores consagrados” de la poesía mexicana, en palabras de Djed Bórquez. Concediéndoles también un espacio a las tendencias más “avanzadas” y “audaces”, donde desafortunadamente no se encuentra Jorge Cuesta, pero en la que ya observamos a Octavio Paz, que iniciaba su carrera literaria.

Esta situación ratifica que, hasta ese entonces, fue más grande el juicio desfavorable del lector común y periodístico, que el encomio y respeto que le profesaban algunos de los integrantes del medio intelectual mexicano.

En los últimos años de su vida, Cuesta participa activamente en diversas empresas. Lo vemos en la nómina de colaboradores de la revista *Romance*; lo encontramos al lado de Rafael Giménez Siles, Martín Luis Guzmán, Enrique Díez-Canedo, José Mancisidor y Antonio Castro Leal, integrando el equipo editorial de EDIAPSA (Edición y

⁸⁰ *Poesía mexicana contemporánea*, I, p. 5.

Distribución Iberoamericana de Publicaciones). En el periódico *Voz Nacional* del 16 de marzo de 1940, se anunció la formación de una "liga de intelectuales mexicanos' fundada por Cuesta, Samuel Ramos y José Martínez Sotomayor".⁸² Ese mismo año en *Futuro*, se publicó el editorial: "Lo barato cuesta caro". Nota que responde a la "Carta a Portes Gil", de Cuesta (publicada en *Hoy*, marzo 23, 1940), donde nuestro autor critica ásperamente a su director Vicente Lombardo Toledano. El editorial reza:

En este refrán debe estar pensando la persona a quien un Jorge que vale menos de lo que Cuesta, le ha dirigido hace unos días una amplia carta llena de tan baratos halagos, de tan manido estilo adulatorio, que ha de resultarle cara a la hora de pagar el precio de tan inesperada solidaridad. Sobre todo si se entera de que su corresponsal es un químico que en lugar de ensayador resultó ensayista con la fortuna que no juzgamos porque preferimos remitir a *La Única*, libro que relata la vida de este señor con todo y sus éxitos.⁸³

Jorge Cuesta contestará con estas palabras a Lombardo Toledano:

Debajo del arco de sus cejas, centellaba como la verdad misma el fuego sagrado de la filosofía. Se hubiera usted creído en Atenas, ante la propia figura de Platón. Después —¿quién lo hubiera entonces pensado?— el licenciado Lombardo Toledano se puso a la cabeza de los

⁸¹ *Mensajes líricos de México*. Prólogo: Djed BÓRQUEZ. Selección y notas: M. D. MARTÍNEZ RENDÓN. México: Talleres Tipográficos de la Lotería Nacional, 1938.

⁸² Louis PANABIÈRE, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*. México: FCE, 1983, p. 73.

⁸³ *Futuro*, 50, abril de 1940, p. 25. Citado por Nigel Grant SYLVESTER, *Vida y obra de Jorge Cuesta*. Tlahuapan: Premià, 1984, p. 30.

detractores de la inteligencia. ¿Quién no lo ha oído en los últimos años emplear la palabra "intelectual" como un término despectivo?⁸⁴

A manera de cierre de este periodo se puede señalar que, en lo referente a la recepción del pensamiento y la obra de Jorge Cuesta, la crítica que mereció en este periodo fue sumamente escasa y, de las pocas, las más de las ocasiones adversa.

¿Quién era Jorge Cuesta, antes de conocerse la noticia de su muerte? Ésta debió ser la pregunta que se formulaban los lectores alejados de círculos literarios, ajenos a las polémicas, distanciados de los grupos nacionalistas o extranjerizantes, ese público que votó en 1938 por los mejores poetas mexicanos de *El Nacional*. La respuesta parecían tenerla sus compañeros literatos pero, ¿por qué percibimos que no hicieron nada para que Jorge Cuesta se presentara ante ese público?, ¿acaso era responsabilidad suya?, ¿hasta dónde el rechazo a la autopromoción del propio Cuesta fue la causa? ¿Cuál fue la trascendencia real de Cuesta en el medio cultural de aquellos años? ¿De qué modo habría cambiado esta historia si Cuesta hubiera reunido sus sonetos o ensayos en libro?⁸⁵ Nadie lo sabe.

Por todo lo anterior, las palabras que dieron testimonio a la pregunta ¿Quién fue Jorge Cuesta antes de 1942?, fueron respondidas de manera similar a éstas:

⁸⁴ CUESTA, *Obras*, II, p. 236.

⁸⁵ Recuérdese que en el número 1 de *Ulises* (mayo 1927) se dio noticia de unos futuros "Estudios" de Jorge Cuesta. Para 1932 (*Examen*, 2, septiembre 1932), se anunciaron *Sonetos morales*, y en el siguiente número (*Examen*, 3, noviembre 1932) se informaba la salida a luz de *Cariátide*, de Salazar Mallén, con un "Prefacio" de Jorge Cuesta e ilustraciones de Manuel Álvarez Bravo. *Letras de México* (3, febrero 15, 1937, p. 1) comunicaría la edición de "Sonetos".

Hoy [1932], que se ha vuelto a mencionar a Jorge Cuesta con motivo de la crisis del vanguardismo, me siento con suficiente valor para gritar: "Señores: Jorge Cuesta no existe, Jorge Cuesta es un prejuicio. Dormid tranquilos. Jorge Cuesta ha muerto".⁸⁶

I.3 LA PRESENTACIÓN (14 DE AGOSTO DE 1942 A 1963)

Como podemos darnos cuenta hasta este momento, la inmensa mayoría de los estudios que se han efectuado de la obra de Jorge Cuesta aparecerán después de su muerte.⁸⁷

La razón principal de por qué no apareció, en vida, algún crítico que realizara una revisión exclusiva sobre su escritura se advierte diáfana: muy pocos la conocieron. Su pensamiento crítico e inquisitivo, su "alquimia del verbo", permaneció en la mente de contemporáneos y discípulos, pero con un asidero textual disperso en diarios y revistas, y por lo tanto imposible de ser valorado en su conjunto.

Después de su muerte comienzan los homenajes y lecturas de la obra. Se suceden en 1942 el de *Letras de México*, en septiembre; el de *Papel de Poesía* de Saltillo, Coahuila en octubre; y el de *Tierra Nueva*, en diciembre del mismo año.

En el homenaje que le rindió *Letras de México*, un mes y dos días después de su muerte (mismo en que se publicó por vez primera "Canto a un dios mineral"), se consigna que, bajo la promoción de la

⁸⁶ "Figaro" [Porfirio HERNÁNDEZ], "¿Quién es Jorge Cuesta?", *El Universal*, junio 2, 1932, p. 3.

⁸⁷ Un poco antes de la muerte del veracruzano, Andrés Henestrosa publicó "Veinticinco años de poesía mexicana" (*Letras de México*, 15. Abril 15, 1942, pp. 5-6), donde ni siquiera menciona a Cuesta, a pesar de que revisa el panorama literario desde 1910, empezando con los ateneístas, pasando por

propia revista, se editaría “una selección de prosas de Jorge Cuesta con prólogo de Xavier Villaurrutia”.⁸⁸ Posteriormente, dos años después, dicho anuncio sería ratificado por Acevedo Escobedo de esta manera: “La edición de la obra completa de Jorge Cuesta, anunciada ya por *Letras de México*, comprenderá algunos tomos. Allí alternarán ensayos, poesía y epistolario”.⁸⁹ La promesa se acrecentaba.

Letras de México inicia la difusión de su poesía y su ensayística en el mismo año de su muerte; situación que *Tierra Nueva* consolidará a finales de año con una muestra antológica de 14 poemas presentados por Alí Chumacero.

Como sabemos, el anuncio de Villaurrutia y de Acevedo Escobedo no se cumpliría. La indecisión de las manos por las que corrieron los papeles de Cuesta, hasta llegar a las de Capistrán y Schneider, habría de retrasar una presentación de su obra que se observaba ya impostergable. El esfuerzo que realizaron las revistas *Letras de México*, *Papel de Poesía* y *Tierra Nueva* tuvo sus consecuencias: el primer reconocimiento visible a la obra y pensamiento cuestianos por parte de varios de los escritores de aquel momento (Xavier Villaurrutia, Alí Chumacero, León Felipe y Rubén Salazar Mallén); el acercamiento de la obra a un público lector que ya era distinto del que lo conoció personalmente en 1928 o en 1932 y, como lo advertimos, la aparición de la persona: Jorge Cuesta.

Contemporáneos y terminando con Octavio Paz y Alí Chumacero en su producción poética de los años de 1940.

⁸⁸ Antonio ACEVEDO ESCOBEDO, “Anuncios y presencias”, *Letras de México*, 21, septiembre 15, 1942, p. 10. Todavía, para el número 1 de la revista *El Hijo Pródigo* (abril 1943), se anunciará la salida de “Ensayos, por Jorge Cuesta”, en ediciones *Letras de México*.

⁸⁹ *Letras de México*, 14, febrero 1, 1944, p. 1.

Villaurrutia, en el mismo número de *Letras de México* donde apareció por vez primera "Canto a un dios mineral" se expresa así de su obra: "lúcida y conceptuosa, personalísima en la poesía y en el ensayo libres tanto como la crítica condicionada a la literatura y a la política". Agrega también que en *Ulises y Contemporáneos*

demonstró la flexibilidad de su curiosidad, la avidez de su crítica y, sobre todo, el caudal de conocimientos que lo definían como el más "universalmente" armado de todos los escritores del grupo. Porque la filosofía, la estética, la ciencia, la crítica y la poesía lo atraían con igual fuerza. Y en todos los terrenos mostraba su desembarazo para desplazarse, su preparación y su inquietud. Todo parecía servirle, todo le servía para poner en juego la destreza de su ingenio, su facilidad de argumentación, su capacidad para asociar y analizar conceptos.

Apuntó ya, desde el mismo año de su muerte, otro rasgo que signa su escritura: la compleja oscuridad. Vaticinó que, cuando se publiquen sus textos, se les otorgará un alto valor a la calidad de sus poemas, así como a sus notas sobre poesía mexicana; "aquilataremos la riqueza y la movilidad de su espíritu. Y también, a pesar de las aparentes contradicciones, [estimaremos] la firmeza de su rigor", concluye.⁹⁰

Por su parte, Alí Chumacero no sólo subrayará la oscuridad que ya antes Villaurrutia había puesto en relieve. Chumacero establece la inteligencia cuestiana como impedimento de la concreción poética:

⁹⁰ Xavier VILLAUURUTIA, "In memoriam", citado de: Jorge CUESTA, *Poemas, ensayos y testimonios*, tomo V. Edición, recopilación y bibliografía de Luis Mario SCHNEIDER. México: UNAM / Difusión Cultural, 1981, pp. 174-176.

Jorge Cuesta: más inteligencia que poesía y, por tanto, más razón que creencia [...] De ahí que su oscuridad poética, de difícil penetración por razones tanto lógicas como sintácticas, nos sitúe no sólo ante un caso de oscuridad literaria, es decir, de sola forma confusa, sino frente al más oscuro razonar donde, lógica y poesía se niegan a seguir un mismo camino que consideran estrecho.⁹¹

Si por una parte la inteligencia pareciera ensalzarse como cualidad positiva, concluye Chumacero que esto mismo traiciona al poeta, quien es incapaz de conciliar ambos caminos.

Queda por comentar la manera en que este periodo (1942-1963), además de inaugurar el reconocimiento literario a Cuesta, también es el punto de inicio de lo que sería a la postre su leyenda a partir del abuso exagerado que se dio a distintos hechos biográficos.

Es de destacar que en 1945 apareció *Poetas de México*, la primera antología en la que se seleccionan textos de Jorge Cuesta como representante de la poesía contemporánea mexicana, con una nota de presentación firmada por su coetáneo Salazar Mallén.⁹² El polémico escritor de *Cariátide* será también quien publique la nota que inicie los comentarios más específicos sobre su poesía: "Los sonetos de Jorge Cuesta", en 1949.⁹³

⁹¹ Alí CHUMACERO, "Jorge Cuesta o la traición de la inteligencia", citado de: Jorge CUESTA, *Poemas, ensayos y testimonios*, tomo v. Edición, recopilación y bibliografía de Luis Mario SCHNEIDER. México: UNAM / Difusión Cultural, 1981, pp. 174-176.

⁹² Significativo es el hecho de que, en el año de 1946, Manuel Altolaquirre sacó a luz *Presente de la lírica mexicana: antología homenaje*. México: El ciervo Herido, a la "memoria de Genaro Estrada, Jorge Cuesta, Enrique González Rojo y Alberto Quintero Álvarez".

⁹³ Salazar Mallén, quien ya había escrito la nota de presentación a sus poemas (en Manuel GONZÁLEZ RAMÍREZ y Rebeca TORRES ORTEGA, *Poetas de México. Antología de poesía contemporánea mexicana*. México: América, 1945),

Posteriormente, en la década de los años cincuenta, Jesús Arellano publicó la *Antología de los 50. Poetas contemporáneos de México*, que reúne catorce poemas de Jorge Cuesta. Ese mismo año en *América* (revista que también publicó a Juan Rulfo y a Efrén Hernández) aparecieron 10 poemas de Cuesta –algunos de ellos en versiones inéditas– que Salazar Mallén descubrió en la casa paterna del veracruzano.⁹⁴

Estos datos nos conducen a reflexionar sobre el papel que, para los años cuarenta y cincuenta, tenía Cuesta dentro del espectro poético nacional. Su obra, aunque todavía dispersa, se conocía ya por algunos de los críticos del momento. Tan es así, que Cuesta ocupa en la *Antología de los 50* un espacio y atención semejantes al que se otorga a José Gorostiza, Enrique González Rojo y Octavio Paz. Es de resaltar que la antología debe su nombre a que Arellano reúne a cincuenta escritores (en la década del 50) representativos por su calidad poética; leemos:

resulta difícil seleccionar no diez ni veinte, sino hasta cincuenta, a pesar de la amplitud. Para esto elegimos primero a aquellos que se han distinguido por su innegable poesía. Después a los que con no mucha depuración la solicitan con fe, por creer que pueden con perseverancia, poseerla, luego a algunos que siendo amigos, hay que incluirlos a como dé lugar.⁹⁵

escribirá cuatro años más tarde "Los sonetos de Jorge Cuesta" (*El Universal*, 19 de abril, 1949. p. 3).

⁹⁴ Jesús ARELLANO, (pról. y selec.), *Antología de los 50. Poetas contemporáneos de México*. México: s. Je., 1952, pp. 101-108.

⁹⁵ ARELLANO, 12.

Desconocemos si Cuesta se cuenta entre los últimos, es dudoso; de tal suerte que sólo resta averiguar si fue antologado por su "inegable poesía" o por su solícita "perseverancia".

En otro sentido, *El laberinto de la soledad*, del entonces joven Octavio Paz, también reconoce la profundidad del pensamiento cuestiano. En el capítulo: "La 'inteligencia' mexicana", se detiene en dos de sus maestros indiscutibles para el libro: Samuel Ramos y Jorge Cuesta. ¿Se podrá afirmar que Paz recibió una influencia directa de Cuesta? Efectivamente. Pero el futuro Nobel mexicano la fue haciendo cada vez menos ostensible; confróntese para ello el modo en que, con el paso del tiempo, fueron disminuyendo las citas al nombre de Cuesta en sus trabajos hasta desaparecer casi totalmente, por ejemplo: de su *Poesía en movimiento*.⁹⁶

Cuesta presentó a Paz ante el círculo de los *Contemporáneos* y reseñó por primera vez uno de sus libros, en 1937; Paz devolvió el favor ante el gran público mexicano de la década del cincuenta en *El laberinto de la soledad* y antes le había dedicado el soneto "La caída":

Prófugo de mi ser, que me despuebla
la antigua certidumbre de mí mismo,
busco mi sal, mi nombre, mi bautismo,
las aguas que lavaron mi tiniebla.

Y nada queda sino el goce impío
de la razón cayendo en la inefable
y helada intimidad de su vacío.⁹⁷

⁹⁶ Octavio PAZ, *El laberinto de la soledad*. México: Cuadernos Americanos, 1950; *Poesía en movimiento. México 1915-1966*. México: Siglo XXI, 1966.

⁹⁷ Jorge CUESTA, "Raíz del hombre de Octavio Paz", *Letras de México*, febrero 1, 1937, pp. 3, 9. Octavio PAZ "La caída", *Letras de México*, junio 15, 1942. De las

Después, parece que ambos se olvidaron uno del otro.

Uno de los datos desconocidos hasta ahora es que, de manera inusitada, para 1954 se publicaron poemas de Jorge Cuesta en *Folder Literary and Art Magazine*, editada por Daisy Aldan y Richard Millar, en Nueva York.⁹⁸ Desconocemos quién fue el encargado de enviar los poemas, así como tampoco hemos podido localizar un ejemplar de la revista con la finalidad de conocer cuáles son los textos publicados.

En otro asunto, a mediados de la década, en 1955, apareció la *Flor de moderna poesía mexicana*, donde se pretende —como toda antología— ofrecer una selección bajo el “personal juicio del autor”; ahora, agrupados por el criterio de Rafael Aguayo Spencer, quien no seleccionó a Cuesta.⁹⁹ Sin embargo, también en 1955 encontramos *Poesía mexicana contemporánea y otros escritos*, donde se puede leer: “Jorge Cuesta, aislado y hermético, produjo una obra más escondida y difícil que manifiesta, sin embargo, una *conciencia superlúcida* y un dominio profundo de la técnica. Su obra, no recogida sin[o] fragmentariamente, está en espera del veredicto definitivo”.¹⁰⁰ Se observa ya un juicio bien aceptado de su lucidez extrema, su elaborada técnica poética y el carácter hermético de la misma.

muchas cosas que restan por estudiar, en las letras mexicanas, está la relación entre los dos escritores, resultado que me atrevo a decir será de gran provecho para una mejor comprensión de la obra de ambos.

⁹⁸ *Folder Literary and Art Magazine*, 2, vol. 1, 1954.

⁹⁹ Rafael AGUAYO SPENCER, *Flor de moderna poesía mexicana*. México: Libro-Mex, 1955. Quien sí lo incluye es la Antología. *Cien poetas mexicanos*. Seleccionada por B. COSTA AMIC. (México: Edición Especial, 1957).

¹⁰⁰ Rafael del Río, “Sobre poesía mexicana contemporánea”, *Poesía mexicana contemporánea y otros escritos*. Torreón: Revista Cauce, 1955, p. 22. (Las cursivas son mías).

Esta presencia ascendente en el medio alcanzó su repercusión en los estudiosos extranjeros en el año de 1956, cuando Frank Dauster publicó su *Breve historia de la poesía mexicana*, donde se situó a "Canto a un dios mineral" como una obra cimera dentro de la escritura de Cuesta. De igual manera, identifica su meta como la "absoluta supresión de las emociones" en la poesía, "he ahí también la fuerza y la debilidad de su obra", resumirá.¹⁰¹

Dos años más tarde (1958), se presenta por fin la primera edición de su *Poesía* gracias a las publicaciones de la revista *Estaciones*.¹⁰² En este volumen se recogen los poemas que ya habían sido rescatados en distintas revistas, más dos ensayos que inauguran la actividad hermenéutica y biográfica sobre el autor: "Jorge Cuesta", de Salazar Mallén y "Retrato de Jorge Cuesta", de Elías Nandino.¹⁰³ Desde este momento, la figura de Cuesta ocupó un papel más

¹⁰¹ Frank DAUSTER, *Breve historia de la poesía mexicana*. México: De Andrea, 1956.

¹⁰² *Poesía*. Prólogos de Elías NANDINO y Rubén SALAZAR MALLÉN. México: Estaciones, 1958.

¹⁰³ Podemos sintetizar los juicios de Salazar Mallén en estos términos: habla del conflicto producto del "pecado", y lo demoniaco, que lo persigue desde su juventud. Subraya también a Cuesta como la conciencia de Contemporáneos. Por su parte, Elías Nandino inicia por separar la percepción del "cuerpo" de Cuesta frente a su "palabra". Materia y espíritu escindidos en el veracruzano (de apariencia rígida y color "de cerebro"). Subraya, hablando de su escritura, que para Cuesta el lector debía "resolver" los problemas del texto. En este tenor, no hay que olvidar que en 1959, en Culiacán, Sinaloa, se publicó la *Antología de prosistas sinaloenses*, en donde figura un texto de Elías Nandino sobre Gilberto Owen. Aquí se comentó el poco cuidado que se tuvo de la poesía de Owen, de quien escribe: "era una persona inteligente, humilde, de muy fina sensibilidad, y un extraordinario poeta de la altura de Villaurrutia, Pellicer o Gorostiza". Nandino, sin embargo, entre los extraordinarios poetas no mencionó a Cuesta, a pesar de prologar la edición de *Poesía* de 1958 (Ernesto HIGUERA, *Antología de prosistas sinaloenses*, vol. II. Tomo II. Culiacán: Ediciones Culturales del Gobierno del Estado de Sinaloa, 1959. Elías NANDINO, "Laude en mármol negro", en HIGUERA, p. 150).

relevante al ser comentado y reseñado inmediatamente por Raúl Leiva, José Emilio Pacheco, Salvador Reyes Nevares y Carlos J. Sierra, en distintas revistas y suplementos importantes de México en aquellos años.¹⁰⁴

Uno de estos ensayistas, Raúl Leiva, publicaría al año siguiente (1959) su *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, donde reproduce el ensayo que había publicado un año antes en el suplemento cultural de *El Nacional*. Lo que se aplaude es que los estudios académicos que existen –los únicos con un aporte profundo y continuado– sobre la poesía de Cuesta se inauguran. Leiva inicia su estudio afirmando que es completamente falso que la poesía de Cuesta sea oscura; de ahí parte para subrayar lo quevedesco de su obra en verso –sin dejar de lado los juicios de Nandino y Salazar Mallén sobre la locura y el pecado.

Sin embargo, no será sino hasta la década de los años sesenta cuando diversos investigadores habrían de examinar su participación en el grupo Contemporáneos. Así, animado por Miguel Capistrán, *México en la Cultura*, uno de los suplementos culturales más importantes de aquella década de 1960, le rendirá un homenaje, recordando los veinte años de fallecido.¹⁰⁵ Es de notar cómo la generación de Monsiváis, Pacheco, Capistrán, Schneider, etcétera,

¹⁰⁴ Raúl LEIVA, "La poesía de Jorge Cuesta", *Revista Mexicana de Cultura*, agosto 31, 1958, p. 3; José Emilio PACHECO, "Poesía de Jorge Cuesta", *Estaciones*, verano, 1958, pp. 198-199; Salvador REYES NEVARES, "Poesía de Jorge Cuesta", *México en la Cultura*, junio 15, 1958, p. 2; Carlos J. SIERRA, "Jorge Cuesta", *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*, 137, julio 15, 1958, p. 2; Raúl, LEIVA, "Jorge Cuesta", en *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*. México: UNAM / Centro de Estudios Literarios, 1959, pp. 145-150.

¹⁰⁵ *México en la Cultura*, agosto 19, 1962, p. 3.

comienza a interesarse vivamente en la obra del veracruzano, fervor que volverá a presentarse en el grupo que conformará la Casa del Lago: García Ponce, Arredondo, Melo y Elizondo.

Uno de los primeros trabajos importantes es el de Frank Dauster, *Asedio a los Contemporáneos*, editado en 1963 por Ediciones De Andrea. Aunque ya Dauster había publicado bajo el mismo sello un volumen sobre poesía mexicana como antecedente de su interés por las letras nacionales; al año siguiente Manuel Ezcurdia, con otra tesis doctoral: *La aparición del grupo Contemporáneos en la poesía y en la crítica mexicana: 1920-1931*, subraya una de las características más relevantes del grupo en donde Cuesta juega un papel trascendental.¹⁰⁶

Dauster señalará la esterilidad de la escritura cuestiana y, puntualizará, la oscuridad de su poesía. Traerá a colación nuevamente el barroco (Sor Juana y Quevedo) como conductos de su producción, al lado de otro tipo de barrocos: los metafísicos ingleses del siglo xvii. Distinguirá como eje temático de su poesía la prosecución del tiempo; sin embargo, concluirá que sus textos son de los menos logrados dentro del grupo Contemporáneos.

No obstante, uno de los primeros trabajos dedicados exclusivamente a la poesía de Cuesta, donde se aventuran las primeras interpretaciones de la obra en conjunto, es el de Merlin H. Forster, también de 1963, "Los primeros sonetos de Jorge Cuesta",

¹⁰⁶ Frank DAUSTER, *Asedio a los Contemporáneos*. México: De Andrea, 1963 y Manuel EZCURDIA, *La aparición del grupo Contemporáneos en la poesía y en la crítica mexicana: 1920-1931*. Berkeley: University of California, 1964. (Las cursivas son mías).

que al año siguiente le dedicará un capítulo de su libro *Los contemporáneos (1920-1932)*, al reproducir este mismo trabajo.¹⁰⁷

Forster establece un periplo de los primeros sonetos publicados por Jorge Cuesta. En ellos identifica un paso de lo descriptivo (en textos primeros como "Dibujo") que se transforma, por medio del hilo temático unificante del tiempo, en meditación sobre la vida, la muerte y la soledad del hombre. Además, termina por identificar un camino sin etapas en su escritura, pues reconoce la maestría en el dominio de su técnica.¹⁰⁸

Otro de los trabajos importantes para conocer la importancia del pensamiento cuestiano es el publicado por José Emilio Pacheco en 1965: "Jorge Cuesta y el clasicismo mexicano", en *Revista de la Universidad*. Se hace una síntesis de algunas de las ideas recurrentes dentro de la ensayística cuestiana: el nacionalismo, el descastamiento y el desarraigo, su postura hacia nuestra tradición, la crítica. A modo de panorama sobre la vida y el itinerario escritural, Pacheco esboza un perfil reflexivo sobre el pensamiento del veracruzano.¹⁰⁹

No será sino para 1967 cuando la obra de Cuesta merezca ser objeto de estudio ante un foro especializado. Alfred MacAdam, en el

¹⁰⁷ Merlin H. FORSTER, "Los primeros sonetos de Jorge Cuesta", *Cuadernos de Bellas Artes*, mayo 1963, pp. 17-22 y "Jorge Cuesta y Gilberto Owen", en *Los contemporáneos (1920-1932). Perfil de un experimento vanguardista mexicano*. México: De Andrea, 1964, pp. 102-116.

¹⁰⁸ También para 1963, Salvador Novo preparó su *Mil y un sonetos mexicanos*, en el que incluye a su compañero de generación con tres sonetos, dos en la sección de amor ("Amor en sombras", "Signo fenecido") y uno en la sección "Funeraria" ("Fundido me soñé al placer que aflora"). Salvador NOVO. (Selección, edición y prólogo), *Mil y un sonetos mexicanos. Del siglo XVI al XX*. México: Porrúa, 1963.

¹⁰⁹ José Emilio PACHECO, "Jorge Cuesta y el clasicismo mexicano", en *Revista de la Universidad*, abril, 1965, pp. 26-28.

XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, dedicará su ponencia a "Canto a un dios mineral", constituyendo, así, un preámbulo sólido a los trabajos más profundos y extensos que habrían de dedicar posteriormente los estudiosos extranjeros a la obra de Cuesta, Louis Panabière, Nigel Grant Sylvester, Adolfo León Caicedo y, muy recientemente, Annick Allaire-Duny y Alberto Pérez-Amador.¹¹⁰

Mac Adam estableció las pautas que se continuaron en un principio sobre la interpretación de "Canto...". Expone que el tema central del poema es la *fugacidad del tiempo y los vanos intentos de la memoria por oponerse a su acción destructora*. Lo dividió para su estudio en nueve grupos relacionados entre sí que recorren el paso del yo poético, la vida humana y su ambiente, la fugacidad del tiempo, la memoria y el desengaño de la vida hasta la imposibilidad del lenguaje para expresar el fenómeno de la muerte.

México no será sordo a este renovado interés por la obra del

¹¹⁰ De Louis Panabière ya se había mencionado la obra con anterioridad; Nigel Grant SYLVESTER, *The Poetical Works of Jorge Cuesta (Mexico, 1903-1942)*. University of California: Berkeley, 1975; quienes junto a Adolfo León CAICEDO, *Soliloquio de la inteligencia. La poética de Jorge Cuesta*. México: INBA-Leega, 1988, con más seriedad y recurrencia se han dedicado al estudio de la obra y el pensamiento de Jorge Cuesta. En años cercanos aparecieron publicados dos volúmenes que revisan la obra cuestiana desde una postura moderna: Annick ALLAIGRE-DUNY, *L'écriture poétique de Jorge Cuesta: les sonets*. Paris: Covedi-CDRLV, 1996 y PÉREZ-AMADOR ADAM, Alberto, *La sumisión a lo imaginario. Nueva edición, estudio y comentario de Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2001. Asimismo se presentaron dos tesis universitarias sobre aspectos filológicos de la poesía de Cuesta, donde se revisan documentos manuscritos hasta ahora no dados a la luz: Israel RAMÍREZ CRUZ, *Por encima del hondo laberinto. Aportaciones al estudio de la obra poética de Jorge Cuesta*. [Tesis de Licenciatura] México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2001 y David CLEMENTE ZAMORA, *El sabor que destila la tiniebla. Edición crítica de los sonetos de Jorge Cuesta (1903-1942)*. [Tesis de Licenciatura] México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2003.

veracruzano, poco a poco aparecerán análisis tan sobresalientes como los recién citados. De ellos, la precursora es Inés Arredondo con su libro *Acercamiento a Jorge Cuesta* que inaugura los estudios de largo aliento a la obra de Cuesta;¹¹¹ a ella le siguen algunos trabajos que revisan parcialmente varios de los temas presentes en su escritura. Sin embargo, hasta 1988, año en que aparece el libro del colombiano Adolfo León Caicedo, es cuando se reanudarán en México los estudios extensos sobre el veracruzano, en especial sobre "Canto a un dios mineral", actividad que se consolidó nuevamente en 2003 con motivo del centenario de su nacimiento.

Concluamos apuntando que en el primer periodo (1924-1942) existen varios hechos fundamentales que marcarán los juicios sobre Jorge Cuesta. Su participación como responsable de la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928). Su enemistad con Antonio Caso, lo que seguramente le acarreó más enemigos. Su participación en la polémica de 1932 a raíz, primero, de la pregunta sobre la crisis de la literatura de vanguardia y posteriormente, por el caso de su revista *Examen*; del primero es evidente que aliándose al grupo de jóvenes se pusiera en contra de los antivanguardistas; del segundo punto se deduce que el encono existente hacia el licenciado Narciso Bassols, secretario de Educación Pública, lo arrastró en aquella maraña política de desacreditación. Finalmente, la publicación, en 1938, de *La única*,

¹¹¹ El texto de Arredondo, como las referencias siguientes, fueron tesis universitarias: VELÁZQUEZ ABRAHAM, Silvia Felicitas. *Poesía y ensayo en Jorge Cuesta*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1971, 99 hs.; YAÑEZ GONZÁLEZ, Roberto. *La producción literaria de Jorge Cuesta*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1976, 38 hs.; CAMELO ARREDONDO, Inés Amelia, *Acercamiento al pensamiento artístico de Jorge Cuesta*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1980, 171 hs.

de Guadalupe Marín, novela donde se habla por primera vez de la locura, de la aparente "bisexualidad" y de un carácter frío e inhumano del hombre. Esto relacionado con el hecho de que Marín fue esposa de Diego Rivera, quien era un comunista declarado y sin olvidar que Cuesta mantuvo una postura antisocialista en su crítica hacia Marx y al papel de la educación universitaria y el arte frente al comunismo; por consiguiente, de ahí nace su enfrentamiento con Lombardo Toledano. Como podemos ver, todos estos aspectos arrojan un claro tinte negativo para el poeta veracruzano.

El periodo recepcional de 1942 a 1963 estará marcado, primero, por los juicios casi unánimes de considerarlo poeta antes que ensayista; sin embargo, dicho juicio fue expresado y reconocido sólo dentro del mismo ámbito intelectual (el público lector lo desconocerá como escritor). También aquí se consolidará el juicio sobre su lucidez extrema como rasgo demoníaco, primero por *La única* y después por el peso que le otorgan Salazar Mallén y Elías Nandino (Chumacero en menor medida); esto aunado a la intención de otorgarle un carácter prioritario a esa "incipiente" *leyenda* sobre su persona y escritura. Frente a esto, es de subrayar que comienza a seleccionarse dentro de las antologías poéticas y, además, se inicia una temprana valoración crítica sobre el grupo de Contemporáneos. En su caso, más por el nombre que firmó la *Antología...* de 1928 que por el reconocimiento de su obra individual.

Concluyendo, al menos preliminarmente, sobre lo que se ha escrito y dicho en relación con Jorge Cuesta desde 1924 hasta 1963, preámbulo de lo que será la recopilación inicial de sus *Obras* en 1964, en este trabajo se ha querido mostrar un camino y una lectura, existen

muchas, ricas y variadas. No obstante, emitir conclusiones tajantes de un fenómeno aún sin examinar totalmente, como ya se ha adelantado, sería irresponsable. Las preguntas que no alcanzan aquí a responderse tendrán que esperar a que se concluya el análisis de este importante periodo en la recepción cuestiana para encontrar su verdadera revelación y magnitud, lo que se ha querido mostrar son algunas de las reacciones que Cuesta despertaba entre el círculo de intelectuales de la época.

Hoy, lo mismo que antes, Cuesta se sigue leyendo con pasión fervorosa, por ello, también es importante regresar a la lectura de sus obras para instaurar una crítica moderna sobre su escritura ensayística y poética, una crítica moderna sobre un autor que sigue siendo modernamente crítico.

CAPÍTULO III

ATISBO DE FRANCIA EN LAS IDEAS ESTÉTICAS DE JORGE CUESTA

ATISBO DE FRANCIA EN LAS IDEAS ESTÉTICAS DE JORGE CUESTA

Los que temen las influencias y pretenden escapar a su dominio, confiesan pobreza de alma. No descubriremos en ellos absolutamente nada nuevo, puesto que ellos mismos no intentan descubrirlo. No han de estar muy bien emparentados, cuando no desean encontrar de nuevo a sus parientes.

ANDRÉ GIDE

Nada más original, nada más uno mismo que nutrirse de los otros. Pero es preciso digerirlos. El león está hecho de cordero asimilado.

PAUL VALÉRY

Hay obras que no son sino una pura influencia, una constante incitación a contradecirlas, a corregirlas, a prolongarlas.

JORGE CUESTA

I. FILIACIÓN LITERARIA

MUCHO SE PUEDE DECIR de la relación estrecha o distante que existe entre los escritores de un país, de una generación o de tiempos y regiones apartadas. Examinemos ahora algunas de las más importantes lecturas que realizó Jorge Cuesta en el decurso de su carrera escritural, autores y obras que sirvieron para dar estructura a

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

su particular forma de pensar, para sopesar sus inclinaciones literarias, para enriquecer el canon propio que, después, trataría de transmitir a sus lectores.

“Generalmente se cree que las influencias son o buenas o malas. No me cuido de distinguirlas”, dice André Gide en su ensayo “Las influencias en la literatura”,¹¹² nosotros tampoco las juzgaremos positiva o negativamente. Debemos ser inteligentes para asumir que el problema va mucho más allá de un juicio de valor. Es decir, debemos asumir que están presentes y, por ende, que el crítico tiene que estar alerta para reconocerlas y rastrearlas con la única finalidad de comprender mejor el fenómeno literario que estudia. Los que no sepan que están emparentados con algún otro nunca podrán reconocer a sus parientes, subraya Gide.

Ellas son las filiaciones escriturales que harán proceder al veracruzano no sólo de forma cordial, sino también por medio de la confrontación. De esto nos ha legado Gilberto Owen una instantánea que sirve de ejemplo cuando recuerda que Cuesta se dio a la tarea de contrarrestar sus lecturas juanramonianas, acorralándolo con algún libro de André Gide o de Paul Valéry.¹¹³

Pero es justo subrayar que no todo es “influencia”. También hay diálogo y rechazo entre Cuesta y los pensadores franceses; en su obra es fácil observar cómo sus programas personales a veces se contraponen a los de Gide, por sólo mencionar un caso. La naturaleza de Cuesta se nutrió primero de las lecturas que lo apasionaban y, a

¹¹² André GIDE, “Las influencias en literatura”, en *Los límites del arte y algunas reflexiones de moral y literatura*. México: Cvltvra, 1920, p. 45.

¹¹³ Gilberto OWEN, “Encuentros con Jorge Cuesta”, en *Obras completas*. México: FCE, 1981, p. 245.

partir de eso, se propuso servir de enlace y puente para la cabal comprensión y difusión de dichas obras. Pero, cómo deslindar aquellos libros que sólo menciona de manera pasajera, fruto de la ocasión histórica más que del convencimiento y la lectura reposada, de los que verdaderamente consolidaron su espíritu. La manera más confiable de dirimir esto se sustenta, primero, en la selección de las menciones más reiteradas que hace de cada obra o autor.

Por ello, podemos darnos cuenta que entre los nombres que más alude para acompañar, sustentar o precisar sus ideas estéticas, son Charles Baudelaire, Paul Cézanne, Fiodor Dostoievski, Sigmund Freud, André Gide, Sthépane Mallarmé, Karl Marx, Friedrich Nietzsche, Edgar Allan Poe, Henri Stendhal y Paul Valéry. De los mexicanos podemos citar a Salvador Díaz Mirón, José y Celestino Gorostiza, Ramón López Velarde, José Clemente Orozco, Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer, Samuel Ramos, Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia.¹¹⁴ Por el contrario, también es fácil distinguir los nombres de Antonio Caso, Juan Ramón Jiménez y José Ortega y Gasset, específicamente, contraponiendo sus juicios.¹¹⁵

Claro que no todas ellas son útiles para el estudio que se pretende. Muchos de los intelectuales citados son leídos por Cuesta a la luz de hechos particulares que rebasan los parámetros que nos

¹¹⁴ De los miembros del grupo Contemporáneos son notables las ausencias de Salvador Novo y de Enrique González Rojo, dentro del índice onomástico de sus obras.

¹¹⁵ Elías Nandino afirma que Cuesta mencionaba en sus pláticas a Oscar Wilde y a Rainer María Rilke, cosa muy comprensible por la cercanía que evidencia con su escritura. Otros señalan la lectura de filósofos como Martin Heidegger y, su hermana, el gusto por otro alemán: Johann Wolfgang Goethe. Como entendemos, son muchas las lecturas, además de las citadas, que le habrían dejado una marcada huella.

hemos fijado. Es en esos márgenes donde resta por leer la crítica de arte que Cuesta publicó; sobre todo en su relación con la estética de Paul Cézanne y José Clemente Orozco. Resta también deslindar su participación real a la luz de las tesis de Samuel Ramos y de su prosecución en *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. Asimismo, la lectura que hace de la obra de José Vasconcelos, entre muchas otras que faltan por analizar.

Sin embargo, debemos apuntar que fuera del listado anterior, quedan figuras como la del francés Julien Benda y la del "crítico practicante" Thomas Stearns Eliot, con quienes la obra cuestiana mantiene un vivificante y permanente diálogo. Nos atrevemos a decir que el resultado de una investigación que atienda todos estos contactos arrojará seguramente un legado insospechadamente fructífero.

Es así que, como en todo escritor, esa unión de las propias inclinaciones, más las lecturas significativas, orientarán sus tendencias estéticas. El propósito general del presente estudio es precisamente descubrir y examinar esas dos vertientes para comprender mejor las tendencias estéticas de Jorge Cuesta, tanto en su propuesta teórica como en la puesta en juego dentro de su poesía.¹¹⁶

Pero no hay que olvidar que decir influencias no es argumentar falta de capacidad o mero calco. No. Es subrayar comunión entre dos espíritus, con plena conciencia o, en otros casos, sin saberlo. Porque,

¹¹⁶ Cuando se afirma que Cuesta expresó una teoría en sus ensayos, en este caso estética literaria, se asumen sus juicios –dispersos en artículos, separados por los años– como parte integral de un pensamiento reflexivo y crítico sobre ciertos aspectos del fenómeno literario. Es indispensable, para comprender mejor nuestra postura al respecto, remitir al lector al capítulo: "Planteamientos literarios de y sobre Jorge Cuesta".

como leemos en *De amicitia*, de Cicerón: la amistad reúne a personas que se parecen y, si no, hace que se parezcan.¹¹⁷

Más que fantasmas, distinguimos "efectos" con funciones semejantes a las que Cuesta expuso cuando habló de la cercanía entre Díaz Mirón y Baudelaire,:

pienso que Díaz Mirón pudo tomar algo de Baudelaire, en efecto, sin haberlo distinguido de otro poeta "parnasiano". Pero no existe fundamento alguno para concluir que Díaz Mirón haya encontrado en Baudelaire la fuente directa de su inspiración "definitiva", y ni siquiera una sombra propicia donde guarecerla. *La semejanza, sin embargo, se verifica, y se verifica en lo profundo, en lo substancial.* Y si tenemos que considerarla como un accidente, nos lleva, como en recompensa, a contemplar un curioso fenómeno de generación espontánea en las letras. Pero lo que podemos llamar "el efecto Baudelaire", se da en Díaz Mirón de una manera clara y significativa. Y es extraordinario que se dé aisladamente, de un modo espontáneo, en otro mundo literario, casi ausente de tradición y de escuela.¹¹⁸

Como explicamos arriba, esas lecturas que hace Cuesta no sólo son dentro del campo literario. Entre los nombres citados también hay filósofos o artistas plásticos (los hay también pertenecientes al ámbito de las ciencias químicas que aquí ni siquiera se mencionan). Es evidente que se necesita seleccionar un *corpus* que nos permita manejar la información relativa para nuestros fines, una lectura de los

¹¹⁷ Véase R. Debray-Genette, "Genétique et poétique: les cas Flaubert", en *Essais de critique génétique* (Paris: Flammarion, 1979, p. 23-67), donde se el término exogénesis para calificar la "selección y apropiación de fuentes" por parte del escritor, sean estructuras, giros estilísticos, términos y demás elementos librescos preparatorios para la escritura de su obra.

¹¹⁸ CUESTA, II, "Salvador Díaz Mirón", pp. 220-221. (Yo subrayo).

autores franceses con los que se presenta ese mismo “efecto Baudelaire”. La pertinencia de estudiar a uno u otro deberá sustentarse en los alcances que el estudio comparativo pueda arrojar. Por ello consideramos que, de todos los autores mencionados arriba, André Gide, Charles Baudelaire y Paul Valéry son los casos más significativos para examinar y comprender el proyecto estético cuestiano.

Por principio, cabría advertir que podemos dividir las grandes zonas de reflexión cuestiana en cinco apartados: la literatura, las artes plásticas, la filosofía, la política y la educación; en cada uno es posible precisar metas cada vez más particulares. De ellos se puede extraer lo indispensable para enriquecer nuestra investigación. Por ejemplo, del tema educativo, los juicios sobre el papel del intelectual en la participación universitaria; del tema político, lo que atiende al carácter “artístico” o “proletario” de ciertas expresiones artísticas; del tema literario, por supuesto, las ideas que versan sobre las cualidades que mejor ejemplifican a la gran obra escrita que busca Jorge Cuesta.

Se ha seleccionado para este capítulo una de esas posibles vetas de estudio, el atisbo de la presencia de algunos pensadores franceses en la obra cuestiana.

Jorge Cuesta encontró desde muy temprana edad la fuente que habría de ser su más constante interlocutor. Cuando se dice que era afrancesado no se distingue el hecho que su identificación no era con dicho país; era, precisamente, con el espíritu que leyó en la lengua francesa y a partir del cual desarrollaría su tesis —entre muchas otras— sobre el descubrimiento de lo nacional en lo universal. Prueba de que

Francia le fue “ajena” la encontramos en las cartas que envió a su familia desde París, pues en ellas demuestra la extranjería que padeció en dicho lugar; revela, además, su deseo por regresar precipitadamente a México, pues no le atrae la geografía gala, sino la reflexión que le produjeron las lecturas francesas.¹¹⁹

Pero, para hablar de influencias en la literatura de Jorge Cuesta será necesario deslindar que éstas se desarrollan, como él lo notó en Díaz Mirón, sólo en lo profundo. Es decir que algunos de los vínculos que pueden encontrarse entre su literatura y la de otros pensadores funge sólo como una especie de catalizador, a partir del cual, Cuesta producirá y enriquecerá –de una manera personal y original– una nueva concepción artística. Las influencias, por tanto, no demeritan ni cuestionan la originalidad de sus escritos o reflexiones; antes bien, los insertan en una tradición universal.

Considero que, aunque no la única, esta veta francesa puede servirnos para establecer lo que llamamos aquí “el proyecto estético” de Jorge Cuesta. Queden las otras venas sin explorar para futuros interesados; como evidencia de su trascendencia, damos aquí una pequeña muestra de ello.

Comparte con Edgar Allan Poe muchos de sus postulados. Cabe acotar que la propuesta estética del norteamericano no era desconocida del todo por Cuesta, en el texto dedicado a *Margarita de niebla*, de Jaime Torres Bodet, expone en forma sintética los planteamientos teóricos expresados en “La filosofía de la composición”

¹¹⁹ No hay que pasar por alto que su rama familiar materna: Porte-Petit es originaria del sur de Francia; además de que existen constancias de sus clases de francés desde niño, de ahí sus lecturas en el idioma original, desde edad temprana, de revistas literarias parisinas.

y, posteriormente, en "El principio poético".¹²⁰ Resulta útil señalar que fragmentos de ese texto son citados por Cuesta a lo largo de sus ensayos, lo que refuerza el argumento del vínculo que existía con Poe.

Traigo a colación, sobre el asunto, lo que el propio T. S. Eliot aseveraba: "Así como la poesía de Valéry y sus ensayos sobre el arte poético no son sino dos aspectos de un mismo interés de su intelecto, que se complementan mutuamente, para Valéry la poesía de Poe es inseparable de las teorías poéticas de Poe". De igual modo, intentaremos probar más adelante que las teorías poéticas de Cuesta no están nada alejadas de su poesía.¹²¹

Si continuamos con el ensayo "Un pretexto: *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet", encontraremos uno de los tantos párrafos donde se detiene a explicar esta cuestión.

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 [...] Y al llevar a su poesía un rigor lógico semejante, descubre la necesidad de someterla también a un propósito perfectamente definido.¹²²

¹²⁰ CUESTA, I, "Un pretexto: *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet", p. 131: "Sostiene que un poema largo es una contradicción de los términos. Pero encuentra que un poema corto, degenerado en el epigramatismo, no alcanza un efecto durable". Queden estas palabras como muestra de lo bien que Cuesta conocía el texto de Poe, tanto que retoma de manera fiel las palabras del autor de "El cuervo".

¹²¹ Thomas Stearns ELIOT, *Criticar al crítico*. Madrid: Alianza, 1967, p. 46.

¹²² CUESTA, I, pp. 130-131. Se refiere por supuesto al Poe que explica su teoría de la unidad del efecto, de la elección meditada del tema y de la manera en que

Cuesta se siente cercano a Poe porque el norteamericano llevó a cabo la concreción de los ideales que la poética cuestiana también persigue: el "orden meditado", el "rigor lógico". El veracruzano, igualmente, se opone a la literatura romántica, tanto en los ensayos como en su poesía. De Poe, también, cabe destacarse la propuesta vertida en *Eureka*, obra que participa medianamente del tópico del azar (tan presente en la poética cuestiana, como explicaremos más adelante).¹²³ Valéry escribió, a raíz del libro de Poe, *Eureka*, algunas precisiones sobre el desorden y el orden que merecen recordarse a la luz de nuestro planteamiento:

Si coloco en el origen la idea de un desorden llevado al extremo, y hasta las más pequeñas partes de lo que fue, fácilmente percibo que ese caos inconcebible está ordenado conforme a mi designio de concebir [...] Sería, por otra parte, una obra maestra de arte y de lógica la definición de un desorden suficientemente fino para que ya no sea

realizó su proyecto "The Raven", el Poe romántico que, al igual que Cuesta, somete su pasión a la lucidez del pensamiento.

¹²³ Es de notar que algunas citas que Cuesta hace de Valéry, las formula precisamente del texto que éste le dedica a *Eureka*, de Poe. Cuando en "La universidad y la técnica", de 1933, consigna "En cuanto al origen, *en el comienzo estaba la fábula*", (CUESTA, I, "La Universidad y la técnica", p. 220) se refiere precisamente al final del artículo de Valéry: "*Et quant à son origine, -Au commencement était la Fable. Elle y sera toujours.*" (Valéry, *Œuvres*, I. Paris: Gallimard, 1957, p. 867). En 1927, Cuesta había citado otra frase extraída del mismo ensayo sobre *Eureka*: "Las letras, por su parte, me habían escandalizado a menudo por su carencia de rigor, y de continuidad, y de necesidad de ideas". (CUESTA, I, 133-134). Como observamos, es de subrayar que la lectura que Cuesta realiza de Valéry, apenas a los 24 años, ya lo había llevado también a Poe, ese Poe de aspiraciones científicas que se percibe en *Eureka*.

posible descubrir en él la menor huella de orden, y remplazarlo por un caos más íntimo y avanzado.¹²⁴

Un caos ordenado, una pasión moldeada gracias a la inteligencia, tal como Cuesta lo concebía. No cabe duda de que, si se lee con atención el texto de *Eureka*, comprenderemos por qué fue un libro que le apasionó a Valéry (es muy probable que Cuesta también lo haya leído con el mismo interés). Quizá por ello Julio Cortázar consigna que “las mejores páginas que se han escrito sobre este libro siguen siendo las de Paul Valéry”.¹²⁵

No hay lógica en algún lenguaje. Sin embargo, no hay punto de lógica de un lenguaje formado al azar. O el lenguaje común es un *lenguaje formado al azar* que no es lógicamente utilizable mas que en casos particulares, –particularmente simples y notablemente raros.¹²⁶

Agrega Valéry sobre el autor del “Cuervo”.

Para concluir esta pequeña exposición dedicada a Poe y a Cuesta, cito las palabras del crítico Adolfo Caicedo como ejemplo del rico campo de estudio que aún aguarda por ser explicado en la obra del poeta nacido en Córdoba. Caicedo escribe que: “No sería demasiado riesgoso apreciar, de acuerdo con el juicio de Paz, la similitud de la función cumplida por Cuesta para la poesía mexicana contemporánea, con el papel jugado por Poe y Baudelaire, para las

¹²⁴ VALÉRY, “*Au sujet d'Eureka*”, en *Variedad*, I. Buenos Aires: Losada, 1956, p. 239.

¹²⁵ Julio CORTÁZAR, “Nota”, en Edgar Allan POE, *Obras en prosa*, t. II. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1956, p. 832.

¹²⁶ VALÉRY, “*Quelques fragments des Marginalia*, traduits et annotés par Paul Valéry”. Referencia a una traducción que hace Valéry del texto de Poe, citada en *Œuvres*, I, p. 1758.

letras modernas."¹²⁷ Valioso juicio el del colombiano, lo mismo que la referencia de Octavio Paz a la que alude para reconocerle a Cuesta el preciso lugar donde su obra lo sitúa dentro de las letras mexicanas.

Otra de las presencias indiscutibles dentro del ámbito literario cuestiano es "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard", de Stéphane Mallarmé. Casualmente –volvemos a lo imprevisto– Marcel Raymond expresa sobre Mallarmé un juicio que bien podría formularse sobre la obra de Jorge Cuesta: "ha consagrado su vida a la búsqueda de esa inefabilidad, a la conquista de ese dominio del 'azar'".¹²⁸ Establecer cuáles son los lazos que unen al pensamiento de Mallarmé con el de Cuesta y vislumbrar en qué radica la pasión de ambos por dicho tema será una tarea a desarrollar en un futuro cercano.

Prueba de todo ello es que, en el año de 1934, Jorge Cuesta publicó en *El Universal* uno de los ensayos que con el paso del tiempo habría de ser de los más comentados por sus estudiosos, "El diablo en la poesía", que tiene como motivo la obra de Xavier Villaurrutia; donde es fácil distinguir –además de la lectura de Valéry– la presencia de Baudelaire y de Poe, pero sobre todo la de Stéphane Mallarmé como referencia obligada en sus juicios.

Traducirá "La tumba de Edgar Allan Poe", como homenaje a sus dos maestros, el francés y el norteamericano. Expondrá en "Un pretexto: *Margarita de niebla...*" una de las aproximaciones tempranas, en México, más reveladoras sobre el estilo de la poesía mallarmeana:

¹²⁷ Adolfo León CAICEDO, *Soliloquio de la inteligencia. La poética de Jorge Cuesta*. México: INBA-Leega, 1988, p. 59.

¹²⁸ Marcel RAYMOND, *De Baudelaire al surrealismo*, México: FCE, 1967, p. 24. Yo subrayo.

Fácilmente se observa en sus poemas el procedimiento de su estilo: la sintaxis que se destruye y se construye a sí misma cada instante, deteniendo el movimiento que ella misma conduce; los nombres reflejados en sus propios complementos, haciéndose ellos mismos el objeto de su acción: el cambio sucesivo del sujeto, desdoblándolo, antes de referirlo a su complemento; el cambio, en la misma forma, de la persona a quien el vocativo se dirige; la desviación sobre ellos mismos, con el adjetivo y el adverbio contradictorios, negativos, del sentido de los verbos y de los nombres; etcétera.¹²⁹

Qué cercanos se advierten los rasgos estilísticos entre uno y otro. Qué bien dibujó Cuesta, al hablar de la poesía mallarmeana, su propio rostro. De Mallarmé suele subrayarse su acendrado cuidado en la perfección del verso, su rigor de la forma. Su disposición a “construir un poema totalmente exento de todo significado discursivo, un poema directo que se dirija exclusivamente a la sensibilidad propiamente poética”.¹³⁰ Con esta intención se arribaría a un estado donde la música, la sonoridad a que aspiraban también los simbolistas, recibiera un significado nuevo.

“La poesía es un método de análisis, un instrumento de investigación, igual que la danza [...] Por eso es que en la poesía, igual que en la danza, siempre hay un poco de misterio”;¹³¹ palabras de Cuesta que reiteran la co-presencia de lo intelectual de su poesía aunado con la cadencia del movimiento. Todo esto sin perder la liga con Mallarmé, donde la disposición en el espacio, la visualización de

¹²⁹ CUESTA, I, p. 132.

¹³⁰ Wladimir WEIDLÉ, “Poesía pura”, en *Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes*. Buenos Aires: Emecé, 1943, p. 1001.

¹³¹ CUESTA, I, p. 128. Argumentos que nos recuerdan lo expuesto por Valéry en su diálogo *El alma y la danza*.

las palabras-conceptos es fundamental, donde el tamaño de la tipografía es por sí mismo una propuesta de significado, tal como el francés lo pretendía.

Sin embargo, la mayor influencia de Mallarmé en Cuesta –si es que se le puede llamar así–, proviene de su poesía. “Un golpe de dados” es un escrito que renovó el propósito y el medio de la poesía. Cuesta no fue ajeno a ello, como tampoco lo pudo haber sido a los temas que ahí se tratan, entre ellos, el azar. Recordemos que: “Según sus propios enunciados sería Mallarmé, por ejemplo, el poeta francés que lo apasionara”, nos recuerda Inés Arredondo.¹³² Esto puede ser por la propuesta escritural que descubre en el francés, puesto que se da cuenta de que invierte el método crítico efectuado por Poe y “en vez de acomodar cada palabra, cada frase, cada cláusula en un sólo discurso de una unidad estricta, las cláusulas, las frases, las palabras, tienden a separarse constituyendo unidades casi independientes.”¹³³ Sin duda alude al poema publicado en *Cosmopolis*: “Un golpe de dados”.

Dato curioso, ya que parecería que la poética de Cuesta se enfoca a un polo distinto al del francés. Si el “interés de Mallarmé se centra más en la técnica de la versificación”,¹³⁴ el de Cuesta –sin dejar esto de lado– parece encaminado paralelamente al sentido global que la composición ofrece. La técnica –donde se agrupa el tipo de verso, de metro, rima y otros–, se observa en Cuesta como algo casi totalmente dominado; su factura no se advierte forzada o violentada

¹³² Inés ARREDONDO, *Acercamiento a Jorge Cuesta*. México: SEP-Diana, 1982, p. 36.

¹³³ CUESTA, I, p. 132.

¹³⁴ ELIOT, 45.

por el autor, como si fuera más fácil para Cuesta hacer en principio “versos”. Lo que reitero es que la técnica de versificación cuestiana nunca se separa de un tema febril y apasionado en su poesía.

Para terminar este comentario, Cuesta nos advierte que:

Sin tener presentes a Baudelaire y a Poe, no se explican una tan transparente verdad de la ficción, una tan exacta inteligencia de lo imprevisto, un tan lúcido *rigor del azar* como en la poesía de Mallarmé y de Paul Valéry ocurren, en que *La ciencia poética* ningún límite traza a su demoniaca pasión de conocer.¹³⁵

Esta cita clarifica que, para Cuesta, tanto la poesía de Mallarmé como la de Valéry están dominadas por una demoniaca pasión llamada: conocer; pasión que se alimenta –fecunda– entre otras cosas en el rigor del azar. De tal forma que, para estudiar su poesía, no sólo debemos tomar en cuenta ese motor demoniaco que las alimenta, sino que, para explicar ese “lúcido rigor del azar” que se da cita en ella, es necesario remontarnos a Baudelaire y a Poe como evidentes intérpretes de esto. Francis James, Samain y Laforgue son otros escritores que, aunque aquí no se examinan, fueron traducidos por Cvltvra y se encuentran cercanos a los Contemporáneos.

Si ya vimos, como muestra, que los autores aludidos aquí ofrecen una variedad de cosas por elucidar, queda por sentado que los pensadores elegidos para nuestro estudio: Charles Baudelaire, André Gide y Paul Valéry, delinean también un excelente camino para extraer conclusiones bien fundamentadas sobre la estética de nuestro autor. Con ellos, como dijimos anteriormente, mantiene un vínculo directo,

tanto en lo estrictamente literario como en lo referente a posturas personales. En fin, a lo largo de este capítulo quedará definida la importancia de Baudelaire, Gide y Valéry para la mejor comprensión de la escritura y postura de Cuesta hacia el campo del arte.

Nos centraremos en dos autores que de forma introductoria servirán para esbozar un panorama de la cercanía de Cuesta con las letras francesas: Charles Baudelaire y André Gide. Sin embargo, subrayemos, que la finalidad última de la interpretación del influjo de los intelectuales citados es descubrir posibles filiaciones. No nos interesa estudiar, a la luz de la literatura comparada, la relación de Baudelaire, Gide y Valéry con Cuesta. Por el contrario, su revisión se efectúa únicamente como apoyo de nuestro afán por comprender mejor la formación y naturaleza del pensamiento estético del mexicano. Sobre todo, enriquecer el análisis particular de la poética de Cuesta al contemplar con mayor precisión los mecanismos y el funcionamiento en su obra de los postulados que la sustentan o enriquecen.

I.1 BAUDELAIRE Y GIDE: EXTREMOS QUE COINCIDEN EN CUESTA

COMO SE AFIRMÓ, la cercanía que existía entre Cuesta y la cultura francesa era grande, pero meditada y reflexiva. Se trata, como apunta Louis Panabière, de una:

elección cultural abierta y libremente consentida, de un enriquecimiento. Dentro de la cultura francesa en particular, no era Francia lo que admiraba Cuesta, sino ciertas virtudes que coincidían con sus

¹³⁵ CUESTA, I, "El diablo en la poesía", p. 288. (Las cursivas son mías).

aspiraciones. Más que el país era el espíritu. La mejor prueba de ello es que cuando se ve obligado a viajar a Francia, apartado por su familia, se aburre, pues no es el país lo que lo seduce, sino sólo una forma de expresión.¹³⁶

Un testimonio antiguo nos ofrece un panorama de algunos títulos que Cuesta le regaló a su amigo Rubén Salazar Mallén. En ellos, la ciencia y la literatura revelan que es pertinente no olvidar la amplitud de inquietudes y lecturas del cordobés. Es en boca de Salazar Mallén, que Panabière conoce este listado que Cuesta tenía en su biblioteca:

la obra de Chevalier Andréa de Nerciat, libro pornográfico prologado y sin duda escrito por Apollinaire; *El jardín de los frutos* de Saadí, la *Reina muerta* de Montherlant, *Los alimentos terrestres* de Gide, un tratado de quiromancia, *Las cuestiones biológicas desde Darwin* de J. Anglas, las *Chazels de Hafiz* de Devillers, así como un volumen de poemas de Baudelaire.¹³⁷

No sabemos, ciertamente, hasta qué punto estas diferentes lecturas modificaron su espíritu. Sin embargo, como afirmaba Lessing, "nadie puede impunemente pasear bajo palmeras"; porque a pesar de haber salido de su sombra ya no seremos los mismos. Del mismo modo, Cuesta paseó bajo la fronda de todos estos autores para regresar fortalecido.

De Gide, para iniciar nuestro recorrido, podemos decir que es uno de los guías naturales del grupo Contemporáneos, específicamente en lo que han denominado ellos mismos la "moral

¹³⁶ Louis PANABIÈRE, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*. México: FCE, 1983, p. 64.

¹³⁷ PANABIÈRE, 61.

gideana". También, en reiteradas ocasiones, Cuesta lo menciona por su siempre invitación al viaje, recordando quizá su libro *Los alimentos terrestres* o *El retorno del hijo pródigo*. Sin embargo, *Los monederos falsos* es el libro que más cita Cuesta; tanto es así que se empeñará en que un epígrafe suyo anteciedera al prólogo de la *Antología de la poesía mexicana moderna*, proyecto grupal de 1928.¹³⁸

Probablemente ni la de Paul Valéry ha tenido una función moral tan importante como la obra artística de Gide ha desempeñado. Ninguna otra se ha aplicado como ella, de un modo magistral y casi apostólico, a hacer que se distinga en la *moral del artista* la forma admirable de un rigor superior,¹³⁹

afirma Cuesta.

En relación con Gide, podemos precisar que Cuesta recurre a palabras suyas en dos ocasiones, para apoyar una de sus ideas sobre el mecanismo del pensamiento, que conlleva frecuentemente una afirmación del yo.

A nadie mejor que a él puede referirse la irónica expresión de André Gide: "Una petición de principio es una afirmación de temperamento"; en efecto, su pensamiento no es nunca la afirmación de lo que piensa, sino siempre la afirmación de Marx. Esta virtud es la que está en la base de su gloria. Pues como su único ejercicio es afirmar a Marx, su única obra es el marxismo.¹⁴⁰

¹³⁸ No hay que olvidar que el prólogo a la *Antología de la poesía mexicana moderna*, escrito muy probablemente por Jorge Cuesta, está antecedido por el epígrafe de Gide, citado de "Ajax": "Que l'un vienne à primer, il oprime; l'équilibre est rompu".

¹³⁹ CUESTA, II, "Gide y el comunismo", p. 265.

¹⁴⁰ CUESTA, II, "Marx no era inteligente, ni científico, ni revolucionario, tampoco socialista, sino contrarrevolucionario y místico", p. 30.

Esta misma frase fue citada un año antes (1934) a raíz de la reseña al libro *Modern Art*, de Thomas Craven. Ahí Cuesta vuelve al francés de esta manera:

El libro en su totalidad es una repetición incesante. Pero su interés está precisamente en su redundancia. Recuerda uno la feliz expresión de André Gide: "Una petición de principio es una afirmación de temperamento". Y en la crítica de arte, seguramente ningún temperamento se afirmó mejor que el del señor Craven, que consigue trazar la historia de la pintura moderna exclusivamente en función del disgusto que le causa.¹⁴¹

Ya en otro registro, si se puede decir que: "Gide nunca abdicó de su individualismo, porque nunca dejó de creer en el principio cristiano de que la única vía para el mejoramiento y la salvación es a través de un ascetismo personal e individual",¹⁴² de Cuesta es posible afirmar que, guardando las distancias con cualquier credo religioso, también creyó cabalmente en el individualismo. A tal grado fue esto, que a sus compañeros de viaje los denominó "agrupación de forajidos", subrayando la fiel personalidad de cada uno dentro de esa circunstancia histórica y geográfica que los había reunido.

¹⁴¹ CUESTA, I, "El arte moderno", p. 299. Veladamente, en 1939, Jorge Cuesta retomará nuevamente esta frase de Gide al hablar de "La poesía francesa": "¡Milagroso acuerdo del 'ascetismo' poético con 'la ciencia francesa del placer'! Acuerdo dramático, contradictorio, que no parece posible explicar sino como lo hace Maulnier; como una *petición de principio*". (CUESTA, II, "La poesía francesa", p. 193. Yo subrayo). También aludirá a estas palabras en la línea final de "Luis Cardoza y Aragón" (Cuesta, II, 264).

¹⁴² Francisco CAUDET, "Introducción" a André GIDE, *Defensa de la cultura*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1981, pp. 21-22. Varios, entre ellos el propio Caudet, subrayan la influencia de Nietzsche en el individualismo de Gide, el Nietzsche que también está presente en la obra del veracruzano.

Lo anterior nos obliga a revisar las posturas que tenían ambos escritores frente al nacionalismo. Al respecto, Gide apunta que

[la confusión que] los nacionalistas intentan establecer entre internacionalismo y desamor, reprobación, desintegración de su propio país. Han dado un sentido tal a la palabra *patriota*, tan estrecho, tan obcecado, tan hostil, que no nos atrevemos ya a emplearla. [...] En cuanto a mí, pretendo ser profundamente internacionalista, permaneciendo al propio tiempo profundamente francés.¹⁴³

Si bien aquí Gide se refiere a su individualidad francesa dentro de su periodo de convencimiento socialista. Es decir, ser un individuo francés "con plena aceptación comunista y con ayuda incluso del comunismo".¹⁴⁴ De aquí, lo que interesa subrayar es la convicción clara de que se puede ser francés profesando una universalidad plena, cosa que Cuesta —y demás Contemporáneos— recalcan con vigor en nuestro país. Qué sentencia tan justa para Cuesta: ser profundamente internacionalista, permaneciendo, al propio tiempo, profundamente mexicano.

Pese a esto, no se debe olvidar que Gide, "localista", lo fue eclécticamente. Recordemos cómo en su discurso "Literatura y revolución", de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios, en París, el día 23 de octubre de 1934, refrenda: "La literatura no puede ponerse al servicio de la revolución", oponiendo tajantemente su "individualismo comunista" a la doctrina comunista.

De la misma manera, podemos emparentar esta postura gideana cuando Cuesta habla de una antología de poesía francesa. Ahí

¹⁴³ GIDE, *Defensa de la cultura*, 9-10.

¹⁴⁴ GIDE, *Defensa de la cultura*, 10.

agradece la reunión del: "nacionalismo unitario de Charles Maurras con el universalismo multiforme de Gide [... A pesar de que] Uno representa el espíritu del conservador y el otro el espíritu de la disipación".¹⁴⁵

Pero si ya vimos que en lo atinente al "nacionalismo" se asemeja a Gide, se diferencia radicalmente en sus afirmaciones sobre el papel del intelectual comprometido directamente con el socialismo. No es gratuito que Cuesta –siendo tan buen seguidor de Gide desde su juventud– escriba un artículo reprochándole su inserción al comunismo. Si antes lo había leído y adoptado como un guía, será a partir de su adhesión al comunismo cuando comience a disentir y a criticar las obras donde el francés apoya abiertamente la política de la Unión Soviética.

Desde 1932, en la publicación de *Páginas de diario 1929-1932* (en la *N.R.F.*), Gide manifestó su simpatía por la causa del comunismo. Sin embargo, siempre consciente y lúcido, fue valiente para, también, levantar la voz con vigor: "La literatura no puede ponerse por tanto al servicio de la Revolución. Una literatura servil es una literatura envilecida por muy noble y legítima que sea la causa que ella sirve".¹⁴⁶

¹⁴⁵ CUESTA, II, "La poesía francesa", p. 193. De forma más clara presenta su postura en la reseña que hace de *El perfil del hombre y la cultura en México*, de Samuel Ramos: "La idea más infecunda en el arte y la literatura mexicanos ha sido la idea nacional. Las obras nacionalistas no han logrado otra cosa que imitar servilmente a los nacionalismos de Europa. El nacionalismo mexicano se ha caracterizado por su falta de originalidad, o, en otras palabras, lo más extranjero, lo más falsamente mexicano que se ha producido en nuestro arte y nuestra literatura, son las obras nacionalistas" (CUESTA, II, 23). Véase también "La literatura y el nacionalismo".

¹⁴⁶ André GIDE, "Literatura y revolución", en *La literatura comprometida*. Buenos Aires: Schapire, 1956, p. 45.

A este respecto, en su polémica conferencia en el Congreso Internacional de Escritores de París (junio de 1935) –publicada un año después en español como *Defensa de la cultura* por José Bergamín–, Gide trata de hermanar su evidente apoyo por la tesis comunista, con la siempre sagaz postura crítica que promulgó sobre el papel de la literatura como producto que nace de la libertad. Tarea a todas luces complicada, pues se nota que Gide se debatía moralmente entre ambas vías. Y aunque después se alejará del comunismo, este periodo –para Cuesta– será considerado como un error en el cual los intelectuales modernos no debían caer.

Pero el espíritu de Gide nunca dejó de ser crítico. Si ya antes ejemplificamos cómo defendía al comunismo, posteriormente lo veremos atacar a la narrativa producida bajo la estética del realismo socialista. La literatura no es sólo imitación, sino también “informa, propone, crea”.

En la Conferencia citada de 1935, por otra parte, Gide desliza entre sus argumentos el tema del público. Subrayará que para bien de la literatura es necesario que el pueblo “sea más que lo que es hoy en día”; palabras que nos recuerdan a las de Cuesta cuando afirmaba que era tarea del escritor engrandecer a su lector, para beneficio de la cultura, o las que rezan que el papel del espectador no sólo es “pedir”, sino también “dar” a la obra de arte.

El “estado de la cultura depende íntimamente del estado de la sociedad, y es el amor a la cultura el que nos hace decir: mientras nuestra sociedad sea lo que es aún, nuestro primer afán estribará en

modificarla", apunta el francés.¹⁴⁷ He aquí otra muestra de las semejanzas entre uno y otro pensador. El literato, en un contexto poco desarrollado, deberá tomar como meta modificarlo para bien; es decir, el intelectual estará siempre al servicio de su público lector, situación que se ha olvidado al juzgar a Cuesta, del que se dice que estaba alejado totalmente del pueblo mexicano, no importándole sus lectores. Sin embargo, es justo recalcar que si trataba temas elevados lo hacía precisamente para engrandecer a sus interlocutores.

"Quien dice literatura dice comunión. Lo que hay que saber es con quién comulga el literato".¹⁴⁸ Cuesta comulgó con el público lector mexicano de principios del siglo XX, a él se entregó y consagró sus mejores frutos. "Siempre es por la base, por el suelo, por el pueblo, como una literatura recobra fuerza y se renueva",¹⁴⁹ declaración con la que Gide se acerca al socialismo, pero en la que Cuesta se aleja del francés, sin embargo, qué rara manera de estar cerca en sus fines.

Para Cuesta, el artista genera el cambio, en función del público, pero en función también de la tradición. "La obra de arte es obra de voluntad. La obra de arte es obra de razón. En sí misma debe hallar su fin y su razón perfecta; debe poder aislarse, fuera del tiempo y del espacio, en una armonía superior".¹⁵⁰ Gide, en una palabra, apuntaba que el artista debe sentar junto a él a su público; con lo cual coinciden ambos pensadores. Ya veremos más adelante los recursos estilísticos

¹⁴⁷ GIDE, *Defensa de la cultura*, 31.

¹⁴⁸ GIDE, *Defensa de la cultura*, 22.

¹⁴⁹ GIDE, *Defensa de la cultura*, 15.

¹⁵⁰ André GIDE, "Los límites del arte", en *Los límites del arte y algunas reflexiones de moral y literatura*, p. 39.

de la ensayística cuestiana, donde se pretende dialogar con el lector para instruirlo.

Traigo a colación, como pequeña muestra de lo que después examinaremos, una cita de la carta enviada a Bernardo Ortiz de Montellano a raíz de *Sueños* donde Cuesta aborda el asunto del lector:

Su poesía es lo más diferente de la que yo soy capaz de concebir. Pero si su poesía sólo fuera *lo que difiere de mí*, no entiendo cómo podría interesarme en ella, cómo tendría una significación para mí; y, por la misma razón, no entiendo cómo tendría interés para usted mi interés en ella, el cual sería a usted absolutamente extraño. Lo que me hace accesible la *diferencia* que se da en ella es esa conciencia, que existe en la obra de arte, en la que caben al mismo tiempo el sentimiento del artista y el sentimiento del lector.¹⁵¹

El socialismo pasajero de Gide sólo duró hasta 1936 (a su regreso de la URSS), éste fue el periodo donde Cuesta se volvió crítico del francés, el que motivó su juicio divergente sobre el papel del artista y la función de la literatura. El arte y el artista son concebidos por Cuesta dentro de la mayor libertad posible. A esto hay que sumar el hecho de que siempre expresó una crítica ante la literatura "comprometida", o al servicio del Estado. La factura de una literatura socialista (proletaria) será una de las quejas más duras de Cuesta durante los años treinta, por ello reprocha a Gide su traición, casi podríamos decir "personal", debido al respeto que le profesaba como pensador.

¹⁵¹ CUESTA, II, "Encuesta sobre la poesía mexicana", p. 245.

Cuesta, como apuntamos, no sólo discute al francés su adhesión en el artículo "Gide y el comunismo"; también lo hace en otros escritos al hablar en estos términos:

Debe advertirse que la conversión de [Waldo] Frank al comunismo no puede ser comparable a la de otros intelectuales; por ejemplo, a la de André Gide: si en este último la profesión de fe comunista se distingue por una inmoralidad intelectual manifiesta, y no se sabe cómo distinguirla de la superchería, en el caso de Frank obedece a los dictados más íntimos de la persona y no podría dudarse de su sinceridad.¹⁵²

Con estos juicios no cambia la obra del francés, pero sí la percepción sobre el intelectual. "La falsedad del *Corydon* no ha disminuido la verdad de *Los mcnederos falsos* ni de *Si el grano no muere*. Pero, en cambio, qué malignamente es afectada la persona con el interés de comprometerla en una pasajera alucinación", leemos en "Gide y el comunismo", escrito probablemente en 1934 o 1935.¹⁵³

Citas, menciones, alusiones, semejanzas y diferencias que percibimos entre Cuesta y Gide. Queda por explorar la manera en que el francés también habla de la hipocresía en el arte; la hipocresía como una de las condiciones del arte. Cuesta decía lo mismo de la mentira y el engaño: *no hay obra de arte sin engaño o que no quiera engañar*. El autor de *Paludes* creía, también, que la obra de arte era una lisonja, pero que el público debía exigirla exquisita, requiriendo del artista más de lo que entrega. Frases que nos recuerdan cómo el

¹⁵² CUESTA, II, "Marx no era inteligente...", p. 44.

¹⁵³ CUESTA, II, "Gide y el comunismo", p. 266. El *Corydon* de Gide es una obra —a modo de diálogo socrático— donde se intenta dar una explicación científica y aceptable de la homosexualidad.

mexicano exigía más del artista para enriquecer al espectador. "No hay obra de arte sin la colaboración del demonio", citará Cuesta de Gide en "El diablo en la poesía". Palabras que serán analizadas más profundamente en el siguiente capítulo, pero que ya muestran la cercanía entre sus propuestas literarias.

En 1932, en pleno desarrollo de la polémica nacionalista, Villaurrutia responderá a una entrevista con estas palabras a Gregorio Ortega:

Yo sé que a usted le interesa saber algo acerca de la influencia de André Gide en los escritores nuevos, amigos míos, en mí. Desde luego puedo decirle que esta influencia no se refiere a la forma, al estilo; no es de carácter estético, sino de carácter moral [...] Hazte quien eres, decía Nietzsche. Vive como eres, dice Gide.¹⁵⁴

Cuesta, insaciable curioso, se debatió entre los postulados de Nietzsche y los de Gide: se *hizo* y *vivió* un camino estrictamente personal.

Dentro del carácter moral, la influencia más grande de Gide en Cuesta –y en los otros Contemporáneos– fue su tendencia al viaje, a la libertad que nace del desplazamiento: "¡Qué diferente Gide! ¿Oh, qué excesivamente diferente! ¿Cómo es él ya una constante incitación al viaje!"¹⁵⁵

¹⁵⁴ Gregorio ORTEGA, "Conversación en un escritorio con Xavier Villaurrutia", *Revista de Revistas*, 1143, abril 10, 1932, p. 25. Citado de: Guillermo SHERIDAN, *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: FCE, 1999, p. 92.

¹⁵⁵ CUESTA, I, "Un pretexto...", p. 136. Alusión semejante la encontramos en su reseña al libro *L'URSS sans passion*, de Marc Chadourne, donde el veracruzano apunta que: "No es oculto que André Gide es el guía psicológico de este viajero sin entusiasmo, de este viajero sin satisfacción" (CUESTA, I, 192).

De Gide, directamente, Cuesta alude a los libros *Paludes*, al *Inmoralista*, a la selección de las páginas inmortales de los *Ensayos* de Montaigne; *Los monederos falsos*:

en la cual la acción es viva y más significativa es la de la persona y la conciencia del mismo autor de la obra, que aun más actual se vuelva hacia el presente, en los recursos y en el desarrollo de su arte, en las notas (*Diario de los monederos falsos*) donde Gide hace el registro del programa mental del libro. Acción, caracteres, situaciones, de lo que están inmediatamente conscientes es de la conciencia del novelista; de esta conciencia es de lo que son: acción, caracteres y situaciones; los personajes respiran el mismo aire que el escritor respira; la imaginación no tiene otro efecto que conocer y sentir la realidad de la imaginación; no hay fantasía que no esté consciente de su realidad propia.¹⁵⁶

Como vemos, "Lo único que permite creer en los sentimientos simples es una manera simple de considerar los sentimientos".¹⁵⁷ Considerar que existe un contacto profundo entre ambos pensadores sería, en este sentido, una manera profunda de considerarlos. La dificultad radica en que aquí sólo se quiere esbozar un preámbulo, una incitación para acceder a esa profundidad. "La dificultad viene de que, para cada capítulo, debo volver a comenzar. *Nunca aprovechar el impulso adquirido, tal es la regla de su juego*",¹⁵⁸ cita Cuesta de *Diario de los monederos falsos*. Y ese mismo impulso que me habrá de llevar a Paul Valéry, me lleva primero a la figura de Charles Baudelaire para siempre recomenzar.

¹⁵⁶ CUESTA, II, "José Clemente: ¿clásico o romántico?", p. 286.

¹⁵⁷ CUESTA, II, "La provincia de López Velarde", p. 118.

¹⁵⁸ CUESTA, II, "Gide y el comunismo", p. 266.

Uno de los aspectos que poco se han señalado al hablar de la relación que existe entre Jorge Cuesta y Charles Baudelaire es la crítica de arte.

A lo largo de su época creativa, Baudelaire dedicó gran parte de su trabajo a comentar obras pictóricas. Su relación con diversos pintores le permitió comprender, desde dentro, distintas estéticas de finales del siglo XIX. Cuesta, por su parte, también privilegió en su interés al campo de la pintura. No solamente fue uno de los precursores que se dedicaron a su crítica, sino que de manera semejante a Baudelaire, gozó de la amistad de varios pintores mexicanos.

Luis Cardoza y Aragón, escritor guatemalteco, relata en su libro sobre José Clemente Orozco el afecto que existía entre Cuesta y el muralista. De tal suerte que, en alguna ocasión que se planea la edición de un catálogo de la obra de Orozco, éste no dudó en aceptar que Cuesta escribiera el artículo introductorio; desafortunadamente la muerte del veracruzano nos privó de leer más de sus juicios a este respecto.

De esta semejanza, entre Baudelaire y Cuesta, podemos atestiguar cómo el mexicano cita la frase del novelista Henri Stendhal (Henri Beyle), muy probablemente tomada del volumen: "El pintor de la vida moderna", de Baudelaire. Ahí, el francés expresa su famosa teoría sobre lo moderno (además de sus reflexiones en torno a lo bello, la moda, la felicidad, el artista, etcétera):

ésta es la razón por la cual Stendhal, espíritu impertinente, perturbador y hasta repugnante, pero cuyas impertinencias provocaban útilmente la

meditación, se ha acercado a la verdad más que muchos otros al decir que *lo Bello no es más que la promesa de la felicidad*.¹⁵⁹

Curiosamente, Cuesta retoma la frase en "La pintura superficial", texto leído en 1932, a raíz de la inauguración de la exposición de dibujos de Agustín Lazo efectuada el 16 de marzo. "Stendhal, este finísimo espíritu, que mereció ser acusado de superficial, dio esta definición de la belleza que, a pesar de su superficialidad nunca se ha profundizado demasiado: 'la belleza es una promesa de dicha'".¹⁶⁰

Mas adelante, en 1934, Cuesta empleará nuevamente la cita de Stendhal para comentar la película *No soy un ángel*, que se exhibía por aquellos años en la capital mexicana, a propósito de la actuación de Mae West.

La belleza, dice Stendhal, es una promesa de dicha; toda fascinación lo es. El poder de los grandes generales y los grandes hombres de Estado es también una promesa de dicha. Los políticos saben que la política es prometer y que su triunfo es su crédito, o sea la facultad de ser naturalmente una promesa y producir una fascinación.¹⁶¹

Pero habremos de hacer aquí un paréntesis para retomar la idea de Cuesta sobre la "pintura superficial" en la obra de Agustín Lazo, pues desde uno de sus primeros trabajos críticos ya había apuntado

¹⁵⁹ Charles BAUDELAIRE, "El pintor de la vida moderna", en Honoré de BALZAC, Charles BAUDELAIRE, Jules BARBEY D'AUREVILLY, *El dandismo*. Barcelona: Anagrama. Yo subrayo.

¹⁶⁰ CUESTA, I, "La pintura superficial", p. 191.

¹⁶¹ CUESTA, I, "Una mujer de gran estilo: Mae West", p. 267. Louis Panabièrre apunta que Xavier Villaurrutia le pidió un día a su amigo que incursionara en la crítica cinematográfica, a la que él ya había dedicado algunos ensayos. Razón que nos obliga a repensar hasta qué punto el interés por el cine no es más que un fruto de la circunstancia, antes que del ejercicio crítico del gusto del propio Cuesta. Cf. Louis PANABIÈRE, *Itinerario de una disidencia*, p. 269.

tesis semejante. En 1927, en la revista *Ulises*, publicó una reseña de cierta exposición de Agustín Lazo: "Recordando el carácter que es revelación íntima, podemos decir que lo que Lazo descubre es el puro carácter plástico que es revelación superficial".¹⁶² Estas ideas sobre pintura han sido poco analizadas, las subrayo aquí como una más de las evidencias que muestran cómo, de cierta manera, a lo largo de su crecimiento intelectual, fueron madurándose los principios que ya había expuesto desde su temprana juventud.

Por otra parte, en "José Clemente Orozco: ¿clásico o romántico?", Cuesta parafrasea la famosa frase de Baudelaire sobre lo transitorio y lo permanente de la belleza, aparecida igualmente en "El pintor de la vida moderna": "Decía Baudelaire que en toda belleza hay algo absoluto y algo relativo y que esta dualidad del arte se debe a la dualidad del hombre. Ya antes observó que el hombre lleva dentro a su enemigo y que el arte nace de esta dualidad".¹⁶³

Veamos cómo lo expresó Baudelaire años atrás:

Lo bello está constituido por un elemento eterno e invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, pero también por un elemento relativo y circunstancial, que será alternativamente o en conjunto, la época, la moda, la moral, la pasión...¹⁶⁴

Cambiando de registro, pero no de asunto, Cuesta no sólo aludió al texto citado de Baudelaire. Son varios los testimonios que revelan la importante presencia del francés en su obra, por ejemplo, en "La pintura de José Clemente Orozco", de 1934, alude al poema "Los

¹⁶² CUESTA, I, "La pintura de Agustín Lazo", p. 120.

¹⁶³ CUESTA, II, "José Clemente Orozco: ¿clásico o romántico?", p. 285.

¹⁶⁴ BAUDELAIRE, "El pintor de la vida moderna", 81.

faros” como esa “misteriosa continuidad, a la oculta historia que se realiza a través de las soledades apartadas” de los artistas.¹⁶⁵

Presento aquí un fragmento del poema de Baudelaire que nuevamente se ocupa, en su totalidad, del tema de la pintura y formula una vista panorámica desde Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Miguel Ángel, Puget, Watteau, Goya y Delacroix.

“Los faros”

Rubens, río de olvido, jardín de la pereza,
Fresca almohada de carne, donde amar no se puede,
Mas la vida ahí afluye y sin tregua se agita
Como el aire en el cielo, y la mar en la mar.¹⁶⁶

Las afinidades, tal como lo señaló el propio Cuesta al hablar en un ensayo de Villaurrutia, se dan tanto en el terreno de las letras como en el de la pintura. No olvidemos que Cuesta compartía con Baudelaire –y con Villaurrutia– esa misma “curiosidad plástica”.

Para 1928, con motivo de su viaje a Europa, Cuesta recuerda su lectura de *Los paraísos artificiales*, texto que lo transportará a André Breton:

Un día, la tarde del cual me la había pasado leyendo *Los paraísos artificiales*, Breton contó en la noche su experiencia con el *haschish*: había sido la misma que la de Baudelaire, exactamente con iguales palabras, y hasta el ambiente de las dos era idéntico. Nunca podré disculparme de haber leído esas páginas de Baudelaire, precisamente ésas, pocas horas antes de que Breton coincidiera con ellas.¹⁶⁷

¹⁶⁵ CUESTA, I, “La pintura de José Clemente Orozco”, p. 272.

¹⁶⁶ Charles BAUDELAIRE, *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 2001, p. 103.

¹⁶⁷ CUESTA, I, “Robert Desnos y el sobrerrealismo”, p. 150.

De la concepción poética de Baudelaire, como padre de la poesía moderna, tal como lo apunta Cuesta en "El diablo en la poesía", escrito en 1934 y que comentaremos con profundidad a lo largo del siguiente capítulo. Dejemos aquí, solamente, que la liga de Baudelaire a Cuesta se establece porque el francés es considerado cabeza de una tradición poética y, por otra parte, vínculo entre la estética de Poe a Valéry: dos de los ángeles tutelares cuestianos.

Hay que aclarar que Jorge Cuesta sitúa a Charles Baudelaire en la escala mayor de la tradición poética. En la cúspide literaria cuestiana se encontraba Edgar Allan Poe, seguido precisamente por su traductor al francés: Baudelaire. Al lado de ellos estaban Stéphane Mallarmé, quien fuera maestro y mentor de otro de sus constantes interlocutores: Paul Valéry. En este ajedrez, Baudelaire era visto por Cuesta como el padre de la poesía moderna; autor que tanto influiría –según leemos en los ensayos de Cuesta– en la obra de los mexicanos Salvador Díaz Mirón y Ramón López Velarde. Esto sin olvidar recurre a Baudelaire al discutir los conceptos romanticismo y clasicismo, una de las más puras aportaciones del mexicano a nuestra tradición crítica.

Es así como se comprende el tránsito de Baudelaire a la obra cuestiana: de Poe a Valéry, de Baudelaire a Díaz Mirón y López Velarde, de todos ellos a la lectura crítica de Jorge Cuesta. No hay que pasar por alto que a Díaz Mirón le dedica uno de los ensayos capitales para comprender su postura estética (mismo donde se lee el espejo de su obra); no hay que olvidar tampoco que Cuesta supo encontrar –cierto que de modo distinto a López Velarde– la revelación de la patria y de la nación mexicana.

A Baudelaire lo cita –dos veces– cuando ensaya sobre Ramón López Velarde, porque Cuesta supo que el zacatecano abrevó en el francés la malicia de su arte. Al escribir sobre Salvador Díaz Mirón como catador del Parnaso, alude al francés, apuntando la relación que hay con la poesía de Díaz Mirón, más claramente de aquella parte que tiene de parnasiano Baudelaire. Ese Díaz Mirón al que dedicará otro de sus lúcidos ensayos por el poemario *Lascas*.

Que Díaz Mirón conoció la poesía de Baudelaire, es indudable. Que recibió de ella una influencia real, no sólo es discutible, sino inaceptable. No hay en *Lascas* ningún indicio de una influencia superficial. Tiene, como *Las flores del mal* una "giganta", y admite que la poesía es capaz de habitar en el mal como en la podredumbre. Pero no toma de ellas ni el lenguaje, ni el tono, ni el temperamento fúnebre que deben a su clima brumoso y "decadente". ¿Y es posible que haya existido una influencia profunda sin una influencia superficial?¹⁶⁸

Cuesta siguió a Baudelaire, maldito y místico, –semejante a Poe–, pero siempre al lado de un Valéry riguroso e intelectual –más cercano a Mallarmé. He aquí algunos de los interlocutores de su acendrado entramado que distingue: pasión e inteligencia en su obra.

La universalidad en Jorge Cuesta nace de lo que supo ver fuera de México, pero también de lo que propuso de su interior. El influjo francés –y todos los demás a los que nos referimos fugazmente– no son mero servilismo del intelectual ante los extranjeros, es, podríamos decir, comunión y tránsito de las ideas que a su espíritu siempre le interesaron: postura ideológica, crecimiento intelectual, concepción artística madurada. Nacionalismo al más puro estilo cuestiano.

“Oh Señor, dame la fuerza y el coraje / para contemplar mi corazón y mi cuerpo sin asco”.¹⁶⁹ Estos versos de Baudelaire aparecen en un artículo de Cuesta publicado en 1927, es decir: cuando tiene apenas veinticuatro años. Si como escribe Oscar Wilde: “La imaginación imita, sólo el espíritu crítico crea”. Aquí mismo encontramos la verdadera personalidad de Cuesta. Él y el francés representan el claro ejemplo de los espíritus creativos más lúcidos y críticos de su época.

¹⁶⁸ CUESTA, II, “Salvador Díaz Mirón”, p. 220.

¹⁶⁹ CUESTA, I, “Un pretexto...”, p. 131. El poema “Un viaje a Citeria” de Baudelaire, pertenece a *Las flores del mal* y, éstos son los dos últimos versos: “Oh Seigneur, donnez moi la force et le courage / de contempler mon cœur et mon corps sans dégoût...”.

II. PAUL VALÉRY Y CUESTA: MÉTODOS CREATIVOS

*Los hombres se agrupan para obrar
contra su destino, contra el azar,
contra lo imprevisto, que son las
cosas más inmediatas. Nada hay
más natural que el azar, ni más
constante que lo imprevisto.*

PAUL VALÉRY

II.1 CUESTA Y *MONSIEUR TESTE*

UNO DE LOS JUICIOS más repetidos entre la crítica mexicana es el que reza que Jorge Cuesta podría haber sido Edmond Teste en persona. Igualmente, mucho se ha mencionado la similitud que existe entre Paul Valéry y Jorge Cuesta; para ambos, *monsieur Teste* fungiría como una tercera representación de la misma actitud que persiguen; Teste, personaje donde dominan la rigidez, el rigor mental y el silencio.

En el texto que escribió Xavier Villaurrutia a la muerte de Cuesta nos revela que: "Mejor que con Paul Valéry, lo asociábamos a Monsieur Teste. La lucidez de algunos puntos de vista de Jorge Cuesta eran, en verdad, semejantes a los de la criatura singular que es el personaje de Valéry".¹⁷⁰

¹⁷⁰ Xavier VILLAUURUTIA, "In memoriam, Jorge Cuesta", *Letras de México*, 21, septiembre 15, 1942, p. 2. En relación con esto, José Gorostiza (*Poesía y*

José Gorostiza, autor del poema que quizá pase a la historia como el más importante de las letras mexicanas del siglo pasado, en una carta enviada a Villaurrutia le agradece descubrirle el papel que por ese tiempo venía representando: "Gracias, pues, Xavier, por haberme denunciado al *poemkiller* que, sin darme cuenta, se lo juro, he venido siendo solamente hasta hoy", pero ¿por qué esta cita? Porque líneas arriba, Gorostiza había confesado que esa *insistencia* de su persona, en aquellas fechas, era producto de, "ese amor necio por lo meridiano que yo aprendí parte en Monsieur Teste y parte en Jorge Cuesta –¡Jorge Cuesta, meridiano, válgame Dios!–, sí, eso es lo que ha matado en mí a la poesía, no le quepa a usted duda".¹⁷¹

El ejercicio de la inteligencia es una cualidad que se le reconoce en múltiples ocasiones a Valéry y, de manera paralela, a Cuesta. Quizá por ello, hay quien incluso señala que éste es la "imagen viviente y perfecta del Edmond Teste, el personaje en quien se decía

poética. México: CNCA, 1989, p. 136) expresa un comentario que nos ayuda a comprender plenamente cómo era concebido Cuesta, al decir que: "una clara tendencia a lo clásico, se convierte por asfixia en un horror a la vida, en un "testismo" –*J'ai raturé le vi*". De esa forma, se comprende que el vínculo entre el personaje y el poeta mexicano tenía su base en la supresión de los rasgos vitales que supuestamente ambos realizan en su tendencia a lo clásico.

¹⁷¹ José GOROSTIZA, "Carta" a Xavier Villaurrutia fechada en enero 7, 1936 y recogida en CAPISTRÁN, 74. Es importante señalar que apenas tres años después –año de 1939– Gorostiza publicará su *Muerte sin fin*; por tanto esas afirmaciones de Gorostiza respecto al *poemkiller* que se había convertido por influjo de Teste y de Cuesta parecen algo contradictorio, y más cuando lo confrontamos con lo que respondió a Luis Terán en una entrevista publicada en *El Gallo Ilustrado* (marzo 1, 1970), donde da cuenta de los intercambios cordiales de opiniones entre él y Cuesta sobre la poesía de ambos, precisamente en torno a *Muerte sin fin*.

que Valéry se había retratado a sí mismo",¹⁷² porque todo en él, en ambos, se desarrolla en el plano mental.

Las declaraciones de Gorostiza y de Capistrán se suman a la serie de testimonios que comentan los vínculos existentes entre el personaje de Valéry y el poeta mexicano.

Sin embargo, a pesar de todo lo mencionado, a este respecto, no hay una revisión prolija que haga aflorar cuáles y en qué medida son las concordancias entre ambos autores; sirva este ensayo como preámbulo de un posible estudio más completo que atienda intrínsecamente los lazos en sus escritos. Por supuesto, el tema del azar será un punto nodal al que prestaremos atención, sin dejar de lado algún otro que, paralelo, nos facilite la explicación o ejemplo de los argumentos que se enuncian.

Todo intento de investigación de la relación a que nos referimos entre los dos poetas, y que pretenda ser duradera, deberá revisar desde las primeras alusiones hasta los más recientes y completos estudios particulares sobre ambos. Para el caso que nos ocupa, deberán comenzar forzosamente por aquellas palabras de Xavier Villaurrutia donde Cuesta representa la personificación de *monsieur Teste*, pero deberán dejarlas atrás con rapidez. No por fallidas, sino por certeras, porque incitan al viaje.¹⁷³

¹⁷² Miguel CAPISTRÁN, "Jorge Cuesta o el obstinado rigor", en *Poemas, ensayos y testimonios*. t. v. México: UNAM, 1981, p. 221.

¹⁷³ Louis PANABIÈRE, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*. México: FCE, 1983, p. 133: "A su amigo Gilberto Owen le gustaba repetir que Cuesta era la imagen encarnada de Monsieur Teste de Valéry. La comparación es bastante justa. Al igual que Teste, para conocer a Cuesta 'raspaba lo vivo' y elegía el espíritu y la abstracción contra los sentidos y la confusión del ruido mundano". Todos han aceptado sin objetar estas afirmaciones; sin embargo, ello nos ha privado de estudios precisos que revisen y expongan con

En el año de 1977, Miguel Capistrán, recopilador y editor junto con Luis Mario Schneider de la obra de Cuesta, ya apuntaba con más definición que "Cuesta fue el verdadero M. Teste, a un grado que ni el propio incisivo Valéry pudo llegar, con todo y la implacable y lúcida rigurosidad de su intelecto". Partamos de estas palabras, como preámbulo, con la finalidad de iniciar el recorrido que nos hemos propuesto. El señor Teste es el personaje central de una serie de textos que Valéry publicó en diferentes fechas y, que a la postre, serían reunidos en un solo volumen.¹⁷⁴ En principio, Teste, es un hombre habitado por una mente científica, igual que Cuesta; sin embargo la comparación de Villaurrutia, y de todos aquellos que la sostienen, pasa por alto otras *presencias recurrentes*: temáticas, estilísticas, formales, etcétera, en el pensamiento de ambos. Como expondremos, tanto Cuesta como Teste permiten una intromisión de la *posibilidad*, de lo *inestable* de los sentimientos en su razonamiento. Pero ¿no estábamos habituados a escuchar reiteradamente que ambos eran unos fríos e intelectuales que, al parecer, olvidaban las circunstancias exteriores y que utilizaban la reflexión para enfrentarse al mundo?

Pues bien, acabemos con esto. La aceptación de esas cualidades naturales (azar, posibilidad, circunstancia) tiene uno de sus fundamentos en el carácter y en la aplicación científica. El método

detenimiento las razones íntimas de esta comparación. Palabras verdaderas que han funcionado a la larga como terrible admonición para el que quisiera emprender la tarea.

¹⁷⁴ *Monsieur Teste* es una colección de textos publicados y escritos con varias decenas de años de diferencia, *La soirée avec Monsieur Teste* está fechada en 1894, y no fue sino hasta 1946 en que la editorial Gallimard dio a conocer los

científico, que Cuesta conocía perfectamente por ser químico, se funda en la experimentación, el registro y el análisis de cada una de las variables.

Esta apresurada explicación del proceso científico no hace más que plantear la real utilización de todos aquellos *cambios* que se presentan al estar experimentando; el azar, el caos, la probabilidad, no son temas ajenos a la ciencia ni al pensamiento reflexivo. Y en realidad tampoco son desconocidos para Cuesta, sólo que la crítica en general privilegió la figura del hombre frío e inmutable, y se olvidó de incluir en esa imagen la mente analítica, científica, el papel que tienen esas ramas de estudio en la actividad química y poética del escritor.

Si Edmond Teste erradica de sus observaciones todo lo que parece ajeno al pensamiento, también es justo acotar que comprende que su razonamiento no es suficiente para explicar todos los actos de la vida y la naturaleza del hombre. Recordemos las palabras de Valéry en su "Préface" a esta obra: "La literatura y hasta los trabajos bastante precisos de la poesía me parecían sospechosos. El acto de escribir exige siempre un cierto 'sacrificio del intelecto'".¹⁷⁵ Qué acaso no es algo similar a lo que Cuesta enuncia con estas palabras: "Esta pequeña digresión bastará, espero, para, mostrar que trabajo, cuando escribo, sin ilusión alguna".¹⁷⁶

últimos cinco textos –todavía inéditos hasta esa fecha– que finalizaron el *corpus* completo del volumen tal como lo conocemos actualmente.

¹⁷⁵ VALÉRY, *Œuvres*, II, Paris: Gallimard, 1960, p. 11: "*Je suspectais la littérature, et jusqu'aux travaux assez précis de la poésie. l'acte d'écrire demande toujours un certain 'sacrifice de l'intellect'*". (Cito por: *El señor Teste*. México: UNAM, 1991, p. 12).

¹⁷⁶ CUESTA, II, "Ramón López Velarde", p. 289.

En el prefacio para la segunda edición en inglés de su *Teste*, Valéry sostiene que uno de los motivos que lo llevaron a escribir el libro fue que por esos días: "Padecía el agudo mal de precisión. Tendía al extremo del deseo insensato de comprender y buscaba en mí mismo los puntos críticos de mi facultad de atención";¹⁷⁷ la necesidad de *precisión* que buscaba aliviar y que se corresponde a la que Cuesta aspiraba también: "*Mon possible ne m'abandonne jamais*".¹⁷⁸

Esto último me trae a la memoria las palabras que Baudelaire escribió en memoria de Allan Poe:

En cuanto a Eagus, su enfermedad, por emplear, según él dice, la lengua del vulgo, es todavía más extravagante. Consiste en una exageración de la potencia meditativa, en una irritación mórbida de las facultades de la atención. "Cavilar durante largas horas con una infatigable atención fijada en cualquier ocurrencia".¹⁷⁹

Cosa semejante observamos en Dupin, el personaje de Poe en "Los asesinatos de la calle Morgue", observador perspicaz que todo lo reflexiona.

Pero lo que en principio parece contradictorio es que páginas adelante se lea: "La sensibilidad es todo; soporta todo, evalúa todo";¹⁸⁰ el intelecto y la pasión se unen para evaluar cualquier fenómeno. Si por una parte Teste "ve y califica físicamente la vida, la muerte, el peligro, la pasión, todo lo humano del ser –como si fuera otro, un

¹⁷⁷ VALÉRY, *Œuvres*, II, 11. Cito por *El señor Teste*, 11).

¹⁷⁸ VALÉRY, *El señor Teste*, *Œuvres*, II, 73.

¹⁷⁹ Charles BAUDELAIRE, *Edgar Allan Poe*, México, Fontamara, 1989, pp. 63-64.

¹⁸⁰ VALÉRY, *El señor Teste*, 93.

testigo todo inteligencia...”,¹⁸¹ por la otra, también experimenta el mismo proceso utilizando la pasión y sensibilidad unida al intelecto. Qué interesante revelación, Teste exclama que la sensibilidad es una forma de *evaluación* (ya se explicará en otro apartado cómo el papel de los sentidos está presente en la poesía de Cuesta). Pero ahora abordemos la intriga que causa esa doble aprehensión del mundo. Por un lado la inteligencia, capaz de incurrir en los misterios más intrincados, y por otro lado, la sensibilidad (y la pasión) como medio de interpretar lo que sólo se percibe por intuición de aquello que no terminaremos de comprender nunca en su totalidad.

Sentimos “venir de *nosotros*” algunas... (no sé como decirlo) —algunas modificaciones— de los valores —de las dimensiones, de las “sensaciones”— de las “aceleraciones” que son a la vez las más *nuestras* y las más *ajenas*, nuestros amos, nuestros nosotros del presente y del *momento siguiente*.¹⁸²

Acaso se le pueda llamar azar a esas *modificaciones*, a esas *sensaciones* que vienen desde el interior de nosotros; el propio Valéry no encontró una forma de satisfacer el sentido exacto de la palabra que buscaba para darle nombre a aquello que es a la vez *nuestro-y-ajeno*, *presente-momento siguiente*.

Tal vez en esta obra de *Monsieur Teste* es donde Valéry expone con mayor detenimiento la relación entre el orden y el desorden, entre la confianza y la duda, entre el azar y la seguridad, una formulación que no pudo ser emitida más que como interpelación: “Cómo describir este fondo tan variable y sin referencia, que tiene las relaciones más

¹⁸¹ VALÉRY, *El señor Teste*, 92.

importantes, pero también las más inestables, con 'el pensamiento'".¹⁸³ Intrincado problema donde la participación del plano intelectual y el espiritual se realiza mediante una extraña comunión. Por una parte: "El espíritu es la posibilidad máxima –y el máximo de capacidad de incoherencia",¹⁸⁴ y por otro: "aquella facultad que es fundamental y que erróneamente se opone a la inteligencia, de la que es, por el contrario, la auténtica potencia motriz: quiero hablar de la sensibilidad".¹⁸⁵

Resumiendo, el *espíritu* (incoherencia y *sensibilidad*) es la fuerza motriz de la inteligencia. Ellos son los dos medios de conocimiento y aprehensión del mundo según la teoría que Valéry expone en palabras y obras de *monsieur Teste*. El ámbito intelectual ha sido ligado a la sensibilidad. Esto que se plantea es también lo que en Cuesta puede tener a uno de sus exponentes, quizá no en la forma exacta, pero el mexicano también consigna estas dos actitudes como uno de los soportes de su escritura poética; da cabida al azar en su poesía precisamente como tema recurrente dentro de un mecanismo versual netamente calculado. La voz poética nacida desde el espíritu del autor no es más que la concreción de una posibilidad entre tantas, si la inteligencia de Cuesta participa en la escritura de sus sonetos, lo hace partiendo de la sensibilidad que existe en el poeta, así, el desarrollo de esas sensaciones cambia y se moldea, puesto que, tanto la inteligencia como el sentir funcionan en su poesía de un modo distinto,

¹⁸² VALÉRY, *El señor Teste*, 91.

¹⁸³ VALÉRY, *El señor Teste*, 91.

¹⁸⁴ VALÉRY, *El señor Teste*, 90.

¹⁸⁵ VALÉRY, "Balance de la inteligencia", en *Variedad*, II. Buenos Aires: Losada, 1956, p. 20. Aquí vemos nuevamente como Valéry sintetiza a la *sensibilidad-inteligencia* y al *espíritu* como procesos inseparables para acceder al conocimiento a través del pensamiento.

particular: en constante tensión, ejerciendo presión de uno hacia el otro, contrayéndose, superponiéndose. Asunto que trataremos en los dos capítulos finales.

Regresando a la lectura paralela que aquí se realiza, se puede agregar a la discusión la siguiente frase: "Teste nació del azar. Como todo el mundo. Todo el espíritu que tiene o que tuvo le viene de este hecho".¹⁸⁶ Valéry describe a su personaje con estos términos: "No era tampoco filósofo ni nada de ese género, ni siquiera literato y por eso pensaba mucho, pues mientras más se escribe menos se piensa".¹⁸⁷ Cuesta, más que ningún otro, es un buen ejemplo del retrato anterior, sus constantes correcciones a los poemas, o su ceñida y desperdigada obra en prosa, dan muestra del privilegio que le otorgaba al acto de pensar (probablemente más que a la escritura). Cosa que se verifica más claramente en el campo de su poesía donde, como ya quedó señalado, su poca producción escrita ha merecido el calificativo de *esterilidad*.

Jorge Cuesta no logró pasar del plano mental al espiritual. Tampoco, como Monsieur Teste, circunscribirse al primero [apunta Cristina Múgica]. El personaje de Valéry no escribió una sola línea, fiel al no hacer que supone la absoluta devoción al imperio de la virtualidad. En cambio, Cuesta escribió poemas de rara belleza.¹⁸⁸

Ciertamente el plano mental es un *no hacer tangible*, como nos lo hace suponer la aseveración de Múgica, pero igualmente ese imperio de la virtualidad fue transpuesto por ambos. Para Cuesta, como para

¹⁸⁶ VALÉRY, *El señor Teste*, 82.

¹⁸⁷ VALÉRY, *El señor Teste*, 75.

Teste, la virtualidad del pensamiento vio sus frutos en acciones de la exposición de sus ideas en la oralidad y en el actuar de la vida diaria, ¿acaso la escritura es el único modo de transponer el plano mental hacia el espiritual?

Es válido traer a colación los variados testimonios que afirman la relevancia de la oralidad de Cuesta, similar a la que se verifica en *monsieur* Teste. Villaurrutia comentó que "la influencia posible que Jorge Cuesta ejerció en algunos de nosotros se desprendía más de sus conversaciones, de sus polémicas, de sus elucubraciones verbales, que de sus escritos"; por su parte Octavio Paz agrega que: "La influencia de su pensamiento fue muy profunda en los poetas de su generación y aun en la mía, pero su poesía no está en sus poemas sino en la obra de aquellos que tuvimos la suerte de escucharlo"; José Luis Martínez también acota que "aquél raro escritor del Ateneo [*sic*], Jorge Cuesta, según el decir de sus amigos, dejó lo mejor de su espíritu en sus conversaciones, en sus polémicas y en sus lucubraciones verbales".¹⁸⁹

Otro de esos parentescos lo encontramos al examinar las palabras de Edmond Teste: "Hay en mí alguna facultad, más o menos ejercitada, de considerar –y aun de deber considerar– mis gustos y mis disgustos como puramente accidentales. Si supiera más de ello, tal vez vería yo una necesidad, en lugar de este azar".¹⁹⁰ En uno de los textos del veracruzano leemos algo semejante, una *idea fija* al

¹⁸⁸ Cristina MÚGICA, "Retrato", en Jorge CUESTA, *Sonetos*, México: UNAM, 1987, p. 13.

¹⁸⁹ VILLAUURUTIA, 2; Octavio PAZ, *Poesía en movimiento*. México: Siglo XXI, 1966, p. 9; José Luis MARTÍNEZ, *El ensayo mexicano moderno*, t. 2. México: FCE, 1971, p. 82.

¹⁹⁰ VALÉRY, *El señor Teste*, 51.

considerar a los afectos y sentimientos en la poesía como transitorios, una mezcla de movimientos fugitivos: "Capto la seña de una mano", reflejo de una experiencia indescifrable en su sentir; "y veo/ que hay una libertad en mi deseo;/ ni dura ni reposa".

Teste apunta que: "No bien uno se ha dedicado a partir, y mucho antes que el cuerpo se disponga a ello; la sola idea de que todo va a cambiar en torno a nosotros, instaura en nuestro sistema una modificación misteriosa";¹⁹¹ sirva esto último para ejemplificar que lo mismo ocurre en la poesía de Cuesta. "Estaba ocupado con las maravillas de lo inestable, de su duración asombrosa, de la fuerza de las paradojas, de la resistencia de las cosas usadas" leemos en *Monsieur Teste*.¹⁹² Sin embargo, recuérdese lo que he señalado atrás, no me refiero a los problemas formales de su poesía, ni a la rima, la métrica o al tipo de versificación que él gustaba de utilizar, sino a los temas planteados como una experiencia mutable dentro de la propuesta poética, he ahí también un punto de comunión entre Valéry y Cuesta.

Pero Jorge Cuesta no es Edmond Teste, no por lo menos como se había creído hasta ahora. Lo es por la similitud de sus dudas, por sus preocupaciones, por la semejanza que existe en su escritura y en la forma intelectual de comprender y aprehender el mundo. Por el contrario, no lo es en el campo biográfico, donde la mayoría lo había situado. De Jorge Cuesta se conocen testimonios que lo califican de alegre, apasionado, y buen orador; irredento de la experimentación química y poética. Teste no es así, él es frío y rígido, desapegado de

¹⁹¹ VALÉRY, *El señor Teste*, 60.

¹⁹² VALÉRY, *El señor Teste*, 66.

toda liga afectuosa –a su esposa *Émilie* le llama *Ser* o *Cosa*. Y a veces *Oasis*.

Desde el primer párrafo del libro nos daremos cuenta de las enormes diferencias entre ambos. Edmond Teste se parece únicamente al Jorge Cuesta que fabricaron –al de la *leyenda*–; al de los primeros testimonios, el de *andar como compás*, de *tez color de cerebro*. Teste se parece al Cuesta que todos quisieron ver, al que erigieron con sus propias palabras de fábula. El personaje Teste se parece solamente a la “persona figurada” que han creado de Jorge Cuesta.¹⁹³

II.2 VALÉRY Y CUESTA: EL AZAR

Es probable que no haya escritor de mayor relevancia para la obra de Jorge Cuesta que Paul Valéry. Situación fácil de comprender al advertir que desde la temprana juventud del veracruzano ya existía una cercanía con Valéry, y que no será sino hasta la madurez de Cuesta y la lectura que hiciera del francés cuando dichos contactos se cristalizaron. Sus similitudes se encuentran, más que en las obras, en el sistema teórico que los dos promulgan para la escritura literaria, y

¹⁹³ Esa “persona figurada” es precisamente la *leyenda* a que me he referido anteriormente. Leyenda literaria que vivió sólo en la fábula y la mitificación, el verdadero Jorge Cuesta sí tiene puntos de contacto con Teste, pero no como se apuntó tempranamente por los críticos. Ellos están en las inquietudes del conocimiento y en las interrogantes de su espíritu. Añado también la declaración que Jorge Luis Borges realizó a raíz de la muerte del poeta francés a la revista *Sur* (132, octubre 1945, pp. 30-32), donde afirma que: “Para nosotros, Valéry es Edmond Teste”; aunque tiempo después modificó el comentario al decir: “Valéry habría querido ser M. Teste. Evidentemente no era M. Teste. Nadie es M. Teste”. (*El escritor y su obra. Entrevista de Georges Charbonnier con Jorge Luis Borges*. Madrid: Siglo XXI, 1967, p. 43).

siendo todavía más precisos, en el accionar de los actos vitales que dedicaron a su labor escritural.

Pero la de Valéry no es, en última instancia, una guía moral, esa función la desempeñó, según palabras de Cuesta, "la obra artística de Gide. [...] Ninguna otra se ha aplicado como ella, de un modo magistral y casi apostólico, a hacer que se distinga en la *moral del artista* la forma admirable de un rigor superior".¹⁹⁴ El caso de Valéry es un guía ética que, quizá sin proponérselo, Cuesta comparte.

He considerado nombrarle *relevancia* a la comunicación que se concreta entre la ideología de Valéry y Cuesta, y no propiamente lo que se da en llamar *fuentes*. Si bien es cierto que el mexicano realizó un viaje a Francia en mayo de 1928, además de hablar con solvencia la lengua francesa –sin olvidar que su hermana Natalia sugiere que existe una "probable" correspondencia entre ambos escritores–, estos datos no podrían afirmarse como hechos concretos de un seguimiento que hiciera nuestro poeta de las ideas estéticas del escritor de *Le Cimetière Marin*. Tal afirmación podría resultar tambaleante: ¿dónde comienza un pensamiento individual?, ¿cómo distinguir una reflexión personal de un problema ya planteado?, ¿qué importa más en el arte: la patente o la tradición? Considero que, en todo caso, esta identificación debe ser entendida como una similitud entre dos temperamentos independientes en su formación, pero emparentados en el curso de sus propias experiencias literarias.¹⁹⁵

¹⁹⁴ CUESTA, II, "Gide y el comunismo", p. 265.

¹⁹⁵ Sin olvidar que, mientras Cuesta practicó la química y la poesía, Paul Valéry también se interesó en ramas del conocimiento como las matemáticas. Jorge Cuesta es solamente un caso similar al del francés, pero aislado de cualquier ascendente; si íntimamente ambos tenían preocupaciones muy semejantes

En el campo literario no se había comenzado el estudio minucioso de cuáles son esos contactos que los hacen parecidos a la vista de algunos críticos. En fechas recientes Rodolfo Mata publicó un artículo donde expone que el prólogo que Valéry escribió para *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire (traducido por *La Revista de Occidente* en 1924), es la "verdadera fuente de las ideas expresadas en 'El diablo en la poesía' de Cuesta".¹⁹⁶ Páginas adelante continúa estableciendo filiaciones al afirmar que en Valéry la "separación entre ciencia y poesía, y entre inteligencia e imaginación, puede verse refutada desde su inaugural *Introducción al método de Leonardo da Vinci*, en donde se establecen las conexiones íntimas entre pensamiento científico y pensamiento poético".¹⁹⁷

Eso es lo que "El diablo en la poesía", ensayo dedicado a Xavier Villaurrutia, resume en la frase: "La poesía como ciencia es la refinada y pura actividad del demonio",¹⁹⁸ palabras que en su debido momento comentaremos por la importancia que revisten en la comprensión de su obra poética.

En esta exposición profundizaremos más en las concordancias de un tema misterioso –según el pensamiento poético de ambos–, el azar. Tópico que pareciera alejado y hasta inexistente en su concepción poética, pero que como veremos es una referencia obligada para la lectura de la obra cuestiana.

–tanto en el arte como en la ciencia– se debe a un hecho *fortuitamente característico de las rigurosas leyes naturales*.

¹⁹⁶ Rodolfo MATA, "El fruto que del tiempo es dueño. Jorge Cuesta: 'Canto a un dios mineral'", *Literatura Mexicana*, 1, 1998, p. 114. El prólogo de Valéry se publicó en *Revista de Occidente*, 68, abril-mayo-junio 1924, órgano que gozaba de mucho prestigio y era una lectura conocida de los intelectuales mexicanos.

¹⁹⁷ MATA, 117.

Aprovecho este momento para precisar que el término *poesía*, tal como lo he utilizado en este estudio, se refiere generalmente a los sonetos y a "Canto a un dios mineral". Cuando aluda en particular al poema extenso lo especificaré oportunamente, pues posee características que requieren atención particular. La razón es que, en gran medida, "Canto..." constituye en sí mismo, una propuesta poética distinta a la que se aprecia en el resto de su obra, su carácter atípico (extensión y composición), obligan a precisar explícitamente cualquier referencia particular a su caso.

Jorge Cuesta establece que la poesía puede ser considerada como ciencia; Valéry, en gran medida, le concede a la escritura un carácter análogo. Ambos tenían un espíritu que aspiraba a la precisión dotada de una sencillez, fruto del trabajo depurado, de las horas y el reposo; su resultado: la sencillez bella y oscura del trabajo intelectual.

La primera alusión directa que hace Cuesta sobre el poeta francés es en "Un pretexto: *Margarita de niebla...*", en 1927, donde se limita a citar una frase de Valéry sobre los problemas de su juventud: "Las letras, por su parte, me habían escandalizado a menudo por su carencia de rigor, y de continuidad, y de necesidad de ideas",¹⁹⁹ fragmento revelador que expone la semejanza existente entre ambos espíritus.

¹⁹⁸ CUESTA, I, "El diablo en la poesía", p. 288.

¹⁹⁹ CUESTA, I, "Un pretexto...", pp. 133-134: "*Les lettres, de leur côté, m'avaient souvent scandalisé par ce qui leur manque de rigueur, et de suite, et de nécessité dans les idées*". El texto original procede del ensayo de Valéry dedicado precisamente a *Eureka* de Poe (*Variedad*, I, 228).

En una primera mirada reconocemos palabras que los acercan aún más: rigor, necesidad e ideas. Podemos decir, como Valéry, que “los hombres se asemejan más mientras más corto sea el tiempo durante el que se les observa, al grado que en el instante no se distinguen ya”;²⁰⁰ para *distinguir* a Cuesta de Valéry es necesario mirarlos detenidamente y encontrar sus particularidades.

Sin embargo, no es sólo en la inteligencia que concuerdan. “Cuesta, al igual que Valéry, hizo del intelecto un dios; no cultivó su tragedia a manera de un proceso de autodivinización, pese a los graves problemas con Dios, con el demonio, los ángeles, los científicos”.²⁰¹ Se emparentan por aquello que el mexicano sólo logró atisbar en Valéry, y que él revela como *azar* en una forma distinta dentro de su escritura. Para el francés el azar es, entre otras cosas, una vicisitud (en el sentido de lo imprevisto), pero nunca deberá entenderse como un acto de improvisación.

Para explicar lo anterior es imprescindible enfrentar el espíritu lúcido de Valéry a la conciencia de lo desconocido, de lo que no se puede explicar por medios intelectivos. Cualquier mente competente, al entender sus limitaciones por tratar de concebirlo todo, activa un mecanismo cognoscitivo que logra darle nombre a esas *causas*, para él indefinibles. En el caso de Valéry, se recurre a un término que haga posible la expresión verbal de aquello; en su escritura le llama con reiteración *hasard*, concepción que establece un acercamiento

²⁰⁰ VALÉRY, *El señor Teste*, 89.

²⁰¹ CAICEDO, 95. Este comentario nos sirve para señalar nuevamente que la poética de Cuesta no está fundada en la disputa de la inteligencia con la pasión, sino que ambas son el motor de la poesía, tanto los métodos puramente científicos como los espirituales se hallan en acción para dar como resultado la mezcla de rigor y libertad.

intelectivo al *orden* de esas sensaciones, sentimientos y movimientos del espíritu.

Tal orden es considerado por Valéry de un modo característico: “El orden, en suma, es una inmensa *empresa antinatural* de la que se pueden criticar todas las partes a condición de que subsista el conjunto, y que éste proteja, sustente, abrigue a su crítico, y le suministre la seguridad, la holgura y los conocimientos necesarios para criticar”.²⁰² Acaso entonces el *desorden* –no le llamemos azar por ahora– es lo natural, lo que *protege*. Claro, el azar es lo verdaderamente natural para mentes científicas como la de Cuesta y la de Valéry; para ellos es indispensable –a partir de lo natural– comenzar por establecer datos fijos, las constantes del experimento, pues si todo fuera mudable, su mente se hallaría a la deriva.

El uso reiterado de vocablos por parte de los escritores evidencia sus preocupaciones o intereses. Para Cuesta y para Valéry, la palabra azar está presente por una necesidad personal que los obliga a descifrar sus interrogantes. La “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” sirve, retomando la cita de Cuesta, para adaptarse “a los aspectos mudables de las cosas, para detener su realidad fugitiva”.²⁰³

Grosso modo, ése es el funcionamiento de la idea que comparten sobre el azar, reconocen un desorden que acaba por inutilizar una parte de su espíritu. Sin embargo, eso no pasa en todos los acontecimientos de la vida, únicamente en las cosas que no se

²⁰² VALÉRY, *Variedad*, II, 92. (El subrayado es mío).

²⁰³ CUESTA, I, “Un pretexto...”, p. 130.

pueden comprender directamente por medio del intelecto; ocurre en el campo de las sensaciones, de los sentimientos, de las intuiciones: de la poesía. No estoy afirmando que la ley de probabilidades sólo tenga cabida en una parte restringida de los acontecimientos naturales, ni tampoco que los hechos fortuitos e inesperados sólo se den en lo que atañe al espíritu o a la poesía; no, sucede que para Cuesta y para Valéry es mucho más fácil reconocer un orden en las leyes físicas de la naturaleza, llámense dinámicas, térmicas, gravitacionales (debido a su formación, instrucción y curiosidad científica); pero les parece misterioso que no suceda lo mismo con algunas de las sensaciones que experimenta el ser humano (el amor, la pasión, temas de la poesía cuestiana).

No hay orden porque eso es lo natural y, en última instancia, es necesario que prevalezca la naturaleza de lo que se concibe. Tal relación se hace patente en diagramas como éste: el *orden* representa lo *antinatural*, y el *desorden* representa lo *natural* según las palabras de Valéry.

Pero no todo puede ser tan fácil de discernir en este tema, al acercarnos más a la concepción del término azar y si continuamos la correlación que suele hacerse entre naturaleza y orden (al aceptar que un rasgo preeminente del azar es su *excepcionalidad*), tendremos la capacidad de afirmar que puede o no ocurrir un hecho cualquiera y, sin embargo, lo natural de esto es que se presente de forma imprevista. Hecho que nos arroja la representación de que el *desorden* representa lo *natural* que, a su vez, tiende al *azar*.

Pero volvamos a la negación que se hizo arriba sobre aceptar la *improvisación* en Valéry. Lo que podemos concluir es hablar de

vicisitud como rasgo de sus normas poéticas (y así se ha hecho en lo que atañe a los asuntos humanos); pero al decir azar, son los fenómenos naturales los que se circunscriben a esa norma. Para él, la posibilidad de dar cabida dentro del propio espíritu humano a este *desorden*, es una consecuencia del intelecto que se enfrenta con acontecimientos desconocidos.

"No hay nada más natural que el azar, ni más constante que lo imprevisto",²⁰⁴ dice el poeta de *Charmes*. Valéry circunscribe la significación al círculo del ser para explicar los lindes entre el orden y el desorden, entre lo previsible y lo irrealizable. Si he repetido constantemente que esto es porque en la mayoría de los textos de Valéry (tanto los escritos teóricos como los líricos), las lucubraciones sobre azar, intuición e idea, entre otros, son expuestas por un individuo y proyectadas a su vida, a la particularidad de su existencia. Casi nunca son formuladas para ser aplicadas al *género humano*, a la sociedad en *abstracto*, sino a la concreción del mecanismo intelectual y pasional de un sólo hombre. Valéry experimentó en boca de sus personajes, su proyecto intelectual de interpretación del mundo y del ser, y es en cada uno de ellos que vemos reflejado ese *esbozo* de los procedimientos del pensamiento:

a esta actitud consciente llevada al grado sumo de Valéry hay que añadir otro rasgo característico: su extremo escepticismo. Podría pensarse que un hombre semejante, que no creía en nada que pudiera servir de tema poético, iba a encontrar refugio en una doctrina del "arte por el arte". Pero Valéry era demasiado escéptico incluso para creer en el arte. Es significativo el número de veces que describe algo de lo que

²⁰⁴ VALÉRY, *Variedad*, II, 92.

había escrito como *ébauche*, como esbozo. Había dejado de creer en los *finés* y sólo se mostraba interesado en los *procedimientos*.²⁰⁵

“El señor Teste nació del azar. Como todo el mundo. Todo el espíritu que tiene o tuvo le viene de este hecho”,²⁰⁶ es su origen y su vitalidad; lo que se había presentado sólo en la naturaleza se vuelve humano, y sus leyes, por igual, ciñen lo externo y lo espiritual del hombre.

No hay razón que nos permita pensar que los juicios de Cuesta sobre el azar están tan alejados de los de Valéry, si acaso, irían en otra dirección. Cuesta en unos casos subordina el sentimiento al azar y, en otros, lo libera.

Réplica a Ifigenia cruel

Desordénate, enloquece, entrégate
al ademán violento con que aspiras
a escapar de la ley que te contiene
o salir del azar donde te viertes:
nada podrás abandonar, y nada
se retira del cuerpo a donde vuelves.²⁰⁷

Uno de los libros de Valéry donde con más intensidad se habla de las relaciones entre el pensamiento y las actitudes cambiantes del hombre, es *L'idée fixe*. En él se realiza una aproximación desde diversos ángulos a los vínculos existentes entre una *idea recurrente* (a la que también llama: “Omnivalente”) y sus múltiples presencias y

²⁰⁵ T. S. ELIOT, “De Poe a Valéry”, en *Criticar al crítico*. Madrid, Alianza, 1967, pp. 48-49.

²⁰⁶ VALÉRY, *Señor Teste*, 86.

²⁰⁷ CUESTA, I, “Réplica a Ifigenia cruel”, p. 18.

mutaciones en la mente humana. En esta obra no aparece, más que un par de ocasiones, el término *hasard*, pero lo que se argumenta en el texto es la imposibilidad del hombre por sostener, en un tiempo prolongado, una *idea fija* en su pensamiento.

Expone que todo individuo mudará esa idea en otras muchas que no son iguales, pero que al sumarlas ayudarán a comprender mejor la sensación primaria. Como observamos, el azar no es asumido como imprevisión por el francés, en cambio la variabilidad se reconoce en el proceso mental que lleva al hombre a comprender su mundo.

Si Valéry nos muestra un pensamiento cambiante, es correcto argüir que también sus textos (llámense poesía o prosa), se hallan impregnados de ese mismo sistema mental. Lo mismo sucederá con Cuesta cuando percibimos que, en la exposición que realiza, su escritura está permeada por una mutabilidad misteriosa. Sin embargo, tales cambios podrían ser explicados por medio del planteamiento teórico que *La idea fija* expone. Los textos de Cuesta (tanto los ensayos, donde la escritura recorre vaivenes de temas, autores, personajes; hasta la poesía, donde lo cambiante o inestable está ejemplificado por los “sentimientos” descritos en cada poema), funcionan y se adaptan con singular simetría –quizá sin ser ésa su motivación–, a la propuesta de Valéry.

Cuesta definió en “El lenguaje de los movimientos literarios” que: “Los simbolistas, a la zaga de Baudelaire, llevaron a cabo otra ‘emancipación del yo’, al descubrir la poesía que reside en las vacilaciones, en las indecisiones del lenguaje, que son, como no se

podría desconocer, las vacilaciones y las indecisiones del alma".²⁰⁸ Estas mismas vacilaciones e indecisiones del lenguaje son las que descubro en la escritura de Cuesta. Me explico. Es probable que la *emancipación del yo* se verifique en el actuar literario de Cuesta que he tratado de argumentar aquí al relacionarlo con el azar, tópico que se halla repetido en múltiples ocasiones en sus sonetos.

La "emancipación del yo", presente en las vacilaciones e indecisiones del sujeto lírico en la poesía cuestiana, evidencia la lucha entre la pasión y la inteligencia de su proyecto estético.

²⁰⁸ CUESTA, II, "El lenguaje de los movimientos literarios", p. 271.

CAPÍTULO IV

PLANTEAMIENTOS LITERARIOS

DE Y SOBRE JORGE CUESTA

PLANTEAMIENTOS LITERARIOS *DE Y SOBRE JORGE CUESTA*

1. HACIA LA ESTÉTICA CUESTIANA

SE HA ESTABLECIDO UN RECORRIDO hacia la estética cuestiana que inicia en Francia. Pero el camino debe mirar igualmente lo que ocurría en México. En este sentido, un hecho que salta a la vista es que Cuesta mantuvo un diálogo singular con algunos de los intelectuales precedentes al grupo Contemporáneos. Para el caso que aquí nos ocupa, examinaré brevemente las opiniones que Cuesta publicó sobre varios ateneístas, ya que –de forma cordial o conflictiva– ocuparon su atención.

La historiografía literaria de México cuenta, entre sus mayores glorias, con dos grupos que a inicios del siglo xx definieron no sólo el rumbo que habría de seguir la creación literaria sino, más precisamente, el acontecer de la política cultural en la etapa moderna: el Ateneo de la Juventud y los Contemporáneos.

Si bien es conocida la idea que plantea a los Contemporáneos como un grupo europeizante, de influencias y lecturas francesas principalmente, no debe omitirse el papel de los ateneístas y demás escritores precedentes en la formación cultural –literaria, ideológica, política, etcétera– de los futuros intelectuales. Es más, dichos juicios sobre su posición extranjerizante deben repensarse con calma puesto que, siendo precisos, no son sólo “europeizantes”, los hay de claro gusto por la literatura en lengua inglesa, como el caso de Salvador

Novo. Sin embargo, la literatura mexicana, tal como lo asevera Cuesta, tienen su tradición en la literatura universal, es nacionalista desde una óptica universal.¹

El propósito que me lleva a comenzar este trabajo sobre Jorge Cuesta desde estos parámetros es, cuando menos, vislumbrar la relación estética que en el campo de la literatura comparten algunos ateneístas con Cuesta.

El Ateneo, como agrupación cultural, en sentido estricto, tiene dos herederos: el grupo de los Siete sabios y los Contemporáneos.

Como observamos, el Ateneo –que conjuntaba en sus postulados originales el carácter social con el artístico– dejó como herencia un dragón de dos cabezas: la representada por la “Generación de 1915”, como también se dio en llamar a los Siete Sabios, casi netamente social, y la de Contemporáneos, en su mayoría, con fines literarios.

De toda aquella agrupación, los que establecieron los nexos con Contemporáneos son, a mi modo de ver, cinco: José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Enrique González Martínez y Ramón López Velarde (este último, si bien discutida su identidad ateneísta, de cualquier manera representa una liga –unido a José Juan Tablada y Salvador Díaz Mirón– con el grupo de jóvenes).

¹ No debe pasarse por alto que para Cuesta las letras nacionales no se denominaban así sólo porque retrataran lo folclórico del paisaje o lo “mexicano” de los personajes. La literatura francesa tiene a sus grandes héroes en Héctor, Prometeo y Áyax, nos dirá en una reseña a la *Introducción a la poesía francesa*, de Thierry de Maulnier, lo mismo que la literatura nacional los tiene en la cultura hispánica. Es decir, lo nacional mexicano en la literatura no es privativo de México, sino que parte de un tradición literaria de arraigo universal.

De los ateneístas, los nombres más recurrentes en los ensayos de Cuesta son López Velarde, José Vasconcelos y, en menor medida, Alfonso Reyes. Sin embargo, es de precisar que, por lo que se lee, sólo ve con buenos ojos al autor de la *Suave patria*. En la reseña que le dedica al *Ulises criollo* dice del libro que es uno de los más importantes de la literatura nacional, pero no pierde la oportunidad para reprocharle airadamente a Vasconcelos su ideología, su “tradicionalismo” –como Cuesta juzgó al Ateneo de la juventud.

“Antonio Caso y la crítica”, “La provincia de López Velarde”, “*Ulises criollo*, de José Vasconcelos” y “Ramón López Velarde” son los cinco textos que Cuesta dedicó en vida a estos ateneístas. Como se observa, son muy pocos, y las veces que habla sobre ellos casi siempre es en forma negativa. La razón parece escaparse de nuestras manos, Jorge Cuesta es un espíritu que, inconforme por naturaleza, siempre quiso ir más allá de los límites. El poco contacto que tuvo tanto con Vasconcelos como con González Martínez, la supuesta pelea con Alfonso Reyes, que sólo dejó como memoria un agrio comentario del regiomontano, la confrontación juvenil con Caso, etcétera, no podían fructificar en una buena relación.

Cabe decir también que Cuesta fue uno de los pocos poetas que no recibió influencia temprana –o no quedó constancia de la lectura– de López Velarde o González Martínez.

Paradójicamente, a Jorge Cuesta se pueden aplicar las palabras escritas por su poco querido Alfonso Reyes como augurio de su vida y de su historia:

Un día las palabras, acaso, se coaligarán contra ti, se te sublevarán a un tiempo. De pronunciamiento y cuartelazo verbal acaban algunos poetas viejos –Balzac, Heine, Baudelaire–, contraída la boca y sin poder articular una sílaba. A Sócrates lo hicieron morir las palabras de su demonio. Tal vez las palabras te acribillarán con sus puntas, tal vez sea tu muerte natural. Lo que empieza en travesura acaba en tragedia.²

Como veremos más adelante, la opinión de Cuesta se debate entre la total ausencia de nombres ateneístas y el encomio o elogio de otros. Por ejemplo, en los trabajos recopilados hasta ahora, Cuesta no menciona en ninguna ocasión el nombre de Pedro Henríquez Ureña; situación semejante le ocurrirá a otro de los autores que ocuparon un lugar cimero para los Contemporáneos: Tablada; a él sólo aludirá en dos ocasiones cuando enlista autores del panorama literario mexicano de la época.

Sin embargo, para iniciar, revisaremos los extractos donde Cuesta expresa sus ideas sobre la agrupación.

El Ateneo de la Juventud, muy como 'La acción francesa', ha sido, aunque no de un modo colectivo y disciplinado, sino individual y arbitrariamente a través de los espíritus que le imprimieron una durable significación José Vasconcelos, Antonio Caso, Alfonso Reyes, Enrique González Martínez, etcétera, un *movimiento tradicionalista, restauracionista del pasado* aunque con la extraña circunstancia de haber carecido precisamente de una tradición, de un pasado que restaurar.³

² Alfonso REYES, "Los buitres y los ojos. Fragmento de *Arte poética*", *Fábula*, 9, septiembre, 1934.

³ CUESTA, I, "Una teoría sexual: Bertrand Russell", pp. 159-160. (Yo subrayo).

Afirma que los ateneístas son tradicionalistas, pero precisamente porque a México le faltaba una tradición, serán un cúmulo de individualidades.⁴ Y más adelante agrega:

Excepcionalmente ávidos de vivir y de gozar, pero una vida y un gozo contingentes y muy legítimos, poco traídos por el instante y muy sostenidos por la tradición, los ateneístas mexicanos, igual que los tradicionalistas franceses, se han distinguido además, por esa actitud aristocrática, por su aspiración a sentir el conocimiento como acción, la inteligencia como sensibilidad y la moral como estética.⁵

Un espíritu moderno como el suyo no podía identificarse con un planteamiento que intentara restaurar el pasado.

De Enrique González Martínez, se recuerda que el primer libro de Torres Bodet, *Fervor*, fue prologado por él en 1918. También Ortiz de Montellano y González Rojo escribieron sus poemas iniciales bajo el influjo del maestro modernista. Pero lo que no ha llegado a contemplarse es que esa influencia del autor de "Tuércele el cuello al cisne" se agotó rápidamente. En el caso de Ortiz de Montellano se detuvo quizá en 1921, fecha en que publicó *Avidez*, libro al que, con el correr del tiempo, rechazó precisamente por su modernismo y que devino posteriormente en su particular voz e intereses, representada más claramente por *Trompo de siete colores*, de 1925. También Torres Bodet llegó a admitir que en *Fervor* dominaba más la voz del prologuista que la suya. Este alejamiento del gonzalezmartinismo se concretó por dos vías, la primera es la geográfica, ya que a partir de la segunda mitad de la década de los veinte González Martínez viajó a

⁴ CUESTA, II, "Carta al Lic. Fernández Mac Gregor", p. 321.

⁵ CUESTA, I, "Una teoría sexual: Bertrand Russell", p. 160.

España como diplomático, por lo que su contacto con la juventud mexicana se vio interrumpido. La segunda es que los Contemporáneos no podían ser sordos a las voces nuevas que la literatura universal sintonizaba, poetas como Juan Ramón Jiménez, novelistas como Benjamín Jarnés, pensadores como Julien Benda, prosistas como André Gide, intelectuales como Paul Valéry o adelantados como James Joyce y T. S. Eliot, quienes promulgaban nuevas y distintas formas de enfrentarse a la *page en blanche*.

En una época de vanguardias y revoluciones la poesía no podía detenerse, aunque fuera en una figura tan importante en nuestra literatura como Enrique González Martínez. Además, igual que Tablada, alejado del territorio nacional, propició que se buscara nuevamente a un maestro más cercano, papel que fue depositado fructíferamente en Ramón López Velarde.

Una muestra de esta situación se puede observar en la nota que antecede a los poemas de González Martínez en la *Antología de la poesía mexicana moderna*, de 1928:

La generosidad artística y, casi continuamente, la majestad de su pensamiento, aseguraron enseguida a González Martínez un puesto de honor en el grupo de los poetas mayores de nuestra literatura. El interés de los jóvenes lo convirtió muy pronto en un escritor de influencia. Pero ésta tuvo la fortuna –el acierto más bien– de no traducirse en escuela, de no multiplicarse en discípulos, sino de aceptar la condición transitoria que el poeta que la inspiraba quería, sirviendo, a quienes la recibieron, más de guía que de ejemplo, más de estímulo que de guía.⁶

⁶ Jorge CUESTA (ed.), *Antología de la poesía mexicana moderna*. México: FCE, 1985, p. 99.

González Martínez fue el primer "estímulo" mexicano que encontraron los futuros Contemporáneos pero, por qué no decirlo, también el primer maestro que no dejó escuela. La joven edad en la que se integraron los Contemporáneos al campo de la creación los hacía proclives a desconocer los modelos. Si bien todos fueron excelentes lectores desde su infancia, no debería menospreciarse el papel de González Martínez en su inicial crecimiento escritural. Primer estímulo sí, pero igualmente, primera guía de lo que sería una poesía mexicana moderna para ellos.

Veamos lo que dijo Xavier Villaurrutia en 1924:

Si Enrique González Martínez era, hacia finales de 1918, el dios mayor y casi único de nuestra poesía; si de él partían las inspiraciones, si los jóvenes cantaban con pulmones propios el dolor de González Martínez, en oraciones semejantes al tedioso orfeón que en torno de Dios deben entonar los ángeles; necesitamos nuevamente de Adán y Eva que vinieran a darnos con su rebelión, con su pecado, una tierra nuestra de más amplios panoramas, de mayores libertades; una tierra que ver con nuestros propios ojos. La fórmula será: Adán y Eva = Ramón López Velarde y José Juan Tablada.⁷

De lo anterior podemos inferir que, para la mitad de la década de 1920, la figura y el brillo de González Martínez había sido cambiado a la persona de López Velarde. El magisterio de González Martínez terminó quizá cuando aparecieron algunos de los libros más representativos de este grupo: *Biombo*, de Torres Bodet (1925); *El trompo de siete colores*, de Ortiz de Montellano (1925); *Canciones*

para cantar en las barcas, de José Gorostiza (1925); *XX Poemas*, de Novo (1925); *Reflejos*, de Villaurrutia (1926); *Espacio*, de González Rojo (1926).

Asimismo, se podría decir que José Gorostiza fue uno de los primeros que se alejaron con verdadera madurez de la estética de González Martínez. *Canciones para cantar en las barcas*, del poeta tabasqueño, es un libro donde se respira un augurio de cambio, de transformación de un nuevo periodo poético, donde el tono modernista que distingue al lenguaje de González Martínez ha sido trocado por una claridad, cuyo sentido ha sido cargado con un nuevo espíritu poético magistralmente dispuesto.

Enrique González Martínez es calificado por Jorge Cuesta como "la sonoridad didáctica y el amor al símbolo" dentro de la poesía.⁸ De él también apuntará que representa no sólo nuestro "más grande simbolista", sino que además podría precisarse como "el simbolismo mexicano".⁹ Aunque su nombre aparece sólo como una mención dentro del recuento que Cuesta hace de nuestra tradición poética; sin dedicarle más relevancia, como si quisiera olvidarlo lo más pronto posible.

Sin embargo, serán Ramón López Velarde y Alfonso Reyes los que atraigan más nuestra atención en la relación con Cuesta. El primero porque –al lado de Díaz Mirón– es declarado como el poeta mexicano que más apreció dentro de las letras mexicanas. El

⁷ Xavier VILLAUURUTIA, "La poesía de los jóvenes de México", Conferencia dictada en Departamento de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública, Salón de la Biblioteca Cervantes, 29 de mayo de 1924.

⁸ CUESTA, I, "*Canciones para cantar en las barcas* de José Gorostiza", p. 112.

⁹ CUESTA, I, "El clasicismo mexicano", p. 313.

segundo, porque parece establecerse entre ambos una relación conflictiva que, según los pocos datos que conocemos, se alterna entre la animadversión y el buen juicio.

El otro maestro poético de los Contemporáneos, que ya se ha mencionado, fue Ramón López Velarde. En este sentido, resulta muy revelador lo que proclama Julio Torri al dividir "el reinado de la poesía mexicana en tres edades: hoy, Enrique González Martínez; ayer, Manuel José Othón; mañana: Ramón López Velarde", en el año de 1916.¹⁰

Ese *mañana* es el que les correspondió a los Contemporáneos. El reinado de López Velarde fue quizá igual de corto en lo temporal, pero más profundo que el de González Martínez en lo espiritual. Velarde

era el camino por el que romper con el pasado modernista sin frustrar la tradición literaria mexicana, y era además el camino por el que enriquecer esa tradición poniéndola al día, integrándola en la universal sin renunciar a lo característico mexicano. Por eso fue también intenso el influjo formal de López Velarde, mexicano y moderno, sobre Contemporáneos que, además, dieron continuidad en su obra a algunos motivos de la poesía de López Velarde: el retorno a la patria, el pecado, la "dualidad funesta" como atracción de contrarios, el insomnio, el sueño o incluso el naufragio aparecen en la obra poética de Villaurrutia y Owen.¹¹

¹⁰ El texto de Torri es la reseña a *La sangre devota* de Ramón López Velarde, publicada en *La Nave*, 1, mayo 1916.

¹¹ Rosa GARCÍA GUTIÉRREZ, *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución Mexicana*. Huelva: Universidad de Huelva, 1999, p. 60.

Quizá la revelación más importante de López Velarde fue la patria, una patria de la que tantas veces habían sido desterrados aquellos jóvenes poetas. Pero una patria que se reconocía no únicamente en nuestra nación, sino en lo universal de su sentimiento.

Así se expresó Gorostiza de Velarde: "Lo difícil consiste en que nuestro mexicanismo necesita ser aceptado universalmente como una expresión de humanidad. Si no es posible, será mejor que se continúe sacudiendo la monotonía".¹²

López Velarde, como mencionamos, representa para Cuesta la poesía que –quizá– valoraba más por sobre toda la tradición mexicana. Si estamos conscientes de que para Cuesta el arte necesitaba entregarse al espectador y que, además, el poeta no debía presentar lo folclórico y mexicano de forma directa, sino que era su obligación entregarle la poesía al paisaje mexicano, López Velarde cumple estos presupuestos: "López Velarde en sus magníficos poemas, no le roba a su país lo que tiene; él es quien lo da", escribirá Cuesta en 1932.¹³

"Magnífico" poeta que abreva lo mejor del "silencio de Díaz Mirón y la reserva de González Martínez", dirá más tarde.¹⁴ Valor al que habrá de agregarse la cualidad más alta de todo poeta, según Cuesta: el clasicismo.

López Velarde posee un sentimiento clásico: "En Ramón López Velarde la poesía mexicana se reflexiona apasionadamente, repudia sus artificios y adquiere una conciencia de sus propósitos que es

¹² José GOROSTIZA, "Ramón López Velarde y su obra", en *Prosa*. México: CNCA, 1995, p. 110.

¹³ CUESTA, I, "Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia", p. 172.

¹⁴ CUESTA, I, "El clasicismo mexicano", p. 314.

comparable, por su penetración, a la ciencia inmortal de Baudelaire".¹⁵ Ciencia inmortal ligada al espectro de lo demoniaco, de la inteligencia al servicio de la poesía; ahí radica la singularidad y valía de López Velarde para Cuesta, pues en la segunda etapa de la poesía velardeana, "después de Baudelaire", su poesía se hace "maliciosa y artística, difícil y complicada"; tal como lo asume el autor de "Canto a un dios mineral".¹⁶ Como observamos, quizá sea López Velarde el más cercano a Cuesta y que mejor plantee un recorrido hacia la estética cuestiana. Esta situación, en principio paradójica, se explica porque el zacatecano es para Cuesta la representación de un modelo clásico donde el tamiz de Baudelaire ha moldeado el espíritu trágico y lúcido del poeta mexicano.

López Velarde, con su muerte, no sólo les otorga a los Contemporáneos sus últimas enseñanzas, sino también les otorga –de algún modo– una cierta libertad e independencia que permitió madurar sus ideales y no ahogarlos en la estrechez y el contacto humano.

De José Vasconcelos, por el contrario, los juicios cuestianos son pocos, pero atractivos. En 1933 le reclamará airadamente su "política" educativa; la cual no hace sino encauzar erróneamente los caminos de la educación:

Escuelas rurales, misiones culturales, la Universidad para el pueblo, la ideología universitaria de la Revolución, el arte-propaganda, la función civilizadora del arte, la redención de los indios, "Por mi raza hablará el

¹⁵ CUESTA, I, "El clasicismo mexicano", p. 314.

¹⁶ CUESTA, II, "La provincia de López Velarde", p. 118.

espíritu", etcétera; todas estas nociones vasconcelistas no contienen sino aspiraciones religiosas.¹⁷

Juicio que reiterará en la reseña que haga del *Ulises criollo*, en 1936, donde confirma su visión de un Vasconcelos místico. Un místico que plasma en el libro sus pensamientos *irracionales*, pues el oaxaqueño tiene "aversión por la lógica", apunta Cuesta; quien también se contrapuso airadamente al misticismo vasconcelista que quiso ganar prosélitos revolucionarios, pero igualmente encomió su actitud porque "es vigorosa, imponente y fascinadora cuando se la mira *viviendo*".¹⁸

Mencionamos a hora a Alfonso Reyes, figura que resultó tan cercana a otros Contemporáneos y que, sin embargo, parece alejada de Cuesta. Recordemos para ello la proximidad que privó entre Reyes y Villaurrutia; la diplomática relación con Gorostiza; la comunicación epistolar con Owen y Novo; el reconocimiento mutuo con Pellicer. En los volúmenes de la obra de Reyes sólo podemos encontrar breves comentarios sobre el poeta cordobés. Dos indirectamente por la *Antología de la poesía mexicana moderna*; uno más en 1957 en un texto enigmático titulado "Aires de familia": "Hay a veces aires de familia entre hombres de muy distintas calidades. Así hay una familia [...] Atl-Jorge Cuesta-Gutierre Tibón-Padre Garibay". Otra alusión es muy personal e hiriente y, aunque no enuncia el nombre de Cuesta, es evidente que se trata de una referencia al poeta veracruzano, puesto que habla de su suicidio.

¹⁷ CUESTA, I, "Una nueva política clerical", p. 252.

¹⁸ CUESTA, II, "*Ulises criollo*", de José Vasconcelos", p. 143.

De todas las alusiones de Reyes a Cuesta quizá la más trascendental está en una de las entregas de la revista *Monterrey*, donde el propio Alfonso Reyes reconoció que buena parte de la poesía mexicana permanecía desconocida:

Para apreciar la producción poética de México en los últimos tiempos, ha habido que retroceder un poco, hasta el año de 1929. Aun así, falta la labor desperdigada en revistas, y así no aparecen representados, entre otros, González Rojo, Owen y Cuesta.¹⁹

El regiomontano sitúa a Cuesta dentro de la tradición poética y después, tal como lo apreciamos en la cita, subraya la necesidad de leerlo para *apreciar* mejor nuestra poesía mexicana. Palabras que quedarán sin eco hasta 1964, fecha en que Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider sacan a luz la obra de Cuesta.

Por su parte, Cuesta tampoco habla mucho sobre Reyes. Si lo hace es, primero, al hablar genéricamente del Ateneo de la Juventud, y en términos no gratos: "Ni siquiera Alfonso Reyes, que es el artista del Ateneo, ha podido impartir a su alma una tan perfecta doble virtud [...] el alma de Reyes a cada momento se ha hecho pedazos, y ha

¹⁹ Citado por Yliana RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, "Alfonso Reyes y los Contemporáneos", p. 389. Resulta también sorprendente que en julio 1932, en *El Libro y el Pueblo*, se publicara una nota [posiblemente de Guillermo Jiménez, según Guillermo Sheridan], donde se anuncia que "En los próximos números de *Examen* aparecerán nuevas firmas: Ortiz de Montellano, Alfonso Reyes, Xavier Villaurrutia, Pellicer, Owen, los Gorostiza, Guillermo Jiménez, Jaime Torres Bodet". ¡Reyes en la revista de Cuesta! Desafortunadamente la suerte de tal publicación nos privó de corroborar este anuncio que, tal vez, hubiera aclarado mejor la situación que mediaba entre ambos escritores. (Cito por: Guillermo SHERIDAN, *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: FCE, 1999, p. 275).

expuesto en su fragilidad más de un orgullo o en su orgullo más de una fragilidad".²⁰

De las palabras sobre Reyes, la que más nos interesa es la afirmación que hace Cuesta en 1927 (tres años después de la conferencia de Villaurrutia donde planteó a los maestros de Contemporáneos): "Pues no nace de Reyes la más nueva literatura mexicana".²¹ Frase lapidaria que dejará fuera del pensamiento cuestiano a la figura de Reyes casi para cualquier opinión que tenga que ver con la literatura. Más adelante escribe: "Lo mismo que hace el defecto de la prosa de Reyes es lo que constituye su atracción. Éste ha sido su talento, sobre todo: hacer de su defecto una virtud. La falta de rigor visible produce una impresión de libertad".²² Dentro del mismo artículo, las palabras que encuentro más reveladoras y que argumentan mejor la impresión negativa de Cuesta hacia Reyes, son éstas: "No hallamos otra explicación a esta actitud artística [la de Reyes], que entenderla como un romanticismo que quiere conservarse a pesar de todo, aprovechando a su natural enemiga: la inteligencia".²³ He ahí la principal falla de Reyes a los ojos de Cuesta: su espíritu romántico que, a pesar de sacar provecho de la inteligencia, no logra sublimarse al único modelo estético aceptado por el cordobés: el

²⁰ CUESTA, II, "La enseñanza de Ulises", p. 161.

²¹ CUESTA I, "Un pretexto: *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet", p. 134.

²² CUESTA I, "Un pretexto: *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet", p. 136. En este sentido, Miguel Capistrán ha relatado en diversas ocasiones que existía una enemistad de Reyes a Cuesta porque, al parecer, Cuesta había puesto en ridículo al maestro en una comida que le ofreció el *PEN Club* a su regreso a México en el año de 1924. También Capistrán elabora la tesis de que el artículo: "Un pretexto: *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet", en un principio sería un largo estudio sobre la obra de Reyes pero que, sin embargo, después del altercado referido, se desvió hacia el ensayo que conocemos.

²³ CUESTA, I, "Un pretexto: *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet", p. 135.

clasicismo. Lejos de disputas personales, Reyes ejemplifica el polo contrario de la estética cuestiana, razón por la cual no podía aceptar con beneplácito sus obras.

Para concluir, no se puede negar la repercusión que tuvo el Ateneo en toda la primera mitad del siglo xx en México, sin embargo, postular esta situación sin entender en qué medida fueron leídos críticamente por sus sucesores resulta infructuoso. El magisterio ateniense encontró en algunos Contemporáneos una tierra fértil. Sin embargo, el caso de Jorge Cuesta al que nos referimos aquí, da cuenta de una diferencia con respecto a los demás porque quizá sea el más alejado de los presupuestos ateneístas. Quizá, por qué no decirlo, sea el más alejado de la tradición mexicana que le precedió, puesto que enfocó su mirada en espíritus franceses donde encontraría la manera en que la tradición mexicana se convirtiera en universal, pero sin descartar su agudeza para rescatar de México algunas de sus obsesiones más grandes: el nacionalismo, la educación en México, el papel de la Universidad y la crítica en México.

Si entendemos que el Ateneo fue más que una agrupación literaria una agrupación con fines culturales, qué mejor que hacerse de alumnos jóvenes que después transmitieran esa vocación para las siguientes generaciones. Y qué fue lo que hicieron los Contemporáneos si no una parte de esa tarea.

Los maestros de los llamados Contemporáneos pueden identificarse claramente, como hemos visto. Alfonso Reyes, guía ideológico del papel del crítico y literato, así como de su conciencia nacional, encontró en Xavier Villaurrutia a un buen heredero. José Vasconcelos, hombre de capa y espada de nuestros tiempos, infundió

en Jaime Torres Bodet la idea del intelectual como enriquecedor del aparato gubernamental en sus propósitos educativos; también, encontró en Carlos Pellicer a un gemelo amante del americanismo. Para finalizar, Pedro Henríquez Ureña, aunque por un corto periodo temporal, vio en Salvador Novo a un discípulo de su preceptiva universitaria y de su sensibilidad literaria hacia las obras escritas en lengua inglesa. González Martínez y López Velarde a todos les otorgaron estímulos y madurez poética. Jorge Cuesta, por su parte, es heredero también de esta vasta tradición, aunque posteriormente se dedique a cuestionarla.

Sin embargo, para cerrar este primer capítulo, recojo las palabras de Alfonso Reyes, frases que manifiestan el papel que esperaban los ateneístas de los nuevos escritores:

De tales embriones esperamos que salgan, al fin, los verdaderos maestros. Esos precoces eruditos, esos críticos imberbes,... esos poetas niños, abrirán una senda nueva en el pensamiento mexicano. No los acusemos, no les desconfiemos, por prematuros. [...] Ya vemos en ellos a los investigadores y a los poetas de mañana. Han aprendido ya, y han comenzado a cumplirlas, las dos superiores leyes del oficio: conocer todos los libros, probar todas las emociones.²⁴

Quizá Reyes no se equivocó.

²⁴ Alfonso REYES, "Nosotros", *Nosotros*, I, junio 5, 1913, p. 64.

II. JORGE CUESTA, ¿POETA PURO? POLÉMICA EN TORNO A LAS PALABRAS DEL ABATE HENRI BREMOND

Para Fernando Rodríguez

DESPUÉS DEL PÓRTICO HISTORIOGRÁFICO sobre la relación de Cuesta con algunos de los intelectuales que le precedieron, es indispensable incidir ahora en uno de los postulados que más vigencia tuvo durante los años de su temprana juventud para descubrir la estética cuestiana.

La polémica sobre "poesía pura" no se detuvo en los problemas teóricos sobre el poema y el acto creativo, sino que llegó a ser un postulado estético defendido por muchos poetas. Bien es cierto que no tuvo tanta repercusión en nuestros autores, como sí la tuvo en diversos escritores españoles. Sin embargo, a pesar de no declararse expresamente seguidores o cultivadores de ella, existieron poetas mexicanos que –al margen del debate en Francia– fueron sensibles a ella.

Justo es decir que –hasta donde sabemos– sólo hay tres trabajos que examinan el curso de la "poesía pura" y los poetas mexicanos, principalmente en relación con el grupo de Contemporáneos.²⁵ El más conocido, del investigador Anthony

²⁵ Anthony STANTON, "Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura", en *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México:

Stanton, uno anterior que se olvida, desafortunadamente, de Fernando Rodríguez y una tesis universitaria muy reciente de Raúl Aguilera Campillo.

Dedico primero unas palabras sobre el trabajo de Aguilera Campillo, pues su trabajo representa un buen pretexto para reflexionar sobre hechos que acompañan la discusión sobre el término que nos ocupa.

El propósito de Aguilera Campillo es vislumbrar, a partir de las "relaciones entre el arte y la sociedad, el conocimiento y lo sagrado; sobre la naturaleza y los límites del lenguaje; etcétera", a la poesía denominada pura.²⁶ En su trabajo se trata de reflexionar sobre una concepción de lo "puro", mucho más allá de la literatura. Razón por lo cual su estudio rebasa, en cierta medida, el ámbito de lo poético al que nos ceñimos estrictamente en el presente apartado.

Apuntará que "la comprensión de las empresas poéticas que relacionamos con el término 'poesía pura' exige partir de una comprensión de la modernidad".²⁷ Conuerdo con Raúl Aguilera que la búsqueda de la "poesía pura" significa para algunos autores una exploración a partir de la ética, de su postura ante el mundo —principalmente crítica. Pero ¿qué obra de arte no ha nacido de ese mismo germen? Resumiendo, la tesis de Aguilera Campillo aborda de

FCE, 1998, pp.127-147; Fernando RODRÍGUEZ, "La poesía pura en México", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 529-530, julio-agosto, 1994, pp. 83-89; Raúl AGUILERA CAMPILLO, *Decir tu nombre con arenas: la poesía pura como imagen, como símbolo y como error*. México: UNAM, FFYL, 2003, 100 hs. Por su parte, uno de los libros más difundidos en México sobre la materia es el de Alberto MONTERDE, *La poesía pura en la lírica española* (México: Imprenta Universitaria, 1953).

²⁶ AGUILERA CAMPILLO, 9.

²⁷ AGUILERA CAMPILLO, 10.

una manera distinta el tema, pues lo mira a partir del contexto histórico filosófico, nosotros lo abordaremos desde la tradición crítica y poética que lo reflexionó.

II.1 POLÉMICA SOBRE LA “POESÍA PURA”

La acalorada polémica efectuada en Francia que motivó y dio carta de naturalización al término “poesía pura” durante la mitad de la década de los años veinte del siglo pasado, la debemos al académico francés Henri Bremond.²⁸ Sin embargo, también habremos de remitirnos en nuestra explicación a un uso anterior: el de Paul Valéry, expresado de manera original en el prólogo al libro de Lucien Fabre, *Connaissance de la déesse*, de 1920, mismo que, precisamente, daría pie al origen de la conferencia del abate Bremond en 1925.

Tal como lo explica Alberto Monterde, en su libro *La poesía pura en la lírica española*, ambos pensadores sostuvieron el concepto de “poesía pura”, pero con significados distintos.

Abordemos en primera instancia los planteamientos de Bremond, para llegar después a Valéry y, de ahí, al ámbito de la poesía en lengua española, para centrarnos en Jorge Cuesta.

Lo que el abate Henri Bremond sostuvo en su polémica conferencia ante las cinco Academias francesas era la existencia de una poesía –actual en su momento– a la que podía denominársele “poesía pura”. A ella la definían sus cualidades:

²⁸ Henri BREMOND, *La poésie pure. Avec “Un débat sur la poésie pure” par Robert de Souza*. Paris: Bernard Grasset, 1926.

Hoy ya no decimos: en un poema hay vivas pinturas, pensamientos o sentimientos sublimes, hay esto y aquello, y además hay lo inefable. Decimos: ante todo hay lo *inefable, estrechamente unido por lo demás a esto y aquello*. Todo poema debe su carácter propiamente poético a la presencia, a la irradiación, a la acción transformante y unificante de una *realidad misteriosa* que denominamos poesía pura.²⁹

Es extrañamente curioso cómo casi toda la crítica que recibió Bremond ha sido negativa. Sin embargo, debemos subrayar que fue gracias a sus palabras que una seria reflexión sobre la poética de autores, tendencias, corrientes, etcétera, fue discutida y pensada para beneficio de la tradición. Es decir, como germen de conocimiento y aprendizaje sirvió de campo de cultivo para las posteriores elucubraciones.

En la cita precedente leemos que en la "poesía pura" se reúne esto (pensamientos o sentimientos sublimes) y aquello (pinturas vivas: imágenes); además lo *inefable* (esa *realidad misteriosa*) unido estrechamente con lo anterior, mismo que predomina y le da su carácter franco de poema.

Otra de las reiteradas críticas al abate es el comentario sobre el asunto del *sentido* en la poesía. Para él,

Sea como fuere, para leer un poema como se debe —es decir, poéticamente—, no basta ni es siempre necesario aprehender su sentido. [...] Después de todo, el sentido exacto de la cuarta égloga —si tiene alguno— no es gran cosa; más virgilianos que Virgilio, pero gracias a

²⁹ Henri BREMOND, *La poesía pura. Con "Un debate sobre la poesía" por Robert de Souza*. Buenos Aires: Argos, 1947, p. 14. (El subrayado es mío).

Virgilio, advertimos la *poesía inexpresada* que inspiró esas oscuras líneas, el llamado al redentor que no puede ya tardar.³⁰

En la última cita, Bremond agrega que hay una *poesía inexpresada* que inspira a la "poesía pura". Es decir, la "poesía pura" sí puede existir, y lo hace unida con lo "impuro", pero domina al poema aunque haya sido inexpresada en la escritura: aunque no se haya representado lingüísticamente. La *poesía pura* de Bremond parece ser una realidad espiritual o, mejor dicho, anímica e inspiratoria. Se determina por la fe en una *presencia ausente*.

A grandes rasgos, podemos concluir que

lo que sacamos en limpio, es que para Bremond, la *poesía pura* es *lo inefable*, es una realidad misteriosa, es algo que no está ni en las ideas, ni en las imágenes, ni en los sentimientos, ni en la rima, ni en la música, que es incomprensible e inenarrable, pero que da al poema su carácter de poema. Es pues algo inaprensible y volátil, ajeno a la escritura, que puede habitarle o no habitarle, y que, cuando no está presente, deja la escritura como una casa inhabitada, o como un cuerpo sin alma.³¹

[Para Bremond] la *poesía pura* es un estado de espíritu parecido al místico, inefable; la palabra mejor lo impurifica.³²

La otra acepción es la de Paul Valéry; podemos decir más precisamente, la que comparten Valéry y el crítico Paul Souday, pues fue este último quien realmente debatió con el abate Bremond (afiliándose a lo que Valéry había expresado en aquel prólogo de 1920

³⁰ BREMOND, 16. (El subrayado es mío).

³¹ DIONISIO FUERTES ÁLVAREZ, *Poesía y belleza. Consideraciones sobre la poesía pura*. Pôrto Alegre: La Salle, 1956, p. 17.

que se mencionó), mientras que el poeta de “La joven parca” permanecía al margen de la discusión.

“Poesía pura” es, para el polo de concepción valeryana, en cita de Fernando Vela:

la poesía que resultaría, por una especie de exhaustación [*sic*], de la supresión progresiva de los elementos prosaicos del poema. A falta de razonamiento, la experiencia demostraría que la poesía pura, así entendida, debe ser considerada como un límite al cual se puede tender, pero que es imposible alcanzar en un poema más largo que un verso.³³

Es así que la idea central de este polo propuesto por el poeta de “Charmes” es una “poesía pura” que proviene del intelecto, de la depuración “química”, del rigor; mientras que la “poesía pura” para Bremond está más cerca de la mística, ya que, como es inefable, tiende al silencio o a la plegaria.

Tal vez las palabras de Valéry hubieran pasado inadvertidas si Henri Bremond no hubiese dictado su conferencia sobre la “poesía pura” el 24 de octubre de 1925. A partir de esa fecha se inicia la discusión sobre el sentido que tenía esa *pureza* en la práctica: se argumentó sobre la intención de Paul Valéry, la que le otorgaba el abate Bremond y la que le achacaban distintos poetas, críticos y académicos; muchos quizá diferían en cuanto a sus principios, pero no hay que olvidar que de cualquier manera opinaron, la denostaron o practicaron.

³² Corpus BARGA, “Gravitaciones sobre la poesía pura”, *Revista de Occidente*. x, octubre-noviembre-diciembre 1925, p. 356.

II.2 LA “POESÍA PURA” EN MÉXICO

Después de haber realizado el breve repaso sobre las ideas que se han vertido en torno a la “poesía pura” en otros países, es tiempo de arribar a México, enfocándonos a la situación de Jorge Cuesta. Aquí también existieron confusiones y hasta contradicciones sobre el empleo del término “poesía pura”. Por ello será necesario recordar que después de la lectura del artículo de Fernando Vela atisbamos que para el ámbito hispánico sólo permeó una de las dos tendencias la de Paul Valéry. A pesar de que en España ya desde mucho antes se contaba con una confiable reflexión –desde diversos órdenes– por parte de Juan Ramón Jiménez sobre el tema. Tal como lo apunta lúcidamente Anthony Stanton:

en el mundo hispánico la noción de pureza no era ninguna novedad en 1926. A partir de 1916, en su llamada segunda época, Juan Ramón Jiménez había penetrado, en libros como *Etemidades* (1918), *Piedra y Cielo* (1919), una depuración esencialista de su poesía en un intento de equilibrar emoción, sensación e intelecto en lo que llamaría “lirismo de la inteligencia” o “sensualismo intelectual”.³⁴

Con todo el riesgo de la aventura, podríamos decir que en España las dos grandes tendencias son la de Valéry (con Guillén

³³ Fernando VELA, “La poesía pura”, *Revista de Occidente*. XIV, octubre-noviembre-diciembre, 1926, p. 233.

³⁴ Anthony STANTON, “Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura”, en *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México: FCE, 1998, pp. 130-131.

como seguidor primigenio) y la de Juan Ramón Jiménez.³⁵ En el caso de México, para los años de actividad de los Contemporáneos, Stanton habrá de distinguir cinco acepciones para la *poesía pura*: la de Henri Bremond, la de Paul Valéry, la de Juan Ramón Jiménez, la de algunos grupos vanguardistas (cubismo, ceacionismo y ultraísmo), y la de Ortega y Gasset con su arte deshumanizado.

Sin embargo, tal como lo apunta Octavio Paz, en el caso de México podemos decir que los Contemporáneos: "En materia de arte y literatura casi todos siguieron la doctrina de la poesía pura, a veces en la versión de Juan Ramón Jiménez y otras en la de Paul Valéry".³⁶

Lo que digo es que quizá las *cinco* acepciones que reconoce Stanton no sean más que la natural variación —¿asimilación?— personal de las dos señaladas por Paz. Sea como fuere, esto no contradice el rigor puntual de la investigación del crítico, ni la intuición sensible del poeta.

Por otra parte, es en el artículo de Fernando Rodríguez que se rastrean las menciones a la "poesía pura" existentes en las fichas de presentación de la *Antología de la poesía mexicana moderna* de 1928, con ellas reconocemos aún más el intrincado panorama apenas esbozado aquí. En aquellas notas de la antología se apunta: no de la pureza, sino de la *depuración* de Díaz Mirón; de la pureza abstracta del lenguaje empleado por González Martínez; del anticipamiento de

³⁵ Esto a pesar de lo que Monterde afirma en su libro, puesto que él, exagerando el sentido de ese *misterio inefable* de Bremond, donde la poesía se alejaría totalmente del racionalismo, quiso ver a escritores como los surrealistas también como poetas puros. Véase además la nota 2 del artículo de Anthony Stanton.

³⁶ Octavio PAZ, *Primeras letras (1931-1943)*. Selección, introducción y notas de Enrico Mario Santí. México: Vuelta, 1988, p. 403.

Ricardo Arenales en su obra a las teorías de la "poesía pura"; de las influencias juanramonianas en la obra de Owen y Villaurrutia, a quien reconocen como "el más puro poeta actual de habla española".³⁷ Como vemos, quedan recintos por explorar de tan atractivo tema.

Pero comencemos este recorrido con uno de los primeros que aborda el tema en México, Gilberto Owen quien, tal como lo descifra muy bien Stanton, mantiene una "distancia crítica" con las doctrinas puristas, particularmente –agregaríamos nosotros– de la propuesta por la *secta religiosa* iniciada por Edgar Allan Poe. Secta con profetas, apóstoles y apóstatas donde el primer credo es la fe: "fe en la *presencia invisible* de la poesía" que logra cazar esa "sensualidad abstracta que sigue siendo la mejor presa cobrada por los puristas".³⁸

Esa *sensualidad abstracta* es la mezcla de la *inteligencia analítica* de Poe y la *sensualidad formal* de Baudelaire, nos dice Owen. La misma genealogía que desarrollará Jorge Cuesta positivamente –contra poniéndose a los juicios de su amigo–, pero que para Owen representa: "el fracaso inicial en la serie de fracasos que hace la historia que venimos reseñando" en su artículo crítico sobre "poesía pura".³⁹

Muy modesto, como él mismo se nombra, Owen opone a "poesía pura", aspiración imposible, una *poesía plena*. Es decir, afirmaba que la poesía pura era una imposibilidad que sólo se concretaba en la aspiración –por absoluta. ¿Qué será su poesía plena, si no, otro imposible? Veamos por qué: "Poesía plena, equilibrio: palabras nuevas, imágenes e ideas nuevas, y, por de dentro, presente e

³⁷ Fernando RODRIGUEZ, "La poesía pura en México", pp. 87-88.

³⁸ Gilberto OWEN, "Poesía –¿pura?– plena", en *Obras*. México: FCE, 1979, pp. 225.

invisible, la parte de Dios, el fluido –oh Cocteau ineludible–, la poesía pura”.⁴⁰

Por una parte Owen criticaba la secta del padre Edgar Allan Poe porque no quería que sus “Contemporáneos amigos” siguieran esa tradición ahogada; defendía en cambio el uso de palabras, imágenes e ideas nuevas. Pero, sin quererlo –o quizá con una inteligente intuición– quería unir en su *poesía plena* los dos polos conflictivos de la polémica francesa: Bremond y Valéry. Puesto que, como él mismo señaló al inicio de su ensayo: “Sin llegar a los extremos del abate Bremond que como tales se tocan con los del señor Souday”, los polos extremos tienden a unirse en sus lindes.⁴¹

Precisamente esos lindes corresponden a la *poesía plena* de la que hablaba Owen en su artículo. Para situar esas declaraciones debemos ofrecer un breve contexto mexicano. En el año de 1927 Gilberto Owen había escrito algunos apuntes sobre la poesía pura y, en lugar de continuar con la discusión que en Francia dividía a los partidarios de Henri Bremond de los de Valéry, Owen prefirió elaborar su propia teoría:

A poesía pura, aspiración imposible, proponemos poesía plena, modestos. Su fórmula estética se integraría por dos cualidades básicas, arbitrariedad y desinterés, y su formalidad expresiva –elaboración en metáforas de un sistema del mundo– requeriría una afinación del estilo a que obliga al escritor el nacimiento de un arte nuevo, el cinematógrafo, por su superioridad en el dominio del movimiento y de la imagen visual

³⁹ OWEN, 226.

⁴⁰ OWEN, 228.

⁴¹ OWEN, 225.

· inmediata [...] Sólo teniendo en cuenta lo anterior es posible crear, imperativo del artista.⁴²

Observamos que conocía con profundidad la dinámica de la polémica francesa que, a su vez, prefirió elaborar una contrateoría. ¿Pero de dónde proviene la información de Owen? Sin duda, del artículo publicado por Fernando Vela en *Revista de Occidente* en 1926 –al que ya aludimos arriba–, quien abrió la discusión a los autores de lengua española.

II.3 JORGE CUESTA Y LA POESÍA PURA

Dentro de la amplia producción ensayística del autor veracruzano podemos encontrar una suerte de teoría estética, en ciernes, desmembrada y presentada de forma aislada, pero también lúcida e inquietante. Jorge Cuesta abordó a lo largo de diversos ensayos una seria reflexión sobre el fenómeno poético. De esto lo que nos interesa es analizar su opinión sobre el presupuesto de la “poesía pura”.

Bien es cierto que son contadas las veces que Cuesta se refiere directamente al tema. Nunca –hay que decirlo– menciona formalmente el nombre de Henri Bremond, pero –hay que subrayarlo– alude constantemente en toda su obra a las tesis de Paul Valéry. Sin embargo, no podemos pensar que desconociera al autor que desencadenó la discusión en Francia.

⁴² OWEN, “Poesía –¿pura?– plena”, pp. 227-228. Es sorprendente cómo en esta concepción estética de Gilberto Owen, el cine –de reciente aparición entonces– cobrara tanta importancia. Situación que denota el privilegio que el poeta le concede a la imagen en su teoría poética.

Alejémonos, pues, de Owen y regresemos a Cuesta, quien –siendo su amigo cercano– no podía desconocer ni la polémica francesa ni las repercusiones peninsulares. Tres meses después del ensayo de Owen, Cuesta publica en *Ulises* (mayo de 1927) la reseña al libro *Reflejos*, de Xavier Villaurrutia. En ella –además de una primera tentativa personal de reflexión sobre la poesía–, Cuesta consigna:

El problema de la poesía pura planteado en los últimos tiempos fue resuelto por muchos con el puro virtuosismo poético. [...] Agotados los campos de fácil cultivo, quedan las zonas intrincadas y vírgenes. Visión de cada artista nuevo es aventurarse y aprovechar los nuevos frutos.⁴³

Agregando al respecto más adelante que, Villaurrutia, identificado con aquella “poesía pura”, no es de los cultivadores de lo *fácil* y ya *resuelto*. Es decir, para Jorge Cuesta el principio de la poesía pura no será sino el espacio de las *zonas intrincadas* y *vírgenes*. Cuáles son ellas, veamos. Para él, el problema de la “poesía pura”, no tiene que ver –en principio– con lo *inefable* o lo *depurado* de Bremond y Valéry, respectivamente; más bien con la contraposición entre ese puro *virtuosismo* y el de la: “laboriosa virtud”, que asemeja a Villaurrutia con Juan Ramón Jiménez, pero también –sigue Cuesta– con Charles Baudelaire, “a quien se parece, además, en la curiosidad plástica, o de cualquier poeta que no escatima *ni inteligencia ni esfuerzo* para obtener una poesía sobria y desnuda”.⁴⁴

⁴³ Jorge CUESTA, “*Reflejos* de Xavier Villaurrutia”, en *Obras*, t. I. México: Equilibrista, 1994, p. 122.

⁴⁴ CUESTA, I, 122.

La "poesía pura" es, pues, lo complejo y poco explorado; donde el poeta emplea inteligencia (cosa que comienza a asemejar su postura con la de Paul Valéry). Por supuesto que para Cuesta el arte –la poesía– no se apega a aquello de *arte por el arte*, de lo puramente formal y vacío. Muchos han caído en la lectura común de afirmar que a él le gustaba negar o estar alejado de la humanidad. Sin embargo, no hay que olvidar que lo que busca: "No es deshumanizar, sino desromantizar la realidad; es decir, humanizarla dándole un interés, una utilidad. Pero para Ortega aún es cierta la teoría del desinterés estético, del goce artístico puro y de la finalidad sin fin".⁴⁵

Para Cuesta, ni la "poesía pura" –ni ninguna otra forma de arte– puede abstenerse de una finalidad, de comportarse como un *puro goce*. Como dijimos anteriormente, Cuesta se emparenta en nuestra lectura –poco a poco– al polo que rige el autor del *Cementerio marino*. Agucemos la vista para comprender como se refiere él a la "poesía pura" en México.

En uno de sus textos más analizados, "Un pretexto: *Margarita de niebla*, de Jaime Torres Bodet", el veracruzano traza, primero, una teoría sobre los alcances y naturaleza de la poesía en general; después, parte de las ideas de un arte preciosista *sustentado* en el rigor. El preciosismo de Cuesta no es el de la forma y la superficialidad. "Poesía pura", para Cuesta, es poesía preciosista; que quiere decir, poesía del rigor. Escuchémoslo en sus palabras: "Pero el arte que defiende su pureza con su preciosidad y pone su virtud en la

⁴⁵ CUESTA, I, "Un pretexto: *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet", p. 129.

perífrasis, que es todavía una manera de abstenerse, tiene que aislarse del mundo y prohibirse una parte de la vida".⁴⁶

Arte puro, "poesía pura", se definen en Cuesta como un *alejamiento y prohibición* de la vida. El poeta tiene que decir "no quiero las virtudes negativas" de la vida, pues Cuesta "prefiere las virtudes de afirmación", a éstas sí las abraza, ya que así se *llega* a una época clásica.⁴⁷

Conforme avanzamos en la lectura del artículo, también podemos comprender que el razonamiento de Cuesta parte de un preciosismo fruto del intelecto, del alejamiento de las virtudes negativas de la vida, para llegar al arte puro, es decir –para él– el clasicismo.

Como lo ha expuesto Jorge Cuesta en otros ensayos, el clasicismo era la libertad absoluta. Una libertad donde la tradición misma, la forma, la universalidad (el descastamiento y el desarraigo) fueran fruto madurado del rigor; su mérito: el preciosismo. Por todo esto, es ahora claro cómo en el ensayo sobre *Margarita de niebla* la trayectoria de esa pureza en el arte inicia con Edgar Allan Poe, porque él es precisamente el "primero que se vale del *artificio* para oponerse a la literatura romántica".⁴⁸ Por lo que el artificio del aislamiento:

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 definir su realidad fugitiva, es característica del arte contemporáneo [...] parece que lo que pretende

⁴⁶ CUESTA, I, 130.

⁴⁷ CUESTA, I, 130.

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.⁴⁹

De Poe (que toma la naturaleza como *instrumento de sensualidad*), Cuesta viajará a Stéphane Mallarmé y Marcel Proust hasta arribar, en nuestro país, a Salvador Díaz Mirón y Ramón López Velarde. Llega a nuestro país con Salvador Díaz Mirón porque en México fue "el principio que trató de construir su lenguaje; antes de él nadie emplea la 'desconfianza' artística en la elaboración de su estilo".⁵⁰

La doble liga que une a Díaz Mirón con Cuesta (la geográfica: ambos de Veracruz; y la estética: reconocida por Cuesta sólo a partir de la publicación del poemario *Lascas*) deberán comentarse cada vez con mayor profundidad.

De Díaz Mirón apunta:

Es cierto que sólo a medias abarca lo que se propone, que su estilo es más rebuscado que *preciso*, más alambicado que oscuro, y que oculta desigualmente su fondo romántico. Pero de cualquier manera, es el primero que aspira a obtener, y que logra con frecuencia, aunque aisladamente, una "poesía pura".⁵¹

Tenemos aquí —en boca de Cuesta— a otro poeta puro, además de Xavier Villaurrutia.

⁴⁸ CUESTA, I, 130.

⁴⁹ CUESTA, I, 130.

⁵⁰ CUESTA, I, 134.

⁵¹ CUESTA, I, 134-135.

En fechas muy cercanas a la edición de la *Antología*, Cuesta publicó –a su regreso de Francia– dos notas sobre poetas surrealistas en *Contemporáneos*: Paul Éluard y Robert Desnos. En ambos ensayos sale a nuestro encuentro la noción de “poesía pura”. Si en 1926 el debate francés había arrojado sus mejores frutos, para las fechas en que Cuesta estuvo en Francia el asunto ya había madurado y, lo que se decía entonces, era una suerte de síntesis y revisión crítica.⁵²

En “La poesía de Paul Éluard”, Cuesta ensaya una interpretación del poema que él mismo tradujo: “La invención”, del libro *Capitale de la douleur*. Ahí se menciona la pureza de la poesía del francés. También en “Robert Desnos y el sobrerrealismo”, publicado igualmente en 1929, hay otra referencia, más directa, a la “poesía pura”: “Es hábil, dicen, o tiene su fin en sí, o es poesía pura”,⁵³ que nos deja ver de forma más clara que, para Jorge Cuesta, la “poesía pura” no puede tener una finalidad en sí misma.

Remontándonos todavía más al pasado, en 1925, trece días antes de que Bremond pronunciara en Francia su discurso, Cuesta aludía a una “poesía pura” al reseñar *Canciones para cantar en las barcas* de José Gorostiza. Subraya en la reseña del libro, por supuesto, una filiación del tabasqueño con Juan Ramón Jiménez, pero distingue la pureza: “apurada y estricta, a fuerza de atención sobreaguda y de oído neurasténico –pureza de cifra–, adentro de la lógica” de Juan Ramón Jiménez, y la pureza de Gorostiza, límpida,

⁵² En 1928 en la *Revue de l'histoire littéraire de la France*, apareció “*Prière et Poésie et La Poésie pure*”, de Daniel MORNET y “*Poésie pure, notes pour une conférence*”, de Paul VALÉRY, en *Poésie, essais sur le poétique et le poète*.

⁵³ CUESTA, I, “Robert Desnos y el sobrerrealismo”, p. 151.

donde: "La continuidad de la conciencia no parece en él rígida y tirante; [... sino] como lograda casualmente, como segunda maravilla".⁵⁴

Además de la filiación con Juan Ramón Jiménez, Cuesta nombra a Salvador Díaz Mirón como referente de *Canciones para cantar en las barcas*. El mismo Díaz Mirón del que enaltecíó más tarde —como ya señalamos— la trascendencia de su poesía.

Antes de José Gorostiza, afirma Cuesta, "Nunca hemos tenido en México más desinteresada poesía, ni más pura". Debemos entender que para el crítico cordobés, esta exaltación desbordante de la obra gorostiziana es patente porque nace desinteresada. Ya vimos que *Canciones* no quiere ser estricta y sobreaguda, no busca un fin para sí misma. Es esa poesía, la que, desinteresadamente, se brinda al lector; la poesía pura reconocida y valorada por Cuesta ha nacido en Gorostiza *casualmente*, como *segunda maravilla*.

Curiosamente, es obvio que esta primera alusión de Cuesta a la "poesía pura" tuviera un sentido distinto a los que hemos revisado. Aquí (1925) "poesía pura" se encuentra en el polo opuesto al de Juan Ramón Jiménez (autor que a Cuesta nunca le agradó), pero en la misma *línea*. Es decir, dirección igual, sentidos opuestos. La pureza de Gorostiza no se asemeja a la de Jiménez, pero nace del mismo principio: la "continuidad de la conciencia", como señaló el veracruzano. La base de la "poesía pura" cuestiana que se ha identificado es la conciencia aguzada en el acto de la escritura.

⁵⁴ CUESTA, I, "*Canciones para cantar en las barcas* de José Gorostiza", p. 111. Stanton ha señalado cómo los Contemporáneos, en textos tempranos aludieron, con acepciones particulares, al tema de la poesía pura en diversos ensayos y reseñas.

II.4 TEORÍA CUESTIANA SOBRE EL LECTOR DE “POESÍA PURA”

Por último, en un artículo que antecede al Catálogo de la exposición *17 acuarelas de María Izquierdo*, Cuesta desarrolla aún más el sentido de pureza, aunque aquí en la pintura. Permítaseme extrapolar los juicios que elabora, en el entendido de que ambas –poesía y pintura– son expresiones artísticas y, por sobre todo, por la naturaleza propia de las palabras cuestianas, a las que encuentro muy esclarecedoras sobre el tema que nos ocupa.

Después de criticar –nuevamente– a José Ortega y Gasset, quien: “Propone, por ejemplo, la existencia de emociones y sensaciones pictóricas que sólo deben revelarse en la pintura, y que no transcriben su estricto dominio”,⁵⁵ Cuesta retoma sus palabras como pretexto y aduce que: “La pintura pura, pues, no ha sido para el señor Ortega y Gasset algo puramente sensual, puramente de los sentidos; por lo contrario, parece que le parece [*sic*] algo puramente intelectual”.⁵⁶

Después de comentar lo que el español escribió, Cuesta parece no contradecirlo porque cree encontrar algo “interesante y que coincide con lo observado por el filósofo aludido: esta pintura no nos recuerda, objetivamente, algo extraño a la experiencia de la pintura, por decirlo así, esta pintura es exclusivamente empírica”.⁵⁷

⁵⁵ CUESTA, I, “La pintura de María Izquierdo”, p. 214.

⁵⁶ CUESTA, I, 214.

⁵⁷ CUESTA, I, 214.

El pensamiento escrito de Cuesta, como siempre, nos hace titubear para extraer una interpretación; por ello, mejor hemos preferido citar sus propias palabras antes de emitir una conclusión.

Si Ortega y Gasset plantea la existencia de esas *emociones* y *sensaciones* reveladas sólo en la pintura (que no pueden transponer al arte pictórico), a la cual es posible acceder primero porque está creada con base en la inteligencia (no porque los hombres posean un alma pictórica por naturaleza) y, después, gracias al empirismo sensitivo de los espectadores. Experiencia sensorial que Cuesta querrá transformar, después, también en racional.

Esta pintura pura es, según inferimos, aquella que ha sido creada empleando el intelecto y que, por ello mismo, obliga al espectador a no usar la razón y el sentimiento en su experiencia contemplativa, *sino los sentidos*. Cuando Cuesta dice que esta pintura es empírica, se refiere a la experiencia del espectador (todo empirismo es una suma de *experiencias*). Quizá por tal razón agregue que el empirismo es una "actitud filosófica, es decir, una actitud de la razón, aun cuando lo sea escéptica y pesimista".⁵⁸ Es decir, el espectador tendrá que ser escéptico en sus sentidos con la obra de arte.

Si ya antes habíamos hablado de cuáles eran los postulados del creador sobre la poesía pura, ahora Cuesta nos brinda los que debe tener presente el espectador-lector ante ella. Para el que la experimenta, la "pintura pura es algo puramente sensual y no cerebral, abstracto; es algo puramente material, empírico o físico, según prefiera llamársele".⁵⁹

⁵⁸ CUESTA, I, "La 'experiencia' de la Universidad", p. 225.

⁵⁹ CUESTA, I, "La pintura de María Izquierdo", p. 215.

Esa experiencia sensorial es la misma que asume el lector, sus sentidos serán los únicos que le permitan acercarse al fenómeno artístico. Con esa desconfianza del *empirismo* y, en lo referente “al contenido *intelectual* de esa pintura que tenemos presente, podríamos descubrir el escepticismo que es propio de toda sensualidad, podríamos descubrir el menoscabo de algunos valores morales, de algunas muy respetables nociones”, nos dice Cuesta.⁶⁰

Si la poesía pura tiene como fundamento el intelecto, igual que la pintura pura el rigor, al lector (espectador) le corresponde primeramente el uso de los sentidos en su placer y gozo contemplativo y, después, el escepticismo de su sensualidad para arribar a los contenidos intelectuales de la obra de arte. Éstos son los presupuestos que deberemos seguir al leer un poema cuestiano; quizá por ello nos resulten a veces herméticos o cifrados. Entender esto nos lleva a contestar que Jorge Cuesta era un poeta puro, con todas las diferencias personales que a esa noción él mismo le ha otorgado, todo ello con el fin, en última instancia, de disfrutar mejor de su escritura. Poeta puro según la noción de depuración que expresó Valéry, pero a la vez puro, porque su obra *responde a los lineamientos que él mismo exige de sus lectores: empirismo* en la lectura.

⁶⁰ CUESTA, I, 215.

III. PASIÓN E INTELIGENCIA: SU PROYECTO ESTÉTICO

Una obra poética no tiene género definible, por tanto no se le puede llamar en todas las ocasiones poesía.

JORGE CUESTA

EN PLENO INICIO DEL SIGLO XXI, asistimos a la presentación de un poeta nacido a principios del siglo XX: Jorge Cuesta. ¿Contradicción? No. Sabemos que el tiempo –y más en el campo de las letras– es relativo. La crítica literaria en general, la academia y el propio círculo de escritores fueron en un principio, en gran medida, ajenos a la lectura de su obra. Es decir, si lo leyeron, no encontraron en él más que una incógnita. No afirmo con esto que todos fueron ciegos a su valor literario e ideológico (hay igualmente fieles defensores), lo que sostengo es que muy pocos difundieron, reconocieron o expresaron en voz alta la singularidad y valía del pensamiento y obra cuestianos con vigor para romper el silencio que se cernía sobre su obra. Ahora, en 2004, me atrevo a decir que es un acto de justicia que leamos o releamos a Cuesta con tanto fervor, ya que, es seguro, su *tiempo* apenas comienza.

En Pau, ciudad al sur de Francia, se celebró a finales del año 2001 el primer coloquio internacional (*strictu sensu*) dedicado en

exclusiva al poeta. La investigadora Annick Duny convocó entusiastamente lo que a la larga será considerado como el evento que inaugura en el siglo XXI ese nuevo tiempo de Jorge Cuesta.⁶¹ Si antes podría señalarse la poca atención a su obra como un descuido, es hoy ese mismo abandono el que hace que nos acerquemos a sus escritos con una pasión similar a la de quien descubre algo que los demás no han visto. Afrontemos –dejando atrás los resentimientos– que no se ha realizado una abundante crítica sobre su escritura, ya que eso mismo nos lo brinda hoy inmediato, presente.⁶² Por todo lo anterior, para nosotros, Jorge Cuesta es un escritor que se recibe por vez primera. En pocas palabras: actual y contemporáneo nuestro en pleno siglo XXI.

Lo que nos proponemos ahora es entablar un diálogo con la postura crítica expresada en sus ensayos para, de ahí, concretar una

⁶¹ Annick Duny fue la organizadora del *Colloque international Jorge Cuesta. (Littérature-Histoire-Psychanalyse)*. Université de Pau et des Pays de l'Adour, Francia durante los días 30 de noviembre y 1 de diciembre de 2001. Durante las conmemoraciones del centenario de su nacimiento se organizaron en México: *El Quinto Encuentro Internacional de Literatura Mexicana: Homenaje a Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta* (Universidad Autónoma del Estado de México, 11, 12 y 13 de junio de 2003); *Jorge Cuesta, "La frágil ciencia del acto" (Me cayó el veinte. Revista de Psicoanálisis, 5, 6 y 7 de septiembre)*; *Hacia el "Dios mineral". Homenaje a Jorge Cuesta en el centenario de su nacimiento (México, 1903-1942)*. (UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 29 de septiembre de 2003); *Simposium en homenaje a la vida y obra de Jorge Cuesta* (Universidad Veracruzana, 22, 23 y 24 de octubre de 2003) y *Simposio Internacional "Presencia de dos contemporáneos: Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia"* (El Colegio de México, 11 y 12 de noviembre de 2003).

⁶² Entre los nombres que más han aportado al estudio de la obra cuestiana están: Inés Arredondo, *Acercamiento a Jorge Cuesta*; Louis Panabière, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*; Nigel Grant Sylvester, *Vida y obra de Jorge Cuesta*; Adolfo León Caicedo, *Soliloquio de la inteligencia. La poética de Jorge Cuesta*; Annick Duny, *L'écriture poétique de Jorge Cuesta: les sonnets*. Esto sin olvidar la invaluable labor de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, recopiladores de su obra.

posible poética (en el siguiente apartado) verificada en sus poemas; todo ello bajo el cobijo de dos actitudes que le son naturalmente armónicas en su actuar: *la pasión y la inteligencia*. ¿Por qué establecer una poética cuestionada a partir de sus propios ensayos? Considero que, en primer lugar, tal como quedará explicitado más adelante, el pensamiento crítico de Jorge Cuesta posee una unidad y congruencia sólidas, a pesar de haber sido presentado fragmentariamente en diversos ensayos. Sus reflexiones constituyen una bitácora organizada y fehaciente de su concepción artística (estética).

Pero pensar en esa *reunión de contrarios* en el veracruzano no es, como pudiera pensarse, reducir su intelecto ni enaltecer su entusiasmo. Tampoco, querer encontrar un poco de "lirismo" en su escritura o limitar nuestra mirada de forma maniquea. El proceso de examen que ha privado sobre el autor ha ido desde la postura más radical, donde lo único que privaba era su leyenda, después —en otro periodo— se le calificaba únicamente como hiper lúcido y, por lo tanto, hermético. Posteriormente se le llamó oscuro e incomprensible, de sintaxis y estilo abigarrados. Nuestra postura pretende que, en la actualidad, no sigamos viéndolo sólo desde una perspectiva. Mucho menos por la fábula que se ha creado alrededor de su biografía. No abogamos tampoco por disociar al poeta del ensayista, al que escribe de política del crítico de arte. Sabemos que, para ser precisos en los juicios, hay que ser puntuales en nuestro objeto de estudio; lo que planteo es no radicalizar nuestra mirada sobre el autor (ya viendo sólo aspectos positivos o negativos), pues con esto perderemos la complejidad de un pensamiento que reflexiona él mismo a lo largo de

toda la obra cuestiana. Es decir, un autor que en sus propios ensayos nos exige leerlo apostando a una visión de conjunto. Y en esa visión de conjunto es donde yo identifico que pasión e inteligencia juegan un papel preponderante. Mismo que puede ser examinado –sólo por poner un ejemplo– a la luz de la dicotomía que contrapone y relaciona, en reiteradas ocasiones, el romanticismo con el clasicismo dentro de su escritura.

III.1 CUESTA: ARTISTA, ARTE Y CRÍTICA

Hacer una revisión de la doble actividad vital en Cuesta (la pasión y la inteligencia), es centrar nuestra mirada en uno de los ejes rectores de su vida y obra. Si bien podríamos hacer un recuento de su postura en áreas tan disímiles como la educación, el nacionalismo, la crítica de arte y, entre otras más, por supuesto la literatura. Mi objetivo en este capítulo es someter a discusión los dos aspectos que se han mencionado, apoyándome en tres caras del mismo fenómeno: su visión del artista, arte y crítica, aristas donde ese singular binomio se hace presente.

Del mismo modo, realizar un análisis de la pasión y la inteligencia es, a la vez, establecer un itinerario de su lectura. Por ello será necesario hablar de su concepción literaria, reflexionar sobre su postura frente al arte, la labor del artista y la finalidad de la crítica en este complejo entramado.

Muchas veces se ha creído oscura la escritura de Cuesta, aunque, curiosamente, los mismos que subrayan esto suelen afirmar la singular inteligencia del autor. Los que no lo entienden han preferido

enaltecerlo con adjetivos, en lugar de intentar leerlo crítica o placenteramente. Antes de la recopilación publicada en 1964 por Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider (edición en la que se han basado todas las posteriores), los juicios sobre su obra sólo podían ser parciales. Quizá es por esto que sus críticos no mencionaron la importancia de sus ideas literarias, políticas, sociales, educativas; ya que Cuesta mismo las dio a conocer de manera fragmentaria en artículos, notas y reseñas que aparecieron de manera aislada. Además, no fue un autor que expresara sus reflexiones estéticas sólo en los artículos de tema artístico; por el contrario, fue pródigo (por decirlo de alguna manera), puesto que es posible encontrar en ensayos sobre nacionalismo apuntes sobre el papel del arte.

Recordar que es un autor que murió cuando apenas estaba por cumplir 39 años de edad nos lleva a pensar que su escritura maduraba hacia nuevas formas y posturas; así nos lo muestra el paso del "soneto" hacia la composición de largo aliento de "Canto a un dios mineral". Escritor, trunco en su proceso creativo, del que nos quedan muestras indudables de su afinada mirada, pero al que también la muerte le impidió hacer una selección de sus trabajos tempranos. Razón por la cual su laboratorio autorial nos llega con todos los aciertos, pero también con sus contradicciones: con la muestra evidente de una escritura en proceso. El mejor argumento al respecto es recordar que, a pesar de haberlo anunciado en dos ocasiones (1932 y 1937), nunca salió a la luz –en vida– su libro de sonetos.

Pero al decir lo anterior no pretendo restarle valor y mérito a su pensamiento y obra. Por el contrario, cuánto se enriquece nuestro juicio en su favor si pensamos que sólo tuvo una corta temporada para

dedicarse a las letras; si recordamos que destinó su vida a la búsqueda de grandes obras tanto en química como en literatura; si reconocemos su curiosidad ávida, como motor de interés sobre política; si —en resumen— valoramos el logro y repercusión de su obra en importantes pensadores y escritores, de ámbitos tan disímiles, como Samuel Ramos y Octavio Paz, por sólo mencionar a dos. Es por todo eso que, como lectores apasionados, pero a la vez responsables con el propio Cuesta, le rendimos el mejor homenaje al usar el arma que diestramente empuñaba en sus escritos: la crítica.

Por las razones expuestas, para examinar su pensamiento es indispensable leer con atención toda su obra, ya que su estética se encuentra sembrada a lo largo de cada una de las páginas que escribió.

Tomemos como muestra, para acercarnos al entramado de sus reflexiones, una cita sobre la educación socialista que publicó en el año de 1935. Texto que expone claramente su manera de concebir la relación entre la obra artística y su destinatario:

¿Por qué se considera que el proletario es sólo merecedor del arte y de la literatura más malos? Seguramente porque nadie se da por aludido, nadie siente que están dirigidos a él, y a nadie puede insultarse con más impunidad que a quien no protesta.⁶³

Y agrega que no sólo se debe protestar, sino hacerlo con energía cuando se cae en el error de creer que “los niños de escuela son ‘los proletarios’ merecedores de esa infamia, y se trata de abusar

⁶³ Jorge CUESTA, “La poesía francesa”, en *Obras*, t. II. México: Equilibrista, 1994, p. 56. Véase igualmente lo que Cuesta afirma sobre el “arte para el pueblo” y el papel del espectador en “El teatro universitario”.

de su ignorancia y de su buena fe, para darles las más tristes ineptias como el arte y la literatura revolucionarios".⁶⁴ El arte y la literatura al servicio del proletariado son algo bajo y deplorable, aún más que la literatura más barata y el arte con menos méritos artísticos, apuntaba de manera tajante. Esto lo declaró valientemente cuando en México se discutía si la Universidad, la educación, debía ser laica o de presupuestos socialistas.

Como observamos, Cuesta aboga por no permitir que el arte se rebaje sólo al servicio de una finalidad "social". Aún más, el receptor del arte, como espectador, merece no ser subestimado. El artista no debe rebajarse; su papel es enaltecer a su público. Palabras que cobran una vigencia extraordinaria en la actualidad si pensamos que sigue existiendo una concepción de alejamiento entre el arte y el pueblo; claro que en menor grado, pero en forma más radical por la pobreza y riqueza extremas que caracterizan a la sociedad mexicana contemporánea. Además, Cuesta va más allá, increpa la actitud del artista, pero a la vez, demanda del espectador que sea exigente con la obra de arte. Quede como evidencia lo anterior para repensar uno de los juicios más equivocados que se han vertido sobre nuestro autor: el *alejamiento del pueblo*, idea que supuestamente promulgaba.⁶⁵

⁶⁴ CUESTA, II, "La práctica de la educación socialista", p. 56. Véase lo que dice en "El escritor revolucionario": "el arte y la literatura proletarios": puros instrumentos de la acción política, sin ningún valor, sin ninguna significación artística y literaria", (CUESTA, II, p. 76).

⁶⁵ Sobre el asunto debiera examinarse la actitud que lo llevó a publicar la mayoría de sus ensayos en periódicos de distribución nacional (las más de las veces en las secciones editoriales). Cosa que igualmente cuestiona la supuesta actitud de encerrarse en su torre de marfil. Recuérdese también uno de los argumentos centrales de la crítica a Ortega y Gasset donde le reprocha que el error de creer que las masas se han rebelado al situarse cerca de los egregios ("La rebelión de las masas de José Ortega y Gasset"). Cuesta abomina esta tesis y no sólo la

En esa defensa que desarrolló de un arte separado de dogmas políticos, Cuesta también distinguió el papel que la Universidad debía jugar al mantenerse fiel a su autonomía ideológica frente al socialismo. Como vemos, su inteligencia no era fría; era impetuosa y vehemente. Pensamiento sensible donde la pasión jugó un papel determinante.

En "La pintura superficial" leemos: "Nuestra pregunta, como espectadores, delante de cada cuadro, debía ser ésta: ¿qué quiere el pintor de nosotros? *La obra de arte es esencialmente una exigencia, no un regalo [...]* No hay obra de arte sin codicia.⁶⁶

Antes de que Gide escribiera su *Retour de l'URSS* (Paris: Gallimard, 1936), Cuesta ya promulgaba su rechazo al arte proletario. Si en dicho libro Gide renegó y criticó a la Unión Soviética, tampoco hay que olvidar que en 1934, en el Congreso de Escritores de Moscú, André Malraux había leído un discurso titulado "*L'art est une conquête*", en el que se advertía el peligro de la sumisión de la literatura al servicio de la política del Estado y, con ese motivo, Gide levantó la voz en París para recalcar: "*La littérature n'a pas à se mettre au service de la Révolution. Une littérature as service est une littérature avilie*".⁶⁷ "El arte sólo cree en el rigor", puntualizará Cuesta, no está al servicio de ideologías revolucionarias.⁶⁸

critica sino que, para darnos cuenta de su compromiso con el espectador, la califica tajantemente como errónea.

⁶⁶ CUESTA, I, "La pintura superficial", p. 187. (Yo subrayo.) Son varios los ensayos de Cuesta donde se puede observar una reflexión personal sobre el papel del arte, la función del artista y del espectador, entre ellos están, "*La rebelión de las masas* de José Ortega y Gasset"; "Conceptos del arte"; "La política de altura".

⁶⁷ GIDE, "Littérature et révolution", citado por Francisco CAUDET "Introducción" a *Defensa de la Cultura*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1981, p. 17.

⁶⁸ CUESTA, II, "José Clemente Orozco: ¿clásico o romántico?", p. 283. En el artículo "La decadencia de la política", Cuesta escribe: "La obra de arte que no toma su valor de ella misma, sino de otra cosa —una escuela moderna, un molde clásico,

Para hacer crítica, Jorge Cuesta escribe. En mayor grado, reescritura es sinónimo de crítica para Cuesta, tanto es así, que para él la obra se convierte en producto de la crítica (vehículo y contenido). No olvidemos que al reseñar el libro *Reflejos*, de Xavier Villaurrutia, afirma que "su mejor obra de crítica [es precisamente] *Reflejos*, libro de poesías", puesto que la ejemplifica de manera creativa.⁶⁹ Creador y crítico unidos en un mismo ejercicio que son cristalizaciones de la pasión del creador y la inteligencia de la crítica. Sensibilidad creativa e inteligencia creadora.

Cuesta no es, como se ha apuntado, un *pensamiento estéril*, "una inteligencia que todo lo concibe sin crearlo". Es, precisamente, una inteligencia sensible que creó (y creyó) en la conciencia.

Sabe [Villaurrutia] que el arte es un juego, pero de más precio mientras más escabroso y resistente al espíritu, en el cual la *pasión no es sino la región donde hay más dificultad en mantenerse sereno*, como la embriaguez no es sino la región donde hay más dificultad en permanecer lúcido.⁷⁰

¿Qué será esa *pasión serena* si no la mezcla de pasión e inteligencia que he subrayado en el pensamiento cuestiano? Cuesta, tan hábil en su argumentación, recibe con beneplácito el libro de Villaurrutia porque ha encontrado en él lo que también buscó en su escritura. La poesía cuestiana ejercita ese mismo principio. Más allá del comentario que asemeja a Villaurrutia con la poesía pura –que también Cuesta

una fe religiosa, una utilidad 'social', una doctrina política, un interés económico, etcétera–, abandona, sin duda, su valor propio; su valor ya no es suyo". (CUESTA, I, p. 185).

⁶⁹ CUESTA, I, "*Reflejos de Xavier Villaurrutia*", 122.

⁷⁰ CUESTA, I, "*Reflejos de Xavier Villaurrutia*", 122. (Yo subrayo).

persigue, aunque de un modo particular—, es de señalar que esa precisión de la escritura cuestiana no es fruto simple del despojo del artificio, como planteaba la tesis de la “poesía pura” de Henri Bremond, sino del refinado complemento de la pasión más intensa vertida en una forma que asemeja un método de análisis.

“La poesía logra lo mismo que la danza y que la pintura decorativa. *Expresa la pasión con más independencia*, con más intensidad, alejándola del sujeto al que pertenece”, escribía Cuesta en el año de 1927, pero, al mismo tiempo, y en el siguiente párrafo del ensayo afirmó que: “La poesía es un método de análisis, un instrumento de investigación, igual que la danza. Allí lo oculto encuentra ocasión de revelarse, las ideas y los cuerpos se desnudan y la hipocresía, defendida por un pudor puramente convencional, se pierde”.⁷¹

¿La poesía, una conjunción de *pintura decorativa* y de *instrumento de investigación*? Sí, para entender la estética de Cuesta debemos basarnos —entre otras cosas— en estos presupuestos: pasión y lucidez. “Canto a un dios mineral”, por tanto, debe ser leído a la luz de estos principios, como una obra que revela un conocimiento, pero que a la vez —y quizá por sobre todo— es un poema que expresa con intensidad la pasión del sujeto.

Pero no sólo observamos esto en su poesía ¿Qué son sus ensayos si no una suerte de crítica creativa? Nuevamente el producto artístico está conformado por un germen mitad análisis, mitad pasión. Casi toda su ensayística se funda en un pretexto a partir del cual (y

⁷¹ CUESTA, I, “Un pretexto: *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet”, p. 128. (Yo subrayo).

genialmente, sin apartarse de él, sea un libro, una exposición o un concierto) también establece una actividad creativa y crítica.

Si antes se refirió el asunto de la "poesía pura" en la escritura cuestionista, ahora conviene introducir uno de los argumentos más importantes donde se asienta la totalidad de su pensamiento estético: el clasicismo. Para entender cabalmente cómo esa inteligencia y esa pasión conviven de manera creativa y crítica en la obra a que aspira es indispensable apuntalar muy bien los preceptos que expresó sobre el espíritu romántico y el clásico.

Lo *clásico* para Jorge Cuesta es la libertad, la proyección de la forma en su dinamismo y revolución. Pero además, lo clásico es la crítica; por eso: "veríamos que son las obras clásicas las *verdaderamente revolucionarias*, hasta por el hecho de rebelarse contra los poderes ilegítimos, esto es, que no están fundados en la razón". Los poderes de la razón ("legítimos") están aliados en su propia escritura con el fervor en el asunto y la manera de tratarlo. Más adelante agrega: "si como clásico o tradicional se entiende, no los resultados ni los objetos, sino el *ejercicio mismo de la crítica*", es obvio que Jorge Cuesta es un clásico, a la vez que un verdadero revolucionario.⁷² En otro sentido, lo *romántico* se define como una "falta de rigor", esto es, siempre en contraposición a lo clásico.

Si se atiende el planteamiento que se ha propuesto en el presente apartado habría que preguntarse ¿cuál es la razón para confrontar en un estudio la escritura poética con la ensayística, a la luz de la dicotomía: pasión e inteligencia?, y ¿de qué modo se pueden

utilizar esas conclusiones en el estudio de su poesía? Porque el resultado, indudablemente, nos ofrecerá un nuevo camino de acercamiento a la mentalidad del poeta nacido en Córdoba, Veracruz, facilitando, si no la comprensión de las ideas oscurecidas por la densidad del lenguaje poético, al menos sí el entendimiento de los conceptos estéticos que promulgaba, útiles en la lectura global que se realice sobre su obra. Dice Cuesta:

Cuando se habla de una ciencia y un arte humanos y próximos a la vida, sólo se piensa en una ciencia y un arte piadosos, complacientes, aduladores, y no en una actividad desinteresada del espíritu; se piensa en un pensamiento y un sentimiento vulgares, populares. En último término, deshumanizaciones y distanciamiento de la vida no significan sino desinterés y rigor, que son las virtudes del pueblo.⁷³

Qué revelación magnífica se descubre en estas pocas líneas, Cuesta asumía que el arte, aunque estuviera próximo a la vida, no debía ser complaciente y vulgar, puesto que, en última instancia, es una actividad *espiritual desinteresada*. En esto se funda uno de los máximos errores en que ha incurrido la crítica mexicana sobre el pensamiento estético de Jorge Cuesta, pues se ha creído que en la actividad artística él buscaba un alejamiento de la *vida*. No, eso no es lo que plantea, lo realmente trascendental es que esa expresión —el arte— sea *espiritual y desinteresado*.⁷⁴

⁷² CUESTA, II, p. 284. (Yo subrayo). Véase "Clasicismo y romanticismo" donde define igualmente su reflexión sobre el clasicismo. En el siguiente capítulo abundaremos a este respecto.

⁷³ CUESTA, I, "José Clemente Orozco: ¿clásico o romántico?", p. 203.

⁷⁴ Confróntense los juicios expresados sobre el alejamiento del arte con respecto a la "vida del hombre" y el alejamiento de "rigor de la vida universal" del arte, al que se refería Cuesta en su ensayo "Conceptos de arte".

Con esto último surge otro problema más profundo, el *desinterés* mismo de Cuesta por el artista revela una idea de arte libre, incluso de la persona creadora, pero no necesariamente lejos de la vida. Expliquemos por qué, empleando las palabras del propio Cuesta:

En La deshumanización del arte vimos al arte nuevo europeo aislarse del público, encontrarse a sí mismo en su aislamiento, *proteger su función con el recinto irónico* que se formaba y *gozarse con su intrascendencia y en su negación de sí* [...] Y simultáneamente ahora los artistas deben de sufrir las consecuencias de su soledad. [Y Cuesta continúa con magistral ironía su refutación al texto de Ortega y Gasset con estas palabras] Hay un hecho que irrita al autor de *El tema de nuestro tiempo*. Es éste: que *las masas humanas han invadido los lugares reservados a las personas selectas*. Adonde quiera que el señor Ortega y Gasset dirige la mirada, ya no ve caras conocidas, sino la multiplicación desesperante de una sola cara informe, sin expresión individual, sin carácter: la del hombre masa.⁷⁵

Tal vez aquí descubrimos una de las características del pensamiento artístico de Jorge Cuesta. Asistimos a su definición de "público". Sí, el mismo público que crearon e intentaron hacer crecer los ateneístas. Es curioso cómo Jorge Cuesta se molesta con Ortega y Gasset porque postula que el arte es únicamente para personas selectas. Cuesta, igual que los ateneístas, estaba conciente de la importancia del público lector que, aunque no "conocía" el arte, no debía ser ajeno a él.

Es claro que Cuesta rechaza tajantemente dicha postura del español. El ejemplo que he citado con anterioridad sustenta ese

hecho, pero en lo que atañe al público, pareciera también –según palabras del propio Cuesta– que nunca podrá reconocer lo que significa el arte, aunque así lo pretenda el artista. Entonces ¿cómo se entienden en conjunto las dos posturas? Nada fácil de responder. Entiéndase que él plantea su rechazo al aislamiento practicado por el artista, el creador es quien no debe separarse del pueblo; y a éste último le dice que no es “el arte el que debe descender y empobrecerse [...] son ellos quienes deben engrandecerse con la grandeza que no es suya.”⁷⁶

La postura general de Cuesta sobre el arte es inflexible, sea para el ensayo, la poesía, la pintura, y demás disciplinas, su opinión es terminal: “Sólo el artista conoce al artista; sólo el mejor reconoce al mejor. Es por eso que el arte, el verdadero, es, según la expresión de Nietzsche, un arte para artistas. El *público* no lo disfrutará nunca”.⁷⁷ ¿A qué público se refiere?, a ese que no se esfuerza por “engrandecerse”, ese público mediocre que espera en forma pasiva que el arte llegue a ellos. *El público cuando se engrandece también participa del arte*, quizá hasta se vuelva artista también, cuando menos en su percepción de la obra.

En esta cita descubrimos una palabra valiosa por la perturbación que provoca: *disfrutar*, ¿acaso ese *arte artístico* que propone Cuesta

⁷⁵ CUESTA, I, “*La rebelión de las masas* de José Ortega y Gasset”, pp. 162 y 164. (El subrayado es mío).

⁷⁶ CUESTA, I, “Conceptos del arte”, p. 184.

⁷⁷ CUESTA, I, 183. Traigo a colación otra cita de Cuesta donde develamos más profundamente su idea sobre el arte: “Hacer un arte para artistas es una manera de hacerlo para la posteridad, es una manera de hacer la posteridad misma. Con este fin se recluye dentro del rigor que voluntariamente se impone: para que un día pueda libertar su crisálida. Entonces llega el clasicismo que es

se puede disfrutar? Sí, de eso no hay duda. Tal parece que la crítica especializada tenía sobre Cuesta una opinión errónea, y era que el escritor exponía una insensibilidad y esterilidad en su arte, juicio que sólo se funda en el análisis superficial de los temas que aparecen en su ensayística, pero no en la concepción reflexiva que da coherencia a toda su obra.

Cuando se repara nuevamente en el concepto de *arte* que expone, se descubre que en realidad no es tan bizarro o críptico, si así parece es porque de antemano precisamos, erróneamente, que para Cuesta el arte no tiene por qué disfrutarse. Consentimos en pensar que él no privilegiaba dicho motivo en su propia escritura. En "Autonomía de la Universidad" ya había escrito que la "cultura, desde el punto de vista individual, es un trabajo, un rigor, un sufrimiento; sólo para la sociedad es una satisfacción, un gozo, un usufructo".⁷⁸

Se observa nuevamente cómo Cuesta diferencia entre el punto de vista individual —el del artista—, y el grupal —el del espectador. Ya con esto se puede vislumbrar que para él el arte no podía ser un gozo simple; según esto, el artista debe sacrificar su bienestar personal al *crear*, con la esperanza de que al final, sólo la colectividad disfrutará de su esfuerzo.

No debe perderse de vista que el *arte-disfrute* (arte-artístico) que plantea, por una parte, puede ser un arte incomprendido por el "público"; sin embargo, ¿qué razón lo encaminó a seguir publicando en periódicos de gran circulación, donde sólo tendrá *lectores-público*? Eso se contesta al revisar con calma sus textos, ya que se verifica que

la libertad, la más absoluta libertad". (CUESTA, I, "Un pretexto: *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet", p. 136).

no todos están dirigidos a un *público-artista*. Esta dicotomía en su pensamiento, sus razones y sus respectivas respuestas servirán para recorrer el intrincado laberinto que nos plantea tal disyuntiva, y que son elementos fundamentales de nuestro estudio.

La idea que Cuesta pregonó sobre el arte servirá como punto de partida que nos ayude a entender, en mayor medida, su postura hacia la obra; descubrir y entender la relación que hay entre esas aseveraciones y el tono de sus escritos es algo trascendental para comprender el camino de su escritura.

En el transcurso del siguiente apartado se tratará de explicar la diferencia de perspectivas frente a la tarea literaria. Por un lado, la poesía estará más relacionada con la lucidez formal y, por el otro, el ensayo lo estará con la enseñanza e instrucción apasionada.

III.2 ENSAYO Y POESÍA: DE UNA MANERA DISTINTA

“Una ventana sólo es una oquedad, pero su marco abraza el paisaje. Él está en ella [en la ventana] aunque desaparece de él; su misión es conducir”.⁷⁸ Lo que se ve a través de ese umbral al enfocar a Cuesta es, sin duda, un olvido a punto de triunfar y una obra que se mantiene apenas arañada. Pero Cuesta, como el paisaje entrevisto a través de la ventana, aunque desaparece, nos guía. El espacio, ventanal reducido, nos “da una idea más profunda del infinito que el amplio panorama que se ve desde lo alto de la montaña”, según Charles

⁷⁸ CUESTA, I, “La autonomía de la Universidad”, p. 255. (Yo subrayo).

⁷⁹ CUESTA, I, “Reflejos de Xavier Villaurrutia”, p. 121.

Baudelaire.⁸⁰ ¿Por qué enfocar la poesía y el ensayo de Jorge Cuesta? Las razones son visibles, no nada más porque la poesía es el eje que recorre toda esta investigación, sino porque el ensayo permitirá la disección y el análisis de sus argumentos sobre literatura, propiamente sobre su propia creación artística.

No se olvide que no fueron éstos los únicos géneros que practicó. Entre sus *Obras* están la fábula de "La hormiga y la cigarra", fechada en sus manuscritos en el D. F. el día 24 de octubre de 1940; "La calle del amor", pantomima de 1938; "La resurrección de Don Francisco", publicada en *Antena* en el año de 1924; además, sus numerosas reseñas, crónicas, traducciones y, por supuesto, sus escritos científicos, que aún se conservan.⁸¹

En esta investigación –poesía y ensayo– se asumen, al final, como indivisibles en la obra de Jorge Cuesta, capaces de establecer concordancias y disyunciones en la concreción poética. Por ello se confronta su escritura estableciendo las diferencias de percepción y creación que rigen el tono de sus textos. No se abundará en las diferencias que privan entre ellos, en tanto géneros bien definidos. ¿Acaso no decía ya Eliot: "Prosa y poesía se sirven de las mismas

⁸⁰ Charles BAUDELAIRE, *Edgar Allan Poe*. México: Fontamara, 1988, p. 168.

⁸¹ Además de los trabajos que se han dado a conocer en la edición de sus *Obras* sobre la actividad química están, el recuperado por Rolando SOLANO: "Notas fragmentarias de un experimento" (*La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 122, febrero 1981, p. 14), apuntes que refieren brevemente un proceso químico en el que se utiliza la ergotina; en la presentación al texto, Solano expone que únicamente se tratan de "unas veinte páginas" conservadas por Natalia Cuesta. Otro texto aparecido muy recientemente, fue publicado por César Alejandro MÁRQUEZ AGUAYO, "Influencia económica de la campaña contra el alcoholismo" (*La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 353, mayo 2000, pp. 21-25), texto mecanuscrito –al parecer la versión corregida– del ensayo que ya había figurado en la edición del tomo v, preparada por Luis Mario Schneider y, posteriormente, en las *Obras* de Cuesta de 1994.

palabras, de la misma sintaxis, de las mismas formas y de los mismos sonidos *de una manera distinta*?.⁸² El estudio, por su parte, se enfocará en la manera personal en que son utilizados ambos géneros, para establecer una propuesta de lectura que pueda apoyarse en la ideología que tenía vigencia para Cuesta; en consecuencia, descubrir las divergencias que existen en cada uno de ellos para establecer mejores vías de lectura de su poesía.

Naturalmente, las precisiones propias de la poesía de Jorge Cuesta se explorarán con detenimiento a lo largo de todo el estudio, principalmente en el siguiente capítulo; lo que aquí expondré son sólo las características generales, las diferencias propias del estilo entre poesía y ensayo, sin perder de vista que, de antemano, ambos géneros responden a planteamientos y fines distintos. Debe entenderse que la propuesta es mostrar los recursos estilísticos disímiles –a veces antagónicos– que Cuesta utiliza en ellos con la finalidad de comprender mejor, principalmente, su propuesta poética. En última instancia la hipótesis es comprobar si en la poesía cuestiana existe un *estilo intelectual* que no acepta el “azar” (pero que, como temática, sí está presente en la poesía); por el contrario, la ausencia o negación como *tema* en el ensayo, pero presente en el estilo “apasionado”.

Para establecer las distinciones pertinentes entre su creación ensayística y la poética es necesario delimitar los cauces que rigen la producción de ellos. En el caso particular de Jorge Cuesta, es indudable que sus ensayos “manifiestan un pensamiento riguroso y un

⁸² Thomas Stearns ELIOT, *Criticar al crítico*. Madrid: Alianza, 1967, pp. 185-186. (Yo subrayo).

decir sin tibiezas que, más que develar *ante* la opinión pública de su momento denuncian a la opinión pública misma imperante".⁸³ A su vez, su poesía erige una convivencia entre la sensibilidad y la inteligencia, es el único espacio donde la escritura enfrenta el sentido de duración y acepta, por otro lado, la existencia de lo *imprevisto* en su argumento.

"Creció mi vida y se hizo/ el espacio que invade su presencia",⁸⁴ estos dos versos son un buen preámbulo para iniciar el desmembramiento de la incertidumbre que le produce al poeta la "presencia" humana, pero que al ensayista parece no perturbarle. Esta *presencia* parece ser la persona *figurada*: "el propio poeta puede ser el tema de la poesía en cuanto *persona figurada* y no una *persona real*, aunque el lector, engañado por el artificio poético los identifique" –y concluye–, "el sujeto de la poesía lírica es la acción del poeta".⁸⁵

La postura de Cuesta como ensayista servirá para encontrar y entender sus propias tendencias poéticas y, por supuesto, las de construcción y entramado de sus ideas (si tomamos en cuenta que el ensayo es, ante todo, una literatura de ideas, "centauro de los géneros" lo nombra Alfonso Reyes).

Una lectura de la obra de Jorge Cuesta revela gran cantidad de alusiones críticas y juicios sobre el concepto de poesía, los temas más utilizados en la tradición mexicana y las cualidades destacadas de los autores comentados. Es frecuente que Cuesta comience su exposición ensayística "con la reseña de un libro pero rápidamente lo abandona y

⁸³ CAICEDO, 11.

⁸⁴ CUESTA, I, "Réplica a Ifigenia cruel", p. 18.

⁸⁵ Inés ARREDONDO, *Acercamiento a Jorge Cuesta*. México: SEP-Diana, 1982, p. 83. (Yo subrayo).

se extiende en consideraciones producto del pensamiento personal de Cuesta sobre el tema que trataba la obra en cuestión".⁸⁶

La diferencia principal entre la poesía y el ensayo cuestiano no radica en el modo de creación, sino en el de significación. Para explicar esto último se parte de varios hechos.

En sus ensayos el *decir* se rige por buscar que el público comprenda las ideas y los argumentos que se expresan en el texto. La exuberancia ensayística es una muestra de ese afán por revelar y encauzar en el texto sus propias aficiones y gustos.

En ellos no se permite la duda o la probabilidad como tema, mucho menos la imprevisión. Sin embargo, existen ocasiones en que su estilo parece zigzagueante y complejo, pero eso no impide que las conclusiones sean puntuales y lapidarias. El deseo por explicar de un modo sencillo sus complejas operaciones mentales, a un público que él sabe de antemano está preparado de modo deficiente, lo hace ser reiterativo.

La voz enunciativa no quiere enfrentamientos con su lector –no los permite. Su propuesta es, la mayoría de las veces, tajante e inflexible, sus ideas responden a una concepción difícil pero certera; más que el conflicto, busca la comprensión y aceptación totales de sus juicios.

La pasión, entendida como arrebató, falta de control o imposición

⁸⁶ SYLVESTER, *Vida y obra de Jorge Cuesta*, 41. (SYLVESTER, 37: "The vast majority of these essays belong to the realm of criticism. They often begin with a book review and rapidly expand into Cuesta's personal thoughts upon the subject matter of the book in question"). Nos referimos principalmente, al hablar de ensayos, a los textos dedicados en exclusiva a temas literarios. Ya que no es la materia final de este estudio establecer distinciones precisas sobre ellos, por ende, respetando la naturaleza particular de los escritos de tema educativo, histórico o político, conviene examinarlos posteriormente por otro tipo de

del sentimiento sobre el intelecto, en pocas ocasiones tiene cabida y vigencia (si la hay, su causa se funda en el deseo por *enseñar* que se descubre en los textos). Jorge Cuesta no vuelve hipócrita su entendimiento; miente, pues sin engaño, sin mentira, no hay arte que se precie de su valor, el arte es una representación de lo exterior y de lo interior.⁸⁷ En el ensayo, Cuesta pretende fundar un camino por el cual se acceda al disfrute de la obra de arte, se erige como maestro para el público. Si en la poesía el lector está destinado a figurar sólo al final del recorrido poético: sólo es *lector* –ya veremos en qué medida–; en el ensayo, ese lector también puede ser un aprendiz al que se le instruye e inculca un *mejor modo* de percibir la obra artística. Recordemos que Valéry anotó: “*l’œuvre d’art est toujours plus ou moins didactique*”.⁸⁸

El carácter de los ensayos cuestianos se funda en la imposibilidad del error, en la negación del *azar en la conclusión* y en la enseñanza; la construcción textual pudiera ser laberíntica, apasionada, pero no deja respiro a la fatalidad; su voz es severa y elevada, sin embargo: “Sus ensayos se inclinan por lo humano, por la inteligencia”.⁸⁹ No olvidemos que hay dos tipos de lectores para los que escribe Cuesta: unos son los lectores-artistas, con los que polemiza y discute; otros son los lectores-público, a los que quiere instruir, con los que conversa.

especialistas y enfoques críticos, y no únicamente desde la parcialidad del campo literario.

⁸⁷ Confróntese al respecto los juicios de Cuesta en la “Contestación a la encuesta de la revista *Romance sobre arte*”.

⁸⁸ VALÉRY, “*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*”, en *Œuvres*, I, 1164. (“La obra de arte es siempre más o menos didáctica”).

⁸⁹ ARREDONDO, 128.

Y por último, una diferencia que ha pasado inadvertida para sus críticos es que existe un predominio casi total y absoluto de una voz enunciante en plural, mientras que en la poesía siempre es singular. Esta característica peculiar me ha llevado a concluir que en los ensayos él establece una identificación –o si no, por lo menos una *homología*– con el punto de vista del público (entiéndase aquí como todo el receptor de las diversas expresiones artísticas). Si bien esto podría resultar natural o común en el estilo de otros autores y en la naturaleza del género, en el caso de Cuesta cobra real importancia, ya que, conociendo de antemano su teoría del *exilio*, es difícil imaginar a un Cuesta repatriado junto con su lector. Cómo este punto me parece fundamental (para entender la relación que busca con el auditorio), convengo en ejemplificar a continuación con más detalles esta característica.

Tanto en los ensayos de tema literario, como en los de asuntos diversos, Cuesta sigue mecanismos como éste:

La disputa entre clásicos y modernos, entre tradicionalistas y nacionalistas, está lejos de terminar aún. Su aspecto ha cambiado, pero su fondo es el mismo. Los nacionalistas, por ejemplo, ya no se declaran antitradicionalistas; ya se ha inventado un nacionalismo clásico. Los modernistas, ¿no han llegado a descubrir un modernismo ortodoxo?⁹⁰

donde se observa una clara, y muchas veces, profusa descripción de la materia, ¿por qué comenzar ejemplificando?, porque de esa manera también se *informa* y se *forma* al lector. La descripción cumple una función deíctica para los posibles lectores.

⁹⁰ CUESTA, I, "Clasicismo y romanticismo", p. 178.

¿Cuál sería la razón estilística para todas esas reiteradas exposiciones que primero sólo retratan el problema? Según mi punto de vista, no son otras que informar y preparar al receptor para después aleccionarlo; no por nada le llamó Carlos Monsiváis al ensayo cuestiano: "este pensar-ante-el-público".⁹¹ Si Cuesta *pensaba* ante el público, los ateneístas *exponían* ante el público en sus veladas y conferencias.

Este *pensar acompañado* de Cuesta lo logra con una sutil —e inesperada— empatía con su lector. Resulta insospechado que adopte una postura contraria a la del exilio que se reconoce en él, a esa escisión denostada y refutada en el artículo sobre Ortega y Gasset que ya se mostró.

Al decir que Cuesta escribe para los artistas, se repite una idea de todos conocida. Sin embargo, también se vuelve a afirmar que a él no le importa ningún lazo con el público. Lo relevante aquí es la manera en que Cuesta exhibe lo contrario mediante los recurrentes *encontramos*, *debemos*, *nosotros*, y otros recursos similares, que muestran a un intelectual convertido —y equiparado— con ese público, supuestamente despreciado por él en sus textos.

La homología con su lector la establece por medio de los plurales que acercan al escritor con el lector. Si antes se había preguntado por qué Jorge Cuesta escribió en publicaciones como *El Libro y el Pueblo*, *El Nacional*, *Revista de Revistas* y *El Universal*, para qué escribir a un público tan poco especializado, lector de periódicos. La única respuesta sostenible la encontramos en sus propias palabras:

⁹¹ Carlos MONSIVÁIS, "Jorge Cuesta: las libertades de la inteligencia", en *Jorge Cuesta*, México: CREA-Terra Nova, 1985, p. 17.

Desde que iniciamos la lectura, ya no somos capaces de reclamar porque [*sic*] nuestro encanto no venga de la vida verdadera de los objetos; sino que ya estamos agradecidos que nos venga exclusivamente de la vida muy libre, muy espontánea y muy caprichosa del escritor, ya estamos cautivados por ella, ya somos los deudores de su arbitrariedad.⁹²

Él aspira que sus lectores afirmen lo mismo, que la vida les venga del escritor.

Algo que no debemos olvidar de la postura de Cuesta frente al arte es que él no estaba de acuerdo con el llamado *arte para el proletariado*. Este punto de vista –como apuntamos atrás– está íntimamente ligado con su rechazo a las posturas socialistas (sobre el papel del artista o la finalidad de la obra) que estaban vigentes por aquellas décadas de la primera mitad del siglo. Se entiende entonces que Cuesta no podía brindarles a todos esos lectores de periódicos, para quienes escribía (los proletarios), una literatura mediocre.⁹³ Quién si no él debía brindarle al público la oportunidad de recibir una *literatura de altura y engrandecerse con una grandeza que no es suya*.

En otro de sus textos, "La política de altura", podemos leer su opinión sobre los periodistas y, nuevamente, de la exigencia del arte sobre los *vulgares*:

El vulgo solamente comprende lo que le está inmediato y que le es favorable, no lo distante y que lo lastima. Su arte, su ciencia, su historia, su política, se deben a su visión y a su satisfacción de 'aquí y ahora'. Su

⁹² CUESTA, II, "La enseñanza de Ulises", p. 154.

enciclopedia es el periódico, resumen de todos, de la mediocre conciencia de cualquiera, cuanto se piensa y cuanto ocurre, que pueda impresionar esta conciencia. Ha invadido el periodismo hasta la escuela, hasta la Universidad, haciéndolas servir en primer lugar a la difusión del conocimiento, como si esta difusión fuera posible.⁹⁴

Él, escritor, busca darles a los lectores de periódicos la política de altura, la literatura de altura.

“El arte es un rigor universal, un rigor de la especie. No se libraré México de experimentarlo, a pesar de los imbéciles y faltos de moral”.⁹⁵ Sus ensayos pretenden transformar, agitar el intelecto del auditorio. A Cuesta no le satisface escribir una prosa fluida o agradable que atraiga público por su narración delicada, no funda su solvencia literaria en la imagen deslumbrante, mucho menos en los elementos que provocan la ironía. Escribe ensayos para dictar las formas correctas en que ha de ser entendida una corriente literaria, un libro de reciente publicación o algún cuadro de la exposición pictórica inaugurada la tarde anterior.

La libertad de sus ensayos esconde tras de sí el arte del *convencimiento*, que se funda en la atracción y asimilación de ideas por parte del lector. Cuesta, utiliza la prosa como transmisora de su posición hacia el hecho que califica, y esta escritura responde a la necesidad personal de convencer al lector.

⁹³ Es interesante apuntar que gran parte de la producción ensayística de Cuesta fue publicada en periódicos de gran distribución para aquella época: *El Universal*, *Noticias Gráficas*, *Novedades*, entre otros.

⁹⁴ CUESTA, I, “La política de altura”, p. 203. “Y por eso el arte que siente y piensa excepcionalmente parece distante de la vida, deshumanizado y ególatra; pues no es, en efecto, para las mayorías, sino para excepción” (p. 203). Cuesta reitera que mientras más se le “pida” al arte, menos se prepararán los espectadores. El arte no está al servicio de los perezosos, sino de los que estén dispuestos a entregarle también al arte su crítica, su pasión y sentimiento.

En los ensayos, su rigor se centra en el tema: no en el tratamiento. En su prosa, a veces caótica, se permite el descuido, fruto del *apasionamiento*; busca ponderar la fuerza y el *in crescendo* de los argumentos (sean éstos sólidos o discutibles en la actualidad), entablando un diálogo *tutelar* con el lector.

Por ello, para aleccionar no utiliza más arma que su argumento; su capacidad para envolver al lector no es nada compleja —es fácil creer en alguien que está convencido de lo que dice, y él lo está. Cuesta cree que el ensayo es educación para el *vulgo*, para el *público*, y aquí entiéndanse también que lo hace igualmente para “los artistas náufragos [...] los amos del facilismo anecdótico y de la trivialización de la retórica; sujetos que veneran las tenues musas”.⁹⁶ Su prosa tiene un carácter pedagógico, y sobre él descansa la práctica de su construcción.

En el ensayo dedicado a Ramón López Velarde,⁹⁷ por ejemplo, inicia con el pretexto de explicar el “alma nacional” del poeta, pero su conclusión es otra muy distinta, alejada del argumento inicial: “hagamos a un lado al último y al más dulce de los embriagantes”.⁹⁸ Su método parte, en este caso, de aceptar las cualidades literarias de López Velarde, su originalidad, con el único fin de hacerlas a un lado —curioso método de aleccionar—, para despertarnos *sobrios* de su

⁹⁵ CUESTA, I, “Conceptos del arte”, p. 185.

⁹⁶ CAICEDO, p. 65. Comparto el juicio de Adolfo León Caicedo cuando señala que esos *artistas náufragos* son a los que Cuesta llamó: “imbéciles y faltos de moral”. Nada tiene que ver la capacidad intelectual o su ética, simplemente Cuesta califica la mediocridad como artistas. CUESTA, I, “Conceptos del arte”, p. 185: “El arte no es para los pobres, para los mediocres del arte que teniendo conciencia de su defecto, reclaman un arte propio para ellos, un arte *viril*, un arte nacional, un arte reducido a cierto miserable objeto, un arte pobre”.

⁹⁷ CUESTA, II, “Ramón López Velarde”, p. 288-289.

–curioso método de aleccionar–, para despertarnos *sobrios* de su embriaguez. Es aquí donde descubrimos el mecanismo del ensayista, su rigor viaja al fundamento de lo que se enuncia, para después encontrar sus defectos y proponer los cambios necesarios, pero esto lo hace comandado por su pasión. Qué diferencia con el poeta desconcertado ante la pasión, que se sabe incapaz de entender las transformaciones imprevistas que su propia poesía le descubre, pero movido por su intelecto:

La imagen que permanece
cambia sólo su presencia,
vive de su diferencia.

Y cuando desaparece
queda la sombra tras ella,
no yo ni ninguna huella.⁹⁹

En su escritura ensayística somete a la interpretación del lector dos hechos, dos ideologías opuestas a las que consume naturalmente para encontrar en sus extremos el motivo para convencerlo de una cosa particular. Ejemplo de esta polaridad dual la encontramos en muchos de sus ensayos,¹⁰⁰ todos de temas variados pero en los que el escritor encuentra los medios para explicar ya sean los aciertos o desventajas del asunto central.

⁹⁸ CUESTA, II, 289.

⁹⁹ CUESTA, I, "Deja atrás a mi ceguera", p. 67. Cuando me he referido al término poesía, generalmente lo hago contemplando siempre el caso de los sonetos, no indico los poemas juveniles, ni mucho menos "Canto a un dios mineral", que es radicalmente distinto a sus demás obras poéticas.

¹⁰⁰ Es de destacar que existe esta confrontación en la mayoría de sus ensayos, entre ellos vale la pena citar: "José Clemente Orozco: ¿clásico o romántico?", "Humanismo y naturalismo", "La literatura y la guerra", "Nietzsche y la psicología", "Clasicismo y romanticismo" y "La literatura y el nacionalismo", entre otros.

Como muestra de esta forma de presentar sus ideas está el ensayo titulado "Montaigne y Gide". En él, manifiesta las similitudes que hay entre estos autores (a raíz de la edición de los *Ensayos* que preparó y prologó Gide en 1940), establece "paralelos irrefutables" entre ambos escritores. Dicho esto, su siguiente acción es dibujar la cercanía de Gide –"ese espíritu sin inclinación"– con el autor de los *Ensayos*, manifestando que es "natural y sin arrepentimiento". "Gide se ha dejado llevar con constancia y con fidelidad" por ese lazo que lo une a Montaigne.¹⁰¹ Esto es lo que exige Cuesta de su lector, que se deje llevar con fidelidad. La tarea del escritor es atraerlo a esa otra orilla; al lector, por su parte, le corresponde arrebatarse y entregarse al viaje de la identificación y, por consiguiente, suspenderse en el espacio que crea el ensayo para vincularnos con el pensamiento del ensayista.

Comienza así, sin que se perciba claramente en un principio, a ir de Gide a Montaigne. Si antes nos advirtió sobre el *espíritu* de André Gide, ahora los asemeja en un parecido profundo. El viaje de Gide a Montaigne, es en realidad, un viaje hacia su propio interior, "hacia una inconstancia, un ocio, una ondulación del alma que no lo sujeta, sino que lo hace más libre de seguir siendo como es, y de no perder su curiosidad y su placer por experimentarlo".¹⁰² Ahora se refiere a los dos escritores resumiendo sus vínculos originales (así lo formula cuando habla también de clasicismo y romanticismo, los enfrenta para

¹⁰¹ CUESTA, II, "Montaigne y Gide", p. 227.

¹⁰² CUESTA, II, 227.

que al final triunfe alguno de los dos). Sin extendernos sobre lo que en el ensayo se dice del naturalismo en Montaigne, o sobre la fe cristiana de éste como disimulo, lo que aquí importa es la utilización de uno y otro autor solamente como recurso; lo que le interesa a Cuesta es encontrar lo natural del *yo* que enaltece al escritor. Su objeto no es la posición razonada y serena de los textos de Montaigne, se propone decir que ese *yo* resulta odioso a la Iglesia no porque propone la verdad o el conocimiento teologal, sino porque se asume como sensualidad: "el *yo* de Montaigne es un objeto de sensualidad y no de la razón. La verdad que es el *yo* de Montaigne es una verdad sensible y, además, agradable",¹⁰³ le otorga placer, aunque sea placer no cristiano. Por medio de ese *enfrentamiento* entre Gide y Montaigne, se resuelven también las inquietudes propias; sobre la marcha de la pluma se modifican sus trazos y sus juicios. No hay que entender por esto que sus ensayos sean escritos con descuido, lo que sucede es que a pesar de ser redactados con reposo, los habita el otro demonio cuestiano: la pasión.

Sus movimientos resultan del todo perceptibles en los ensayos, así se explica el trayecto que parte de Gide a Montaigne y de Montaigne hacia Gide, de la verdad a lo sensible, del *yo* natural al *yo* sensual; recordemos la dualidad que se mencionó atrás como clave de su ensayística.

En ellos rectifica –y ratifica– sus ideas porque la misma escritura se lo permite; además, como se había establecido, a sus ensayos los rige una intención febril. Podríamos decir que sus ensayos son siempre un discurso que se construye, mientras que desea que su

¹⁰³ CUESTA, II, 229.

poesía se convierta en un texto. Entendamos que este recurso de enfrentar dos polos opuestos sobre temas de importancia es el camino que concilia su sentimiento con el ímpetu por enseñar, al mismo tiempo que, por su cualidad intrínseca, el ensayo funda su origen en la certeza, se cree o no se cree en lo que se siente, el sentimiento no se piensa.

El ensayo, por ser personal, refleja una visión individual y única: tiene su campo de acción –como todo texto de este género– en la conciencia del lector, pero al mismo tiempo en la conciencia del propio Cuesta. Esa es su principal característica. Caicedo, lo resume de esta forma:

Cuesta abordó los espinosos problemas, y por ello no eludibles, del fenómeno literario desde ángulos quizá no del todo nuevos, pero sí escandalosos para un sector de su medio y época: la dicotomía forma/fondo, la naturaleza y el objeto de la poesía, la incomodidad de los *ismos* literarios, la injerencia de sentimiento e intelecto, la necesidad de la mentira como efecto poético eficaz, la intervención de la naturaleza en la poesía, la función del 'diablo' en ella; reflexiones que involucran al circuito del autor, obra y lector en un movimiento espiral que en rigor, madurez y serenidad se dan cita.¹⁰⁴

Cambiando de registro, para hablar ahora de su poesía, existe un testimonio de Carlos Monsiváis del que partimos para hacer notar la importancia de la poesía en el itinerario literario de Cuesta. Monsiváis afirma que Cuesta

se considera poeta *en primera instancia* y como tal, *contenedor de lo absoluto*. Sus últimos años transcurren en el empeño casi literal de asir

- el infinito, entre angustiosos vislumbraimientos de las vías químicas de la piedra filosofal o del cambio de condición sexual, y la vigorización de los raptos agónicos.¹⁰⁵

Aseveración que parece más bien el retrato de un poeta en *última instancia*, pues dibuja a un agónico y desesperado *contenedor de fantasías* (del absoluto). No, Jorge Cuesta no busca abstracciones ni absolutos, explora el resultado de una experimentación, tanto en el campo químico como en el literario; y si aspira a una perfección en su poesía (entendida en estas circunstancias como una meta propia y personal), no es por querer abarcar las abstracciones del absoluto, sino porque sigue un proceso inverso: a partir de lo concreto (en química: las reacciones, los elementos, las enzimas; en poesía: el soneto, el metro) trata de comprender el resultado de las interacciones de cada uno de esos componentes, integrándolos en un medio que le permita acceder a lo que se ha revelado sólo a instantes en su vida.

Es necesario, ahora, hacer a un lado la imagen del hombre que lo quiso conocer todo. Jorge Cuesta se interesó en campos diversos de la literatura y la química; si en ellos profundizó ampliamente, también es certero asegurar que en otros no lo hizo con la misma precisión. Prueba de ello fue su incursión pasajera en el campo teatral, la poesía de compromiso o la crítica cinematográfica, trabajos que responden posiblemente a otras causas y no a la dedicación del poeta ni al supuesto afán de *abstraerlo todo*.

¹⁰⁴ CAICEDO, 13.

¹⁰⁵ Carlos MONSIVÁIS, "Jorge Cuesta: las libertades de la inteligencia", en *Jorge Cuesta*. México: CREA-Terra Nova, 1985, p. 15. (Yo subrayo).

Cuesta escribe: "la poesía es una inteligencia incondicionada, que puede llamarse la inteligencia del azar y de la aventura", y con ello plantea la posibilidad de que ella constituya una inteligencia en sí misma.¹⁰⁶ Esa inteligencia del azar utiliza la pasión y la voz del propio Cuesta, lo habitó desde su juventud cuando tuvo que decidir entre la química o la literatura; afortunadamente, eligió ambas. El resultado fue la mezcla de su rigor científico y puntual con el *enfrentamiento* en su escritura (no lucha ni conflicto, sino únicamente mirar de frente) de lo desconocido e imprevisible. Su vida es un abismo que se nutre de los frutos contrarios y engendra "la alquimia del verbo", "la poesía como del demonio", "la ciencia apasionada": éstos son algunos de los polos que se sintetizan en Cuesta y nacen en él de una forma renovada; el vértigo que producen se une en la poesía, por eso "escribe poesía hasta donde le es posible. Detrás de la inteligencia 'no hay nada' y el intelectual puede aceptar esa nada, pero el poeta no, no por lo menos sin responderle", afirmó Inés Arredondo.¹⁰⁷

Pasión e inteligencia, en la mente del científico se transforman entonces en la concepción del azar (presente como tema en su poesía). El azar reúne lo imprevisto, pero además el cálculo, la medición y el registro. Para Cuesta poeta, el azar es una obsesión apasionada que fue enfocada también por su aguda capacidad reflexiva. Si admira la embriaguez del pensamiento en Nietzsche, es porque en él la pasión no embota sino aguza a la inteligencia, y la poesía de Cuesta nace de una pasión intelectual. Esta idea nos recuerda que "Cuesta, igual que Valéry, hizo del intelecto un dios" al

¹⁰⁶ CUESTA, II, "La mujer en las letras: Margarita Urueta", p. 16.

que hay que servir utilizándolo, leemos en el libro de Adolfo Caicedo.¹⁰⁸ También el colombiano, certeramente, apuntó sobre Cuesta que para la necesidad del viaje intelectual que excede fronteras, sus guías son Nietzsche y Gide; encontrar el modo particular en que lo imprevisto y lo arbitrario (el azar) confluyen y forman parte trascendental de su “poesía como vuelo, por lo tanto libertad y riesgo”,¹⁰⁹ es la incógnita que falta por resolver.

En el artículo “Luis Cardoza y Aragón”, Cuesta escribe que para el guatemalteco: “La poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre”;¹¹⁰ afirmación que no es gratuita pues, como veremos, este postulado lo hace suyo. La expresión poética de Cuesta se homologa al modelo más *concreto* en su escritura: el soneto. Así que, por lo tangible de esta construcción, su poesía es actividad que asumen tanto el poeta como el científico. Se instala en la poesía, ya que su hospitalidad es inmensa al aceptar al químico de “Canto a un dios mineral” y al poeta de ocasión, al del juego de: “Tus mejillas son rosas”.¹¹¹

La poesía es para Cuesta, el espacio de reunión entre lo que *fascina* y lo que se *entiende*, entre la *pasión*, el *conocimiento*, el *cambio*, la *imprevisión* y la *premeditación*. Pasión vertida en el soneto; soneto –al que Baudelaire le agrega el calificativo: de “belleza

¹⁰⁷ Inés ARREDONDO, *Acercamiento a Jorge Cuesta*. México: SEP-Diana, 1982, p. 128.

¹⁰⁸ CAICEDO, 59.

¹⁰⁹ CAICEDO, 15.

¹¹⁰ CUESTA, II, “Luis Cardoza y Aragón”, p. 263.

¹¹¹ Miguel CAPISTRÁN, *Los contemporáneos por sí mismos*. México: CNCA, 1994, pp. 175-176. Este poema, según relata Miguel Capistrán, fue escrito como parte de un juego entre los escritores del grupo, para festejar el cumpleaños de Jaime

pitagórica". Donde la poesía resulta tentación del orden estricto y donde la forma es la exigencia del asunto que trata; "la poesía no es un objeto de inteligencia sino una inteligencia con características especiales"¹¹² y necesaria en Cuesta para equilibrar la pasión y el intelecto.

Recordemos, para ir concluyendo, que Baudelaire propone que hay dos tipos de poesía, como lo explica Marcel Raymond en su libro *De Baudelaire al surrealismo: la poesía de la verdad y la poesía de la pasión*. La primera exige una verdad poética por encima del sentimiento, y la segunda prefiere que exista una sinceridad (verdad) en el sentimiento. Bien podríamos aplicar estas dos diferencias al ensayo y la poesía de Cuesta, por una parte el ensayo será asumido como la *poesía de la pasión* (sinceridad del sentimiento), y su poesía como la *poesía de la verdad* (donde prevalece una verdad poética). Esta taxonomía sirve, en primer lugar, para delimitar los campos de irradiación de cada uno de los géneros, en el caso particular de la escritura de Jorge Cuesta y, principalmente, para entender cuál es la posición que asume en cada uno de ellos.

Su ensayo promueve una lectura de las sensaciones que le provocan los libros, las pinturas, las ideas, las escuelas literarias; su sentimiento es sincero en cuanto defiende o rechaza de forma tajante aquello de lo que habla (para el sentimiento no hay porcentajes, se gusta o desea en la totalidad). En el otro ámbito, la poesía es, para él, la certeza de que existe una *verdad poética* por encima de los sentimientos, no importa si ellos están presentes en los sonetos o en

Torres Bodet. Según palabras de Capistrán, estaría escrito con base en epigramas y versos de todos los integrantes del grupo.

un sólo verso; la importancia radica en la construcción total de la forma poética, y en que aquella verdad prevalezca. Lo que su poesía quiere, en última instancia, no es suprimir el sentimiento y la pasión de lo que se entiende, sino sobreponer a ellos el rigor del pensamiento científico, para explicar, por ese medio, el propio riesgo que se exige en la creación. Hay que entender que si las pasiones son frías no es porque así lo pretenda el poeta, sino porque así lo exige el intelecto.

Es así que Jorge Cuesta ejerció el conocimiento intelectual en áreas específicas como el ensayo, la poesía y la química con el mismo rigor con el que sondeaba esos mundos mediante su pasión; su análisis cerebral no pretendió desprenderse del ímpetu emotivo —mucho menos debilitarlo. Si da cabida a la sensibilidad es porque la admite en una unión que se alimenta de las experiencias cerebrales: “bodas del intelecto y la pasión; pasión por el conocimiento, y la función del intelecto como guía de la pasión”.¹¹³ Por ello, al escribir sus sonetos integra deliberadamente un mecanismo que equilibra los *sentidos* y las *razones* en la escritura y, al mismo tiempo, los hace funcionar como el umbral de una propuesta escritural distinta.

Siendo sensibles a lo expuesto anteriormente debemos ser conscientes que, debido a su temprana muerte, quizá nos perdimos de leer a uno de los autores más comprometidos y reflexivos que nuestra nación hubiera dado en la segunda mitad del siglo pasado. Para comprender cabalmente su proyecto estético, es indispensable no perder de vista tanto su relación con figuras centrales de la literatura mundial, como el diálogo singular que se dio en su escritura de los dos

¹¹² ARREDONDO, 86.

¹¹³ CAICEDO, 46-47.

demonios creativos que lo habitaron: pasión e inteligencia. Su ensayo es, pues, pasión en la escritura e inteligencia del tema. Su poesía: inteligencia (en la escritura) para la pasión (del tema). Jorge Cuesta, contemporáneo nuestro por la vigencia de su obra es un poeta que nos invita a disfrutarlo, un ensayista que nos obliga a discutirlo.

IV. JORGE CUESTA: UNA POÉTICA DE LA COMPOSICIÓN

*Lo que escribo, jamás lo he
encontrado en lo que amo.*

PAUL ÉLUARD

*y su obra sigue siendo vista con ojos
que se quedan en la piel sin
atreverse a buscar en los abismos
del cuerpo en que el hombre ha ido
ocultando al hombre.*

JORGE CUESTA

UNA POÉTICA se descubre como una intención pero, a la vez, constituye una manera de expresar esa misma intención. En la escritura de Jorge Cuesta podemos inferir las *intenciones* y descifrar la manera de su *expresión*: precisamente su intención de componer un discurso de determinada manera. Resumiendo, una poética es —entre otras cosas— una doble intención: la de decir y la de componer.

Los primeros trabajos que se dedicaron a comentar la obra cuestiana se remontan hasta el año de 1942, justo después de su muerte. Será a partir de esta fecha que se intentará dilucidar la poética cuestiana dada su atractiva reserva. Ejemplo de ello son los trabajos de Inés Arredondo, Nigel Grant Sylvester, Louis Panabière,

Adolfo León Caicedo, Annick Allaire-Duny, los acercamientos más comprometidos y de los que es posible extraer más enseñanzas para nuestra lectura. En esa tradición he abrevado, y es suyo el crédito por haber motivado la argumentación que ahora expongo.

Establecer la manera en que Cuesta planeó su obra puede parecer una tarea infructuosa. Sin embargo, por ser un caso singular, el atractivo se acrecienta. ¿Cómo guardar silencio ante una poesía tan deslumbrante como enigmática, tan atrayente como amurallada? Este capítulo no es otra cosa que el atrevimiento de comprender algunos de los rasgos más característicos, temas, recursos, modelos y tópicos que se repiten constantemente en su poesía. Es hacer la abstracción de una obra que, indudablemente, quedó trunca por la muerte prematura del autor y, además, con evidentes muestras de un cambio significativo hacia otros horizontes, tal como puede observarse en su obra póstuma: "Canto a un dios mineral".

Por principio, debe subrayarse la imposibilidad de conocer su trayectoria escritural tal como pudiera haberla planeado dar a sus lectores en forma de libro. Sin embargo, si existieron dos intentos fehacientes de publicación de su obra poética (así como dos *plaquettes* publicadas), debemos quitarnos de la cabeza la idea de que no le interesaba sacar a la luz sus poemas. Que, encerrado en su esfera, no le importaba el público lector. Cómo ignorar a este respecto que escribe en las páginas editoriales de los periódicos durante el lapso más fructífero de su carrera ensayística. Debemos partir ahora, alejados de juicios superficiales, de que a Cuesta le parecía trascendental el papel del lector, que no concebía una obra sin el compromiso, por igual, del artista y del espectador. Para decirlo en

sintonía con Gide: “el artista que no siente junto a él a su público está llevado a producir obras sin objeto”.¹¹⁴ He ahí uno de los rasgos más importantes de la concepción artística cuestiana. Hay que entregarle nuestro gozo a la obra y no pedirle, codiciosos, el que pueda ofrecernos.¹¹⁵

Palabras que nos recuerdan las del autor de *Los monederos falsos*, quien afirma que toda obra de arte es una “lisonja”. Pero que el “deber de todo público es el de exigir que la lisonja que se le dirija sea verdaderamente exquisita. El público no hace al artista, pero puede exigir de él algo más de lo que el artista le da. La cultura de un público lo faculta para no ser indulgente”.¹¹⁶

Es evidente que Cuesta –lo mismo que Gide–, al hablar de un espectador que ofrece su gozo, más que pedírselo a la obra, se refiere a uno activo, que mantenga una actitud dinámica frente al hecho que contempla. De modo paralelo, también exigirá lo mismo de un interesado en la literatura. “La poesía es un problema de multiplicación que el lector debe resolver”,¹¹⁷ sería la sentencia que podría nombrar la postura cuestiana. Es pues, rasgo predominante de su poética, buscar un destinatario comprometido y que aporte su pericia al fenómeno poético.

¹¹⁴ André GIDE, *Los límites del arte y algunas reflexiones de moral y literatura*. México: Cvltvra, 1920, p. 96. Y más adelante agrega que nombra público a: “una sociedad escogida, capaz de sentir las emociones del arte, esto, por la misma razón que tengo para no dar el nombre de artistas más que a aquellos que son exclusivamente capaces de hacérselas sentir a un público determinado” (p. 93).

¹¹⁵ Véase a este respecto el ensayo “La pintura superficial”.

¹¹⁶ GIDE, *Los límites...*, p. 102.

¹¹⁷ Elías NANDINO, en Jorge CUESTA, *Poesía*. México: Estaciones, 1958, p. 9.

¿Y qué es lo que Cuesta entendía por poesía? Sin duda, al hablar aquí de una poética de la composición cuestiana nos referimos al especial cuidado del autor por presentar el "texto". Si poema, texto o escrito son sinónimos de *composición*, otra de sus acepciones explicita su sentido de agrupar o disponer figuras o elementos para conseguir un efecto. De tal modo, la poética de Cuesta es a la vez la ciencia que organiza los principios de su creación, de su modo particular de componer efectos poéticos y, también, la forma de comprender que su actividad poética está dominada por un incesante cuidado por la forma de composición del poema, por corregir, reescribir y disponer de la mejor manera los componentes dentro de su escritura. Porque para él –según escribió desde 1927– la poesía representa la región donde se *expresa la pasión con más independencia del sujeto al que pertenece* y, al mismo tiempo, un *método de análisis, instrumento de investigación*. En palabras de Cuesta:

La poesía y más que ninguna la poesía más *literaria* de todas es una sumisión a lo imaginario; pues un mundo puramente poético es un mundo abstraído por entero a la realidad y sometido por entero a la imaginación. Y un mundo puramente poético es aquel en que reina sin restricción la palabra y no la cosa, el nombre y no la substancia. Es aquel en que toda cosa es una imagen y toda substancia es un eco, y en donde lo único que tiene una realidad sensible es la palabra.¹¹⁸

Desde su temprana juventud, Cuesta será fiel a sus lineamientos sobre la obra poética. Por una parte, la poesía para él nunca debe nacer del sometimiento de la inteligencia. Es tarea del poeta

concentrar su inteligencia y afinar su capacidad con la intención de ofrecer un producto en el que el sentimiento no desaparezca, sino que esté lúcidamente presentado. ¿Cómo lograrlo? Siendo conscientes de la tradición que nos precede. Es decir, el escritor –entendiendo el contexto en el cual vivió Cuesta– debe abandonar definitivamente los resabios románticos que permitían confundir el sujeto real del que escribe con el “sujeto lírico” dentro de los poemas.

A diferencia de la poesía dramática, el sujeto de la poesía lírica es la propia acción del poeta y no la de diversas personas figuradas; pero esto no obsta para que la persona del poeta como sujeto de la poesía, sea también una persona figurada y no una persona real; aunque su representación, para la mirada simple que admite ingenuamente como verdad el engaño poético, se confunda con la realidad.¹¹⁹

La poesía lírica –y casi toda la de Cuesta lo es–, aunque permita identificar la voz poética con la persona del autor, seguirá presentando un engaño poético, por la creación de una persona figurada (que no es la persona real ni sólo la “voz poética”). Como lo especifica más adelante en el mismo ensayo: “Porque la persona del poeta es una persona fingida, puede parecer real a la ficción, a la fantasía de no importa qué persona verdadera. El poeta como presencia real no existe, o bien, tiene una existencia insuficiente y vaga”.

Resulta evidente que para nuestro autor la poesía muestra un engaño poético por medio de la palabra. Ahora bien, ya instalados en este presupuesto, debemos saber que esto no sólo lo pensaba de la poesía, sino del arte en general. De los múltiples pasajes donde

¹¹⁸ CUESTA, II, “La poesía francesa”, pp. 193-194.

podemos leer un juicio sobre el tema, por el momento me interesa subrayar uno en particular, cuando escribe que

hay espíritus que piensan que en el arte no cabe la mentira [...] El arte es esencialmente el arte de mentir. Siempre es una representación, una imagen, una ficción. Y como se propone que lo que representa sea como la verdad misma, se propone engañar. [...] Sin engaño, sin mentira, no hay arte.¹²⁰

¿No hay poesía sin engaño? Satán es el fingidor y –lo reitera Cuesta repitiendo la frase de André Gide– “no hay obra de arte sin la colaboración del demonio”.¹²¹ Hacer poesía es hacerle llamados desde una tradición demoniaca –como bien lo apuntó Verónica Volkow–, donde el demonio “equivaldría a un rigor intelectual extremo, un ejercicio intelectual”.¹²²

Advertimos que al citar a Gide, Cuesta se refiere a la frase en la que afirma que, en la naturaleza, “el hombre propone y Dios dispone”; pero “en arte *Dios propone y el hombre dispone*”.¹²³ La obra de arte, entonces, será una trasgresión a las reglas divinas, una ruptura del orden sagrado.

¹¹⁹ CUESTA, I, “Un poema de León Felipe”, p. 245.

¹²⁰ CUESTA, II, “Contestación a la encuesta de la revista *Romance* sobre arte”, p. 240. En “Un poema de León Felipe”, Cuesta expresa nuevamente la ficcionalidad de la poesía.

¹²¹ CUESTA, I, “El diablo en la poesía”, p. 287: “Dice André Gide que ‘No hay obra de arte sin la colaboración del demonio’. Y lo recíproco es igualmente cierto: no hay colaboración del demonio sin obra de arte. El demonio es la tentación, y el arte es la acción del hechizo.” En *Los límites del arte*, leemos estas palabras: “La hipocresía –expresará Gide– es una de las condiciones del arte. El deber del público es el de imponer al artista alguna hipocresía” (GIDE, *Los límites del arte*, p. 100).

¹²² Verónica VOLKOW, “Tres momentos demoniacos”, *Tierra Prometida*, 3, otoño 2003, p. 8.

¹²³ GIDE, *Los límites...*, p. 39.

Pero Cuesta, de modo consciente, nos hace ver precisamente ese engaño (ficción) de la poesía donde colabora el demonio como un lugar confortable, puesto que de ahí se parte hacia la comprensión del mundo real. Me instalo en el poema y accedo a un conocimiento más profundo.

La poesía es una ficción del lenguaje, un lenguaje figurado; pero poesía significa creación y sabemos que no pueden crearse sino realidades. ¿Qué nos dice, pues, la poesía al crear ficciones? ¿Qué nos dice, sino que las ficciones son nuestras realidades? ¿Qué hace, sino volverlas a su naturaleza, esto es, al único modo de su realidad? Representarse una cosa poéticamente es representársela como ficticia, y si entonces nos parece real, tenemos que admitir que su realidad se corresponde con su falta de existencia.¹²⁴

Esa avidez de conocimiento estará motivada, como habíamos dicho, por una parte demoniaca. Porque, como sabemos según sus ensayos, el demonio motiva el afán de conocimiento y Cuesta desarrolla, por medio de la ficción poética, ese impulso.

Pero ¿a dónde quiero llegar?. Lo que pretendo con esta exposición es, por principio, subrayar el carácter de "ficción" que signa su poesía. Y, posteriormente, que el movimiento que se lee en varios de sus poemas puede equipararse con un viaje intelectual en el que se quiere abolir es la parte percedera de la realidad, lo que se percibe como pasajero y superficial: *ficcional*.

Si esta suposición fuese cierta, de todos modos estaríamos en un terreno externo al texto o, cuando menos, ajeno a la propia obra poética. Lo curioso de esto es que un desarrollo semejante lo

encontramos en la estructura de la mayoría de sus poemas. En casi todos hay un yo lírico que, movido por un ansia de conocimiento, de libertad o de deseo, parte de un hecho “engañoso” (la percepción o el gesto) para acceder a una revelación más profunda.

Capto la seña de una mano, y veo
que hay una libertad en mi deseo;
[...]
Una mirada en abandono y viva,
sino una certidumbre pensativa,
atesora una duda;

leemos en “Canto a un dios mineral”. Recordemos aquí que Paul Valéry, ese espíritu tan cercano a Cuesta, escribió en su *Introducción al método de Leonardo da Vinci* que la vista tenía un papel importante para la aprehensión intelectual. Esto porque, según el francés, la vista es el más espiritual de los sentidos. “La mayoría de la gente ve más a menudo con el intelecto que con los ojos. En lugar de espacios coloreados, conocen conceptos”.¹²⁵

Traigamos a colación, ya que nos instalamos en el poeta de Cette, una estrofa de “La joven Parca”, donde encontramos similitudes con el inicio de “Canto a un dios mineral”:

Esta mano, que sueña acariciar mi rostro,
abandonada dócil a un designio profundo,
de mi flaqueza espera la lágrima que vierta,
y que de mis destinos lentamente apartada,
el más puro, en silencio, alumbre un pecho herido.¹²⁶

¹²⁴ CUESTA, II, “Encuesta sobre la poesía mexicana”, p. 246.

¹²⁵ Paul VALÉRY. *Obras escogidas*, t. I. México: SEP-Diana, 1982, p. 25.

¹²⁶ Paul VALÉRY, “La joven parca”, (Trad. Mariano BRULL). *Poesía francesa*. México: El caballito, 1973, p. 377.

En Mallarmé, poeta que fascinaba a Cuesta, también podemos leer versos semejantes: “Nada, ni en los jardines que los ojos reflejan”, donde los ojos no son los que ven, sino los jardines son los que los reflejan a ellos.¹²⁷ Efecto afín al empleado por Cuesta a lo largo de su poesía.

Adolfo Caicedo ha escrito que hay un alto porcentaje de casos donde el poema cuestiano refleja *el paso a la libertad*.¹²⁸ Considero acertado pensar que ese recorrido sea identificado con la libertad; lo que no debemos perder de vista es que esa libertad se logra al realizar el desdoblamiento o separación desde lo físico (cuerpo, ojos, labios, etcétera) a lo inmaterial (imagen, presencia, seña).

Pareciera que Cuesta “aspira”, por medio de la separación del cuerpo (ir más allá), a la unidad del conocimiento. Sin embargo, esa misma escisión lo condena a la carencia: “Lo que pierdo es lo que he sido”.

Pero no caigamos en excesos. Tampoco es sensato afirmar que Cuesta posea un espíritu místico o algo semejante, por lo menos no tal como se entiende, por ejemplo, en San Juan de la Cruz. Para el español, la entrega y el arrobo del alma se da en la “noche oscura” y

¹²⁷ MALLARMÉ, “Brisa marina”, (Trad. Alfonso REYES), *Poesía francesa*. México: El caballito, 1973, p. 30. También en “La joven parca” encontramos algo semejante: “¿Mas quién llora/ tan cerca de mí mismo como mis propias lágrimas?”. O este otro: “Yo me miraba verme”, donde pareciera que las lágrimas se han separado del sujeto; lo mismo que hace la vista en el último verso citado.

¹²⁸ CAICEDO, 95.

en la circunstancia necesaria de vacío que presenta el alma para ser llenada de Él, de Dios.

Pero en Cuesta no hay una unión con la divinidad. Tampoco es un asceta. El vuelo que está presente en su poesía se da en un plano terrenal: de los sentidos y las percepciones, de la aspiración por conocer lo vedado. Su poesía, a diferencia de la del místico, habita la claridad del día, porque en esa luminosidad su intelecto está despierto.

“Inteligencia e imaginación, no son contrarias entre sí, sino que, más bien, unidas, se oponen a la fe, a la irracionalidad”, apunta Inés Arredondo.¹²⁹ Como advertimos, su fe es *pensada* –a su vez, desesperada–, lúcida. Misticismo buscado en el deseo de razón, más que en el afán de contemplación y unión.

Ya en 1935 el veracruzano había escrito en *El Universal*, su reflexión sobre el arte moderno. Según dicha exposición, el arte moderno está regido por un irracionalismo, es decir, hay una exacerbación del sentimiento, pero para el cordobés este tipo de obras no sacrifican la razón para un buen empleo del sentimiento.¹³⁰ Por tanto, una poesía separada de la inteligencia, según la concepción cuestiana, estará esclavizada por la pasión.

Ir a lo “alto” por medio de la poesía delimita los parámetros de la escritura cuestiana. Su *elevación* le permite contemplar desde un sitio privilegiado los fenómenos previstos: la imagen, el cuerpo, lo fugaz. En Cuesta están presentes las figuras de Faetón y de Ícaro; ellos dan nombre a su ímpetu por trascender lo inmediato, lo bajo.

¹²⁹ Inés ARREDONDO, *Acercamiento a Jorge Cuesta*. México: SEP-Diana, 1982, p. 94.

¹³⁰ CUESTA, II, “Arte moderno”, p. 110.

San Juan de la Cruz utiliza la poesía para *comunicar* el éxtasis religioso, la ascensión del alma a Dios. Esta unión con la divinidad es confiada a la fe del creyente, pero también trastoca a la doctrina religiosa. Por ello podemos decir que no escribe sólo con un fin estético; existe una propuesta más sublime que la simple literatura. El místico propone en la poesía, por medio de un lenguaje trastocado, dar a conocer el carácter principal de su éxtasis: la inefabilidad. No es su meta aclarar, sino, más bien, comunicar la experiencia a través del texto y, por ello, conviene que el alma nos cuente lo que pasó estando ya en la perfección. La "noche" será el momento preciso para *salir*, la *noche oscura* es el momento en que se puede entrar en comunión con el amor de Dios.

Jorge Cuesta practica, de un modo particularmente diferente, una concepción de poesía en la que también conviene recuperar la unidad "saliendo" de la corporeidad inmediata que lo envuelve: "en oscuridad de mi entendimiento y aprieto de mi voluntad, en afición y angustia acerca de la memoria, dejándome a oscuras en pura fe sólo la voluntad tocada de dolor y aflicciones y ansias de amor de Dios, salí de mí misma".¹³¹

El poeta mexicano persigue esa unidad en la entrega, por pasión, del espíritu a su propia materia. La de Cuesta, es una entrega *a sí mismo* para recuperarse en la plenitud de la incertidumbre. Su salida no es en oscuridad de entendimiento, él no puede iniciar el camino dejándose llevar por la ignorancia del hecho.

¹³¹ Luce LÓPEZ BARALT y Eulogio PACHO, *San Juan de la Cruz*. México, Alianza, p. 480.

Quedéme y olvidéme,
 el rostro recliné sobre el Amado;
 cesó todo...¹³²

esta es la conclusión del místico: la divinidad. La de Cuesta, como vemos, siempre regresa a su propio yo:

La mirada a los aires se transporta,
 pero es también vuelta hacia dentro, absorta.¹³³

Valéry se dio cuenta de que el lenguaje de su siglo tendía a ser científico (preciso, frío y directo); sin embargo "lo que se dice, lo que se calla, pareciera superior al decir literal y llano porque '*le silence parle*'".¹³⁴ Allain-Castrillo apunta que:

La imaginación simbolista de Valéry, como la mística de San Juan, practica una teoría de silencio parcial, de analogía directa que determina la inspiración mediante connotaciones mudas, un modo especial de conocimiento intuitivo, una especie de 'retórica del silencio'.¹³⁵

En palabras de Cuesta, también el silencio es una forma de enunciar. "Una generación no se mide por su resonancia; se mide por su moral",¹³⁶ por eso, en muchos casos, Cuesta enaltece el silencio de

¹³² San Juan de la CRUZ, *Poesía*. México: REI, 1988, p. 262.

¹³³ CUESTA, I, "Canto a un dios mineral", p. 49.

¹³⁴ Monique ALLAIN-CASTRILLO, *Paul Valéry y el mundo hispánico*. Madrid: Gredos, 1995, p. 53.

¹³⁵ ALLAIN-CASTRILLO, 53.

¹³⁶ Jorge Cuesta, con motivo de la encuesta sobre la crisis de la generación de vanguardia, respondió estas palabras, las cuales fueron publicadas por Alejandro Núñez Alonso, en *El Universal Ilustrado* (777, marzo 31, 1932, pp. 10, 35).

los que escriben (caso concreto, el de su admirado Díaz Mirón). Razón que quizá propicie que su producción poética sea reducida, en comparación con sus ensayos. En su poesía, prefiere la decantación del fondo en la forma a la agitación de una escritura lógica que se ha apasionado (lo que sí ocurre en su prosa). Asume un compromiso moral no sólo al escribir sino también, cuando calla, al descubrir su incapacidad de dar valor artístico a la palabra.

Voz y moral son comunes por el sacrificio del odio o del eco que producen. En "Salvador Díaz Mirón", como ya apuntamos, Jorge Cuesta le da más valor al silencio del poeta. La resonancia es tumulto de voces simultáneas a las que no es posible distinguir en su individualidad. Sin embargo, la voz es producto de una sola garganta; "mejor que la voz de la nueva generación pierda su eco, pierda su resonancia; esto la hace menos atenta a la resonancia que a la voz".¹³⁷

Cuidar la voz es cuidar la moral propia (y por tanto la del grupo), así se dibuja la distinción entre el sonido y el silencio en la escritura de Cuesta. Hablar y escribir son actividades que encierran el mismo misterio.

Pero aquí convendría, para conocer mejor de qué manera se entrecruza la pasión y la inteligencia en su poética, la moral y el silencio, la "forma" y el "contenido", dedicar unas palabras a su concepción del clasicismo. A mi modo de ver, su teoría sobre lo clásico frente a lo romántico le permitió encontrar la manera de otorgar

¹³⁷ Jorge CUESTA, en NÚÑEZ ALONSO, en *El Universal Ilustrado* (777, marzo 31, 1932, pp. 10 y 35).

una jerarquía a esos, sus dos polos creativos. En sus *Pretextes*, Gide expone una definición sobre lo clásico de la cual podemos partir:

Me parece que las cualidades que nos gusta en llamar clásicas son, sobre todo, cualidades morales. Y me gusta pensar sobre el clasicismo como un grupo armonioso de virtudes, siendo la primera la modestia [...] La perfección clásica, para estar seguros, no implica la supresión de lo individual (siempre he dicho un poco lo contrario), pero sí la sumisión de lo individual, su subordinación; así como la palabra a la oración, la oración a la página y la página a la obra. Esto es una demostración de jerarquía.¹³⁸

Podríamos hacer nuestras las palabras de Gide al resumir que lo clásico (tanto en Gide, Valéry y Cuesta), "es el triunfo del orden y la medida dentro del romanticismo".¹³⁹ Cuesta, ya se ha comentado, abrevó tanto de Mallarmé como de Valéry una concepción del rigor y del trabajo formal. Tema que ya se ha discutido, pero que conviene no pasar por alto. "La obra clásica será suficientemente fuerte y bella sólo por la virtud del romanticismo que haya traído bajo su control",¹⁴⁰ reitera Gide. Quizá por eso la figura de Poe está tan revalorada a los ojos cuestianos, porque es un romántico que ha dominado su pasión con rigor.¹⁴¹

¹³⁸ André GIDE, "Respuesta a la encuesta de *La renaissance* sobre clasicismo", en *Pretextes. Reflections on Literature and Morality*. New York: Delta Book, 1964, p. 195.

¹³⁹ GIDE, *Pretextes*, p. 195.

¹⁴⁰ GIDE, "Classicism", en *Pretextes*, p. 197

¹⁴¹ No hay que someter la reflexión clásica de Cuesta a Gide (o a Valéry). Sin embargo, los escritos de ambos se encuentran en sintonía con el pensamiento del mexicano. Sobre este aspecto clásico se ha discutido mucho; sin embargo, es conveniente traer a colación el término "preciosismo", que Cuesta emplea con frecuencia, con el fin de profundizar más sobre su proyecto estético. (Véase "Un pretexto: *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet".

En palabras de Cuesta: "El arte clásico es el que está siempre presente, el que no pasa. Y si no pasa, es porque está hecho de una profunda reflexión, de una madura resistencia. [...] Este arte sólo cree en el rigor".¹⁴² En resumen, para nuestro poeta, el arte clásico con lleva una posición crítica.

Y en ese sentido, nos acercamos a otra de las actividades que rigen su escritura poética, su actuar ideológico. Quizá la herencia más grande que nos ha legado en nuestra tradición sea el ejercicio de la crítica.

Sin embargo, no sólo nos orienta hacia dónde enfocar nuestro juicio; también establece los límites donde se funda. A Cuesta le desagrada la *crítica apasionada*, pero al mismo tiempo asegura: "Admiro la crítica que encuentra su serenidad, su sabiduría, no en el sueño y ni en la domesticación de su conciencia, sino en la conciencia y en la libertad de su estremecimiento".¹⁴³

Como apunta su amigo Gilberto Owen:

Creía, con Wilde y su paradoja, que "quien crea es el espíritu crítico", y ponía en sus investigaciones el calor amoroso de quien va a engendrar y no simplemente a contemplar el fruto del amor de los otros. No le parecía suficiente una crítica que se limitara a estudiar la obra de arte, o la obra poética, al servicio de las obras mismas, descubriendo su significación técnica y su situación histórica, sino que se valiera de ellas para un nuevo acto de creación, esa clase de crítica que ambiciona ser

¹⁴² CUESTA, II, "José Clemente Orozco ¿clásico o romántico?", p. 282.

¹⁴³ CUESTA, II, "La crítica desnuda", p. 67.

una intuición artística, y decía con Gide: "La conciencia de una obra no es obra de su autor".¹⁴⁴

Si en palabras de Cuesta hay dos clases de crítica: la poética y la científica, también precisa que: "Estrictamente, sólo esta última merece el nombre de crítica y a la primera debe conservarse el título de ensayo".¹⁴⁵ Es, por tanto, difícil discernir cómo calificar a sus escritos en prosa, pues media entre ellos la presencia del científico y la del hombre de letras: ambos con pleno ejercicio crítico. Por otra parte, en la poesía, se ha denominado *poesía crítica* a este producto moderno que nos entregan pensadores que reflexionan directamente sobre su propio papel y modo escritural. De esa manera, la poesía crítica de Cuesta se inserta con méritos propios en la tradición de Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Paul Valéry y Stéphane Mallarmé: sus maestros.

Regresando a ese *paso a la libertad* que mencionamos anteriormente, él también será el que conlleve la presencia de lo incierto y misterioso, del azar:

Sólo azar es el abismo
que se abre entre mí y yo mismo.
El azar cambia y no dura.¹⁴⁶

Presencia poderosa que constituye otra marca de la poesía cuestiana. Podemos decir, de evidente raigambre francesa por las lecturas de Paul Valéry o de Stéphane Mallarmé, del que aún falta por rastrear detenidamente (eso, claro, sin olvidar la orientación que sobre

¹⁴⁴ Gilberto OWEN, "Encuentros con Jorge Cuesta", en *Obras completas*. México: FCE, 1981, p. 246.

¹⁴⁵ CUESTA, II, "La enseñanza de Ulises", p. 154.

¹⁴⁶ CUESTA, I, "El viaje soy sin sentido", p. 57.

tal asunto le inculcó su formación científica). Recordemos cómo Mallarmé pregunta en *Igitur*: “¿Debo aún temer al azar, ese antiguo enemigo que me dividió en tinieblas y tiempo creado, allí pacificados ambos en una misma suma? ¿Y él no es anulado por el fin del tiempo, que trajo las tinieblas?”.¹⁴⁷

En Mallarmé el intento es dominar al azar. Marcel Raymond lo expresa de esta manera: “ha consagrado su vida a la búsqueda de esa inefabilidad, a la conquista de ese dominio del ‘azar’”.¹⁴⁸ Juicio que bien podría hacerse sobre el poeta veracruzano: no “dominio” del azar sino “mostrarlo” a la vista. Cuesta –fiel a su poética intelectual– reconoce que hay fenómenos naturales sobre los que la experimentación no rige: y el azar es uno de ellos. “Toda verdadera poesía tiene por efecto llevar al que la escucha o que la lee a sentir una felicidad fuera de él mismo, y tiene que fundarse en el desinterés, que es la naturaleza del espíritu”, nos dice Cuesta.¹⁴⁹

La vida cambia lo que fue primero
y lo que más tarde es no lo asegura,
y la memoria, que el rigor madura,
no defiende su fruto duradero.¹⁵⁰

Como vemos en el poema, el azar, convertido en abismo, media entre el *mí* y el *yo*; los dos sujetos que, fruto del vuelo de desdoblamiento, aparecen en el texto. Recordemos que este poema inicia con los versos:

¹⁴⁷ MALLARMÉ, *Poesía francesa*, p. 68.

¹⁴⁸ Marcel RAYMOND, *De Baudelaire al surrealismo*, México: FCE, 1967, p. 24.

¹⁴⁹ CUESTA, II, “La mujer en las letras: Margarita Urueta”, p. 16

¹⁵⁰ CUESTA, I, “No aquel que goza, frágil y ligero”, p. 21.

El viaje soy sin sentido
 –que de mí a mí me traslada–
 de una pasión extraviada,
 mas a un fin no diferido.¹⁵¹

Y en ese viaje de desplazamiento es donde irrumpe el azar como puente inestable entre el *estar* (identificado con el cuerpo perecedero) y el *ser* (perpetuo e incorpóreo). “Como en Mallarmé – apunta Panabièrre –, el esfuerzo poético de Cuesta consiste en querer *abolir el azar* para alcanzar la transparencia estricta de un mundo raptado en las redes de las palabras”.¹⁵² ¿Abolir, dominar, presentar? Lo fundamental de esto se advierte en *esa ansia de transparencia estricta del mundo* que percibimos en la poesía cuestiana, cuyo camino podrá estar habitado por el azar.

Azar puede ser *incógnita, aventura, adivinación*, entre otras cosas, todo esto mezclado con la paradoja del pensamiento lúcido y cerebral del poeta cordobés. Una carta enviada a Guadalupe Marín, escrita probablemente hacia 1928, permite adentrarnos un poco en su mundo turbulento: “Que el azar me pruebe en este viaje absurdo; yo probaré en él mi suerte. Abandonado a Dios, literalmente, he cerrado los ojos”.¹⁵³

Llamado por sus amigos: “El alquimista”, parecería de alguna manera que ese sobrenombre refleja, más que la mezcla de su trabajo literario y sus estudios químicos, una imagen de búsqueda

¹⁵¹ CUESTA, I, “El viaje soy sin sentido”, p. 57.

¹⁵² LOUIS PANABIÈRE, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*. México: FCE, 1983, p. 152. (Yo subrayo).

¹⁵³ CUESTA, II, “Carta a Guadalupe Marín”, pp. 356-357.

permanente, el deseo de encontrar, dentro de su propia naturaleza, las respuestas que le permitan revelar los misterios de la existencia.

El azar juega una parte fundamental en sus sonetos; mediante él se expresa la angustia de no prever todas las consecuencias posibles, la incertidumbre “de su frágil sentimiento”. Hay que aclarar que, para Cuesta, el azar no conlleva una “probabilidad”, en el sentido matemático, sino que es una circunstancia “real” que decide y ejerce poder sobre las pasiones y el destino humano.

En última instancia –y así debe entenderse– el azar se arraiga en la búsqueda. Su “orden” es lo que fascina a Cuesta. Por ello, uno de los modos en que el azar se presenta en sus sonetos se verifica en la concepción científica del término: causalidad, probabilidad, aleatoriedad. Misma que, dentro de la temática de sus poemas, ocurre justo después de emprendido el viaje intelectual o la separación entre la materia y el espíritu. Como lo dijimos anteriormente, su poesía se funda en el *alejamiento*, en el movimiento; la mano que *capta* en “Canto a un dios mineral” es una mano que se emplea como externa, que no le pertenece (porque el cuerpo es algo diferente de lo que escribe, la división existe entre lo que *actúa* y lo que *piensa*).

En su poesía avistamos múltiples desdoblamientos de la imagen (relacionada casi siempre con partes del cuerpo); se le ve desde *enfrente*, en un juego-método, al que recurre. Fórmula utilizada en “Retrato de Gilberto Owen”:

*Enviaba a la guerra a su imagen indócil
para que volviera sobria y mutilada
pero volvía intacta y se ponía a llorar*

porque no era bastante equilibrista
para ser un modelo de Cézanne.¹⁵⁴

mismo recurso, y similar posición a la empleada dentro de "Canto a un dios mineral" (los dos primeros versos). La escritura de ambos textos parte de un ejercicio común: situar en un principio la presencia de uno fuera del cerco material y, a partir de ahí, cuestionar el *movimiento* para descubrir las leyes que rigen ese desplazamiento hacia lo externo y acceder a un conocimiento posterior, distinto.

Pero no sólo ocurre este tipo de escisión en la poesía cuestiana. La mirada se desprende de los ojos y, en ocasiones, también la voz se separa de la boca que la enuncia:

Tu voz es un eco, *no te pertenece*,
no se extingue con el soplo que la exhala.
Tus pasos *se desprenden* de ti.¹⁵⁵

O en este otro, donde lo que se separa del "cuerpo" es el "acto":

Rema en un agua espesa y vaga el brazo,
pero indeciso su ademán suspende,
y aislado del impulso que lo tiende
la mano ignora que lo dé al acaso.¹⁵⁶

Es asimismo, casi regla general, que varios poemas inicien el viaje intelectual precisamente con la percepción de un acto, un gesto o una acción que separa (¿desdobla?) al ser del cuerpo, a la acción del sujeto que la produce:

¹⁵⁴ CUESTA, I, "Retrato de Gilberto Owen", p. 15. (Las cursivas son mías).

¹⁵⁵ CUESTA, I, "Tu voz es un eco, no te pertenece", p. 39. (El subrayado es mío).

¹⁵⁶ CUESTA, I, "Rema en un agua espesa y vaga el brazo", p. 68.

La mano, al tocar el viento,
 el peso del cuerpo olvida
 y al extremo de su vida
 es su rastro último y lento.¹⁵⁷

Donde el gesto se separa del cuerpo. Sin embargo, es reiterado que a partir del acto de la palma se tome conciencia de la separación que se gesta entre la *mano* y el *cuerpo*.

En "Hora que fue, feliz y aun incompleta" los ojos se apartan del sujeto:

Hora que fue, feliz y aun incompleta,
 nada tiene de mí más todavía,
 sino los ojos que la ven vacía,
 despojada de mí, de ella sujeta.¹⁵⁸

Ejemplo que nos remite al papel de los ojos (vista) como uno de los tópicos más recurrentes en la poesía cuestiana: el recorrido de la vista engendrará igualmente una separación entre el cuerpo y la mirada. Al respecto, traigo a colación las palabras de Vasconcelos que Cuesta cita al reseñar el *Ulises criollo*: "Cuando contemplamos con la inteligencia [dice Vasconcelos] prevalece el sentido de disociación, así sea ordenada de objetos o imágenes, y la multiplicidad engloba y arrastra nuestra propia conciencia".¹⁵⁹ Sin duda, el veracruzano estaba de acuerdo al afirmar que la contemplación, fruto de la inteligencia (como muestra su poesía),

¹⁵⁷ CUESTA, I, "Anatomía de la mano", p. 31.

¹⁵⁸ CUESTA, I, "Hora que fue, feliz y aun incompleta", p. 25.

¹⁵⁹ CUESTA, II, "*Ulises criollo*, de José Vasconcelos", p. 143.

arroja disociaciones como las que he tratado de ejemplificar a lo largo del presente trabajo.

Soñaba hallarme en el placer que aflora;
pero vive sin mí, pues pronto pasa.¹⁶⁰

Cuando el placer vive sin el sujeto, tiene existencia independiente, se reitera la fugacidad del tiempo entre lo que se *percibe* y lo que se *vive*.

Al respecto, José Lezama Lima apuntaba que: “Las numerosas referencias al cuerpo que aparecen en las obras de Valéry, inspiran lástima pascaliana: el cuerpo, su límite, y conocimiento, el vacío como halo que rodea el contorno del cuerpo”.¹⁶¹ De igual forma, el cuerpo (lo netamente físico) para Cuesta parece ser un lastre del cual es preciso deshacerse. Ya lo escuchábamos en sus propias palabras cuando leemos que Mallarmé y Cézanne “siempre [están] próximos a huir de la realidad que tocan, siempre próximos a quedarse en la realidad que abandonan”.¹⁶²

Es curiosa, así mismo, la semejanza que también podemos vislumbrar en algunos poemas de Xavier Villaurrutia, por mencionar sólo a otro de los Contemporáneos. En “Nocturno miedo” se presenta una escisión entre el “yo” y su “cuerpo”, similar al advertido en la poesía cuestiana:

El miedo de no ser sino un cuerpo vacío
que alguien, yo mismo o cualquier otro, puede ocupar,

¹⁶⁰ CUESTA, I, “Soñaba hallarme en el placer que aflora”, p. 27.

¹⁶¹ José LEZAMA LIMA, “Sobre Paul Valéry”, en *Poesía francesa*, p. 258.

¹⁶² CUESTA, II, “Marx no era inteligente, ni científico, ni revolucionario, tampoco socialista, sino contrarrevolucionario y místico”, p. 45.

y la angustia de verse fuera de sí, viviendo,
y la duda de ser o no ser realidad.¹⁶³

Si antes habíamos mencionado a Ícaro y a Faetón, será menester recuperar el mito griego de Narciso por las semejanzas que advertimos con la poesía de Cuesta: En el “Tratado de Narciso (Teoría del símbolo)”,¹⁶⁴ dedicado a Valéry, André Gide retoma ese mito. Sin embargo, aquí el personaje es un soñador que “desea conocer la forma de su alma”, por ello, “convencido de que su forma existe en algún sitio, se levanta y parte a la búsqueda de contornos deseados para con ellos envolver, por fin su alma grande”. Para ello, se detiene al borde del río del tiempo, donde el agua parece un espejo sin límites. Compárese al respecto el recorrido de Narciso en Gide —que a continuación citamos— con las primeras estrofas de “Canto...”:

Ahora las manos en el marco, se inclina, en la posición tradicional. Y he aquí que, cuando mira, se matiza de pronto en el agua una frágil apariencia. Flores de las orillas, troncos de árboles, trozos de cielo azul reflejados, huida de rápidas imágenes que sólo esperaban a él para ser, y que se coloran bajo su mirada. Más allá se levantan colinas y se escalonan selvas a lo largo de las pendientes de los valles; imágenes que según el curso de las aguas ondulan y que las ondas transforman. Narciso contempla maravillado.¹⁶⁵

El Narciso de Gide está ahora a la orilla del río y percibe, desde el presente, las cosas que pasarán en el futuro, las que pasan y se

¹⁶³ Xavier VILLAUURUTIA, “Nocturno miedo”, en *Obras. Poesía. Teatro. Prosas varias. Crítica*. México: FCE, 1974, pp. 45-46.

¹⁶⁴ André GIDE, “El tratado de Narciso. (Teoría del símbolo)”, en *El regreso del hijo pródigo. Seguido de otros cinco tratados*. Buenos Aires: Tirsó, 1962, pp. 9-21.

¹⁶⁵ GIDE, “Tratado de Narciso”, pp. 10-11.

pierden en el pasado. Comprende que siempre ocurren las mismas formas, pero todas se esfuerzan por alcanzar la "forma perdida", la paradisíaca y cristalina. Se pierde en el sueño del Paraíso.

En ese estado, se da cuenta de que las cosas han sido creadas para él, para mirarlas. Sin embargo, advierte que las puede contemplar sin distinguirse a él. "Resulta finalmente una esclavitud el no atreverse a intentar un ademán, sin romper la armonía", por eso se animará a quebrar una rama del árbol del conocimiento, del Ygdrasil: se crea el tiempo. Narciso-Adán que –además– se vuelve andrógino, que se desdobra en la mujer que brota de su cuerpo, mujer a la que se unirá para perpetuar la triste estirpe de los seres incompletos. Narciso afina la vista y corrobora que todo es mudable por las ondas del agua.¹⁶⁶

"El poeta es aquel que mira. ¿Y qué ve? El Paraíso. Pues el Paraíso está en todas partes; no creamos en las apariencias", resume Gide. "Las apariencias son imperfectas: balbucean la verdad que ellas ocultan".¹⁶⁷ El recorrido de la poesía cuestiana pareciera expresar la misma conclusión: desconfiemos de las apariencias; por eso hay que emprender el camino intelectual fuera de nuestro cuerpo.

"Sin saberlo, el poeta se mueve dentro de un orden de relaciones y transformaciones posibles, de las que sólo percibe o persigue los efectos momentáneos y particulares que le interesan en

¹⁶⁶ GIDE, "Tratado de Narciso", p. 21. Gide termina su tratado con una conclusión interesante: "Cada cosa se esfuerza por recuperar su forma perdida y, al hacerlo de forma lenta, el tiempo también se retarda. Narciso contempla desde la orilla y se maravilla de la imagen". Se inclina para alcanzarla y se disuelve y aparecen como imagen sus ojos, sus labios delante de los suyos. Y como no puede desear el beso de su propia imagen, "un ademán para poseerla la rompe. ¿Qué hacer? Contemplar". (p. 21).

determinado estado de su operación interior", nos dice Valéry.¹⁶⁸ Para Cuesta, el estado interior es lo que se puede separar de su imagen; las operaciones mentales salen de su inercia infatigable.¹⁶⁹ Bien podría señalarse con rapidez una similitud con *Muerte sin fin*, pues en este poema de Gorostiza el comienzo propone una semejanza. "*Lleno de mí, sitiado en mi epidermis*", una voz que habla desde *adentro* y un cuerpo que la cerca en un vaso transparente –acaso sea también ese *dios inasible* de Gorostiza un dios de vidrio, un *dios mineral*. Lo que recalco es la alusión común que leo en *Muerte sin fin*, y en los poemas citados de Cuesta, esta visión en la que el cuerpo se deja atrás y el intelecto sale a conocer su propio vaso:

Deja atrás a mi ceguera
la imagen que se retira.
Obscuridad es quien mira,
si no, a mí entonces me viera.¹⁷⁰

Así, pierde su estancia dentro del cuerpo, pero también su vista. Su *imagen* se retira de su ceguera porque no puede contemplarse a sí misma, su ceguera es patente del desconocimiento intelectual.

El desarraigo que Cuesta le expresa a Ortiz de Montellano (en la carta de *Una botella al mar*) no es solamente intelectual; es el

¹⁶⁷ GIDE, "Tratado de Narciso", p. 19.

¹⁶⁸ Paul VALÉRY, *Variedad*, II. Buenos Aires: Losada, 1956, p. 130.

¹⁶⁹ Es de subrayar que la presencia del mito de Narciso se percibe desde Sor Juana y su *Divino Narciso*, hasta el "Nuevo Narciso" de Enrique González Martínez; "Muerte sin fin" de José Gorostiza; "Estudio en cristal" de Enrique González Rojo; "Narcisse parle" (1891), "Fragment du Nacisse" (1921-1926), "Cantate de Narcisse" (1938), de Paul Valéry; "Muerte de Narciso" (1937), de Lezama Lima y, por supuesto, el "Tratado de Narciso" (1891), de André Gide.

¹⁷⁰ CUESTA, I, "Deja atrás a mi ceguera", p. 67.

desprendimiento de su propia esfera individual.¹⁷¹ ¿Salir para qué? para volver a mirarse desde el exterior, pero mirarse no en lo que busca fuera (lo perdido), sino en lo que se tiene dentro. Verse completo después de ampliar sus conocimientos.

El azar es la salida que encuentra Cuesta a su ser científico y poeta. Llámese caos, probabilidad, riesgo, instante o avidez; en última instancia, abismo. "Nada hay más natural que el azar, ni más constante que lo imprevisto".¹⁷² Su condición científica lo sabe y lo puede comprender. ¿Qué cosa es la experimentación en la ciencia si no la eliminación del imprevisto por medio de métodos registrados y controlados?¹⁷³ Pero el poeta es incapaz de trabajar una hipótesis en su escritura; el poeta no es científico, es artista.

Del mismo modo, su poesía; persigue en cada soneto aquel espacio que conquista y vuelve a perder cuando se termina la escritura: el *conocimiento*. "La poesía como vuelo, por lo tanto, libertad y riesgo, es el único espacio en que se puede danzar, al pensar de Cuesta, para continuar la búsqueda del conocimiento", señala Caicedo.¹⁷⁴

Pero ¿qué es ese "conocimiento" que pretende recuperar la poesía —o podríamos decir el espíritu? El poeta desea ir hacia lo "alto", al "afuera", y formular el atrevimiento de un espíritu que necesita —y al

¹⁷¹ CUESTA, II, "Encuesta sobre la poesía mexicana". Originalmente esta carta fue publicada en *Letras de México* (5, mayo 15, 1941, p. 9. Posteriormente fue incluida en Bernardo ORTIZ DE MONTELLANO, *Una botella al mar. Conversación a propósito del libro Sueños*. México: Rueda, 1946.

¹⁷² VALÉRY, *Variedad*, II, 92.

¹⁷³ "El espíritu científico es el que desconfiaba de los datos sensibles y se da como objeto una satisfacción última y no una satisfacción inmediata." (CUESTA, I, "La Universidad y la técnica", p. 222).

¹⁷⁴ CAICEDO, 15.

mismo tiempo se cree capaz— de ascender y realizar la hazaña de liberarse. La poesía es el camino de comunicación entre el mundo del *vuelo* y el mundo de la *tierra*.

Si para Cuesta la poesía pretende recuperar lo perdido, en última instancia es para recuperarse a sí mismo:

Lo que pierdo es lo que he sido
para ser silencio y nada,
y, por el alma delgada,
que pase el azar su ruido.¹⁷⁵

Lo que representa el azar en la poesía de Cuesta se puede entender como lo prohibido —y, a su vez, lo deseado—: Faetón, que pretende conducir el carro de su padre aún conociendo los riesgos; Ícaro, que se acerca demasiado al sol con unas alas postizas. Lo central de la similitud con Cuesta es que a los tres les interesa experimentar la sensación de elevación y de riesgo, despegar sus pies y sentirse fuera de la Tierra. Por eso el soneto es un método experimental y controlable, bajo ciertas circunstancias, al cual se adhiere el poeta mexicano por sobre otro tipo de composiciones poéticas.

Estas contraposiciones entre la tierra y el aire, de lo bajo y lo alto también podemos sumarlas a otros campos de su léxico poético: lo que fluye, lo pasajero y fugaz, en contraposición a otro que predica la permanencia, lo fijo y estable.

Partamos de la opinión de Panabièrre cuando apunta: “En Jorge Cuesta el deseo de asir el mundo se resuelve en comprensión”.¹⁷⁶ Sin

¹⁷⁵ CUESTA, I, “El viaje soy sin sentido”, p. 57.

embargo, el poeta no es un soñador y, mucho menos, lo es la voz poética de todos los sonetos. El yo lírico está en continuo despertar, ávido de transponer los velos confusos que se perciben.

Si Sor Juana, a través del *Primero sueño* desarrolla su viaje intelectual, en Cuesta el trayecto se verifica a través de la vigilia: "quedando a la luz más cierta/ el Mundo iluminado, y yo despierta".

Es aquí donde termina el *Primero sueño* y donde, de manera curiosa, encontramos la experiencia poética de Cuesta. Nunca hay un estado de pleno sueño en su poesía. La suspensión de los sentidos, la abolición del tiempo y la transposición espacial parecen darse en un estado de lucidez, donde la voz poética reflexiona.

Louis Panabière también apunta que el trabajo verbal de Cuesta se enfoca al acceso hacia lo puro de la percepción. Considero que esto es aún más complicado, ya que el deseo final no es la pureza, sino la profundidad del conocimiento. Sin embargo, "las emociones son incomunicables por la inteligencia", afirmará Cuesta al hablar del *Ulises criollo*, de Vasconcelos.

Trata de aislarse de su imagen –como lo podemos leer– en "Retrato de Gilberto Owen" y en "Réplica a Ifigenia cruel", pero su espíritu regresa por ley natural; no puede desentrañar un conocimiento si no es en conjunción total de su ser. Su vuelo espiritual y su viaje material son incompletos y, por tanto, no satisfacen totalmente la experiencia que desea el poeta. Su salida es fallida porque tiene que regresar a sí mismo: "nada podrás abandonar", es la sentencia que expresa a Ifigenia, sin embargo, también a sí mismo se condena.

¹⁷⁶ PANABIÈRE, p. 130.

Semejante situación la del "Retrato..." donde "*la imagen indócil*", "*volvía intacta y se ponía a llorar*", –a llorar– sí, porque él quería una imagen "*sobria y mutilada*" para que igualara su espíritu, pero recibe una ingenua e infantil, intacta porque no se ha esforzado para ser modelo de Cézanne. Este poema que demuestra su "lenta sí, pero constante" función poética, fechado "Enero 1º a octubre 1º de 1926" y que descubre la "Ley de Owen" (pero acaso no la llama el propio Owen, con una inseguridad valiente, la "*Ley de Cuesta?*"),¹⁷⁷ es donde se espera que la imagen (el paisaje) sea un sistema de coordenadas; mezcla, otra vez, de su inquietud por racionalizar la percepción.

Quede como constancia final de lo que venimos exponiendo el siguiente soneto, texto que aún no ha sido recogido en las obras editadas de Cuesta y que, sin embargo, Louis Panabière ya había dado a conocer en su tesis doctoral:

Tienes dos nombres, Luz, dos pensamientos,
 en lo más puro de mi voz centrados,
 a retener tu imagen consagrados
 en la frágil prisión de dos lamentos.

Espejos a tu noble gracia atentos
 reproducen los dos, aunque empañados,
 los contornos del ánfora, delgados,
 en que bullen tus finos movimientos.

Así el uno te encierra en su estructura
 de no más una sílaba madura
 que, luz al fin, el corazón inflama;

¹⁷⁷ Gilberto OWEN, "Encuentros con Jorge Cuesta", en Jorge CUESTA, *Poemas, ensayos y testimonios*. t. v, Edición, recopilación y bibliografía de Luis Mario SCHNEIDER. México: UNAM / Difusión Cultural, 1981, p. 184

Y aunque también el otro te refleja
 amor nunca respondes a su queja
 ¡ay, pues te nombra, pero no te llama!¹⁷⁸

Poema donde la luz da nombre al fenómeno físico, pero también a la persona amada. Situación que le permite al poeta desdoblarse en un ingenioso juego de espejos el reflejo de la palabra luz y, a la vez, las semejanzas y diferencias entre el *nombra* y el *llamar*.

Entre todos esos contrastes, en sus sonetos leemos algo semejante a su afirmación sobre la pintura de Agustín Lazo: "tumultuosos disturbios pueden mover la entraña del agua sin alterar la superficie".¹⁷⁹ En su poesía, las pasiones están ahí abajo, pero la forma-soneto parece estar quieta en la superficie.

En síntesis, la tendencia es,

buscar aprehender las cosas del mundo externo y vincularlas con su deseo; empeño insatisfecho; no hay plenitud, pues el ser, una conclusión inconclusa ('un fin que no es diferido'), se encuentra con el silencio, el caos, la nada. Hay una escisión que suspende el deseo del hombre y las cosas, lo externo, el ruido ¿La causa? El azar.¹⁸⁰

Pareciera que la poesía de Jorge Cuesta estuviera precedida por el mismo afán que movió a Mallarmé a preparar su "Igitur o la locura de Elbehnon": "Este cuento se dirige a la inteligencia del lector,

¹⁷⁸ Poema de Cuesta, al parecer de su etapa temprana, dado a conocer por primera vez en la tesis doctoral de Louis Panabière y que Guillermo Sheridan reimprime en *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: FCE, 1999, p. 152.

¹⁷⁹ CUESTA, I, "La pintura de Agustín Lazo", p. 117.

¹⁸⁰ CAICEDO, 69.

quien por sí mismo pone la cosas en escena”, señala el francés.¹⁸¹ No es una reiteración gratuita subrayar que la poesía de Cuesta se dirige a la inteligencia del lector.

Cuesta, lo mismo que Valéry, podría haber expresado que lo que escribe es un “*ébauche*, como esbozo”. Valéry: “Había dejado de creer en los *finés* y sólo se mostraba interesado en los *procedimientos*”.¹⁸² Quizá Cuesta, en su poesía, se interesaba en los procedimientos, pero nunca descuidó los fines.

Al hablar de la poética de la composición en Cuesta se hace inevitable mencionar “Canto a un dios mineral” como un caso singular y sin precedente en su escritura.

Retomaré básicamente, para este acercamiento, dos trabajos, el de Adolfo León Caicedo y el de Annick Duny. El primero porque es buen heredero de lo reflexionado hasta ese entonces, justo lector que supo abreviar de Panabière y Sylvester los hallazgos, haciendo una lectura inteligente y proponiendo, a su vez, una más completa. Retomo el artículo de Duny, “Cartografía de un dios mineral”, porque, sin duda, establece nuevas consideraciones que enriquecen lo ya dicho sobre el poema. Ambos, en suma, son los que se han detenido a examinar más recientemente cómo está articulada la composición poética.¹⁸³

Allaigre-Duny establece dos grandes movimientos en “Canto...”. Si atendemos –asegura– a un rigor cuestiano, podemos considerar

¹⁸¹ MALLARMÉ, *Poesía francesa*, p. 62.

¹⁸² Thomas Stearns ELIOT, “De Poe a Valéry”, en *Criticar al crítico*. Madrid: Alianza, 1967, pp. 48-49.

¹⁸³ Annick ALLAIGRE-DUNY, “Cartografía de un dios mineral”, *Fractal*, 25, verano 2002, pp. 95-120.

que el poema se constituye en dos mitades simétricas de 18 estrofas cada una, cuyo linde es precisamente la estrofa central: 19. Dentro de estos dos movimientos se puede distinguir el siguiente recorrido:

- 1) hacia el cielo
- 2) hacia el agua
- 3) en la mitad una agonía y un renacer
- 4) creación del lenguaje
- 5) eternidad de la obra

Es decir, de un *arriba* a un *abajo*; una *reunión* y *separación*; y su continuación de un *adentro* hacia *afuera*. Por supuesto, todo lo anterior, expuesto de una manera más profunda. Si fue Caicedo quien por primera vez signó los “sustantivos pertenecientes al ‘afuera’, y al ‘adentro’, a la dualidad ‘arriba’ y ‘abajo’”,¹⁸⁴ no será sino con el ensayo de Annick Duny donde veremos argumentadas estas ideas para su “Cartografía de un dios mineral” de una manera más resuelta.

Esto, sin embargo, me lleva a comentar otros aspectos del poema. Primero habría que señalar el caso atípico de “Canto...” dentro de la escritura cuestiana. Si con los sonetos es posible agruparlos por temas, compararlos por el uso de rimas, equipararlos en cuanto a la presencia de tipos de endecasílabos, etcétera, con “Canto...” no sucede lo mismo. No hay contra qué compararlo formalmente. Lo que aspiro remarcar es que, temáticamente hablando, hay muchos asuntos planteados en los sonetos que “Canto...” también continúa, pero, con la diferencia de que él ofrece respuestas más amplia a dichas interrogantes.

¹⁸⁴ CAICEDO, 133.

Si Caicedo afirma que: "El poema viste y desnuda tres grandes columnas de significación que agrupamos, antes y después de una lectura sintomática, en: *la naturaleza, el hombre y el lenguaje*",¹⁸⁵ resulta evidente que en esta lectura podría inferirse un itinerario que parte desde la naturaleza hacia el hombre, para arribar finalmente al lenguaje. Sin embargo, una precisión más certera del periplo de "Canto..." es que nada ocurre fuera de la columna central que es el hombre, puesto que es ahí donde inicia el recorrido del poema.

El verso inicial nos remite indudablemente a una primera persona del singular: Yo, *capto la seña de una mano* y, a continuación, descubrimos que la seña de la mano puede ser la del propio "yo";¹⁸⁶ posteriormente enuncia que hay una libertad en *mi* deseo. Una libertad que no es estable ni en el tiempo (ni dura), ni en el espacio (ni reposa). Más certero sería afirmar que sólo en dos versos del poema la voz poética se nombra a sí misma y tiene presencia puntual: los dos primeros versos del poema.

En "Canto a un dios mineral" es la primera persona del singular –yo– quien se desprende hacia el reflejo descubriendo una "*libertad en mi deseo*".¹⁸⁷

Como vemos, será a partir de este momento que "suspenda en el azul la seña, [...] se suelta y abandona a que se ligue/ su ocio al de la mirada que persigue las corrientes del cielo". Es decir, la seña

¹⁸⁵ CAICEDO, 132.

¹⁸⁶ Se puede afirmar que ese "yo" es un sólo ente, porque en la poesía cuestionaria no hay casos donde convivan dos sujetos líricos activos distintos –con excepción de los poemas amorosos como: "Dibujo", "Este amor no te mira para hacerte durable", "Tu voz es un eco, no te pertenece" o "Elegía". Pero "Canto a un dios mineral" no es un poema amoroso.

¹⁸⁷ CUESTA, I, "Canto a un dios mineral", p. 46.

permite que su ocio (el de elevarse en el aire) se sume al ocio de la mirada que persigue las corrientes del cielo y, con ello, inicie la suspensión del tiempo, la inmovilidad del cuerpo sujeto y la “personificación” de la mirada que será la parte fundamental de las primeras estrofas del poema.

Hay pues, según Caicedo, tres columnas de significación, pero el viaje que propone “Canto...” parte *desde el hombre* y, no nos debe sorprender, termine *en el hombre*. Otro aspecto fundamental al que sólo me referiré brevemente es al papel central que desarrollan dos actores dentro del poema: la vista y el lenguaje. Si ya tenemos constancia de cómo se verifica el trayecto de ciertas presencias en el poema, hay que abocarnos ahora a comprender el sentido que guarda el hecho de que la primera parte del poema esté dominada por la mirada y los actos de percepción visual y que, en la segunda, el poema concluya precisamente con la apuesta definitiva de la creación del lenguaje, un lenguaje que se vuelve canto.

Ahora bien, si ya antes se había dicho que “Canto a un dios mineral” *continúa* en su inicio el recorrido de algunos sonetos, sólo quiero enfocarme en los siguientes como muestra de este paralelo:

“La mano, al tocar el viento,
El peso del cuerpo olvida
Y al extremo de su vida
Es su rastro último y lento.”

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

“Rema en un agua espesa y vaga el brazo,
 pero indeciso su ademán suspende,
 y aislado del impulso que lo tiende
 la mano ignora que lo dé al acaso”.¹⁸⁸

Y en otros lo hará como paralelo de la parte final de “Canto...”. Me refiero a la sección donde, después de la creación del lenguaje desde el interior, leemos: “A otra vida oye ser, y en un instante/ la lejana se une al titubeante latido de la entraña”. Es decir, el sujeto lírico a otra vida oye y, pronto, esa vida distante se reúne precisamente con la que antes la escuchó. La reunión se presenta gracias al *lenguaje*, al sonido (a otra vida oye). Culminando con la gran obra del poema: “la creciente esfera sonora.”

Hasta aquí “Canto...” y, ahora, los sonetos con los cuales podemos hacer una lectura paralela del triunfo del lenguaje.

Siento en la boca su substancia, fría
 dura, enemiga de la voz ausente;
 poseída por otra diferente,
 no estar, para esta sed, sino vacía.

Y en el silencio en que sin fin murmura,
 es el lenguaje, por vivir futura,
 que da vacante a una ficción un eco.¹⁸⁹

Si como ya habíamos traído a colación, en “Un pretexto: *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet”, escrito en 1927, para

¹⁸⁸ CUESTA, I, “Anatomía de la mano”; “La mano explora en la frente” y “Rema en una agua espesa y vaga el brazo”, pp. 31, 41, 68.

Cuesta la poesía expresa la pasión con más independencia del sujeto al que pertenece, la poesía cuestiana debe entenderse también como un método de análisis, un instrumento de investigación. En el prólogo a las poesías de Lucien Fabre, Valéry escribe que *ni el objeto ni los métodos de la poesía se hallan claros*.¹⁸⁹

Tal como Ernst Robert Curtius afirma del autor de *Charmes*, en el caso de Cuesta también podría formularse una aseveración semejante: "La poesía de Valéry es filosófica. No en el sentido de que implica una doctrina de orden metafísico, sino más bien por emplear la música de las ideas como incentivo, como contenido; como armazón de la creación poética".¹⁹¹

He aquí que las ideas (el tema o motivo poético) no son por cualidad intrínseca netamente filosóficas en la poesía de Cuesta y de Valéry, sino que su "música" es el pretexto en que descansa ese carácter filosófico; Curtius agrega que el mecanismo se refuerza "por manejar la forma rítmica con el mismo rigor que la lógica pone en sus construcciones abstractas. La poesía, en cuanto técnica, es una actividad análoga a la filosofía, con la que tiene un secreto parentesco".¹⁹²

Relación curiosa la que existe entre la poética de Cuesta y la del francés. Para Cuesta el rigor también debe regir la forma rítmica. Los dos escritores anulan el primer impulso que los llevó a plasmar las

¹⁸⁹ CUESTA, I, "De otro fue la palabra, antes que mía" y "Una palabra obscura", pp. 62, 54.

¹⁹⁰ VALÉRY, en "Prólogo" a Lucien FABRE, *Connaissance de la Déesse*. Paris: Société Littéraire de France, 1920.

¹⁹¹ Ernst Robert CURTIUS, "Paul Valéry", en *Marcel Proust y Paul Valéry*. Buenos Aires: Losada, 1941, pp. 159-160.

¹⁹² CURTIUS, 160.

letras sobre el papel al volver con insistencia sobre cada texto, y retrabajarlo con el intelecto como modelador poético.

Valéry era un poeta que, sin duda, escribía muy consciente y deliberadamente; tal vez en lo mejor de su obra no siguiera del todo la pauta de una teoría, pero lo cierto es que sus teorías influyeron en la clase de poesía que escribió. Fue el más consciente de todos los poetas.¹⁹³

Lo mismo para el mexicano, poetizar por entusiasmo es indigno (*"L'enthousiasme n'est pas un état d'âme d'écrivain"* en palabras de Valéry); si por un lado el poeta mexicano pensaba que el clasicismo representaba la máxima capacidad de libertad, por ende sus leyes y normativas, lo mismo que la medida versual "alcanza una nueva dignidad. Sus leyes son obstáculos que el espíritu se pone a sí mismo. Sólo en cuanto se sujete rigurosamente a ellas puede su potencia creadora producir sus más altos frutos".¹⁹⁴

Hemos pasado, hasta ahora, revista a sólo algunos de los veneros que nos muestra la obra cuestionada. Para hacer más claro lo que acabo de exponer se hace necesario ahora recurrir a los recursos estilísticos de su obra. En un afán de sintetizar un pensamiento poético tan complejo, propongo un pequeño listado de los rasgos más reiterados en su poética:

¹⁹³ ELIOT, "De Poe a Valéry", p. 48.

¹⁹⁴ CURTIUS, 162.

"Una poética del vuelo o, para ser precisos, una poética de la suspensión en el vuelo intelectual", dice Caicedo.¹⁹⁵ Y nosotros agregaríamos, que no sólo del vuelo intelectual, sino también una suspensión del vuelo de la contemplación (percepción).

Un decidido proyecto de desromantizar la realidad a la par de plantear una nueva forma de expresión poética a través del clasicismo cuestiano. "No es deshumanizar, sino desromantizar la realidad; es decir, humanizarla dándole un interés, una utilidad", dice Cuesta a propósito de Ortega y Gasset.¹⁹⁶

Una predilección por el verbo *ser*, porque sirve para "aprehender en la existencia individual el rayo particular que lo vincule con la luz universal".¹⁹⁷

El empleo del pensamiento y el intelecto como conductor de su poesía. "La incomprensible –para nosotros– idea de ejercer una libertad en el rigor", como también señala su estudioso colombiano.

El privilegio por servirse con más recurrencia de la imagen, en contraposición con la ausencia casi absoluta de la metáfora.

La abolición reiterada del *fluir* temporal en sus poemas.

La presentación de la *elevación* como acto intelectual (así como lo es de superación y trasgresión en Ícaro y en Faetón). Y por el contrario, de lo "bajo" como acto de introspección. Por ejemplo, al hablar de Nietzsche y de su idea de que el hombre debe ser superado, Cuesta escribe en una conferencia inédita: "el camino de la liberación del individuo es una vía en sentido de altura y profundidad,

¹⁹⁵ Adolfo León CAICEDO, *Soliloquio de la inteligencia. La poética de Jorge Cuesta*. México: INBA-Leega, 1988, pp. 94-95.

¹⁹⁶ CUESTA, I, "Un pretexto: *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet", p. 129.

¹⁹⁷ CAICEDO, 68.

un movimiento vertical".¹⁹⁸ De ahí las imágenes ascendentes en su poesía: de la tierra al cielo, del cuerpo al espíritu, de abajo arriba, del estanque de agua a la nube. Por esto es que Panabière lo califica, según la nomenclatura de Gastón Bachelard, de poeta aéreo, al lado de Paul Éluard, Friedrich Nietzsche, Rainer Maria Rilke y Percy B. Shelley.

El empleo del hipérbaton, del soneto, del metro, etcétera, nos remiten directamente al barroco dentro de su propuesta. Muchos han sido los que señalan una comunidad entre ciertos sonetos del Quevedo metafísico con algunos del veracruzano.¹⁹⁹ Lo mismo la herencia gongorina y sorjuanesca en "Canto a un dios mineral".²⁰⁰

La presencia del concepto del *ser* y el *estar* (Heidegger), según ya se ha esbozado por Louis Panabière en relación a "Canto a un dios mineral".

El juego de las contraposiciones y antítesis en su poesía –"ni dura ni reposa" (tiempo y espacio); "distantes o próximas"; "se irisa y se desdora".

El sustrato fenomenológico a lo largo de su poesía. Louis Panabière ha escrito que:

El influjo de la filosofía fenomenológica se dejó sentir profundamente en el pensamiento de los Contemporáneos, con el cual engranaba a la perfección. Esto no se ha demostrado lo suficiente y, sin embargo,

¹⁹⁸ Conferencia inédita de 1937. Citada por PANABIÈRE, p. 69.

¹⁹⁹ CAICEDO, 80.

²⁰⁰ A este respecto, Caicedo ha comentado algunas semejanzas entre Quevedo y los sonetos de Cuesta. Véase CAICEDO, p. 80. De igual forma, recientemente Roxana Elvridge-Thomas tituló una conferencia "No para el tiempo, sino pasa, muere. La fugacidad del instante en Jorge Cuesta y Francisco de Quevedo", donde se abunda al respecto.

Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta no pueden ser entendidos fuera de esta perspectiva.²⁰¹

Una ausencia casi total de elementos vegetales, animales, minerales en su poesía.²⁰²

La presencia constante de la figura mítica de Narciso en sus poemas.

Asimismo, se puede agregar que entre las características más generales de su poesía identificamos que: a) su poesía tiene como consecuencia –acaso búsqueda consciente– del excesivo cuidado en la corrección y reescritura de los sonetos la “esterilidad poética”,²⁰³ b) a diferencia del ensayo o de sus textos en prosa, en la poesía están presentes el *abismo*, el *cambio* y la *probabilidad* como temas. Sin embargo, estilísticamente, en la poesía todo está sujeto al intelecto, a la medición;²⁰⁴ c) en ella, induce al lector al azoro producto de la rara belleza de sus construcciones; busca el diálogo con su propia experiencia y elige dentro de ella la mirada que cuestiona y reta cualquier intrusión sensitiva; d) en su poesía, la pasión abre los

²⁰¹ PANABIÈRE, 68.

²⁰² Las pocas que existen son de árboles, rosas y de la palabra “jardín”. Por supuesto, sin olvidar el caso paradigmático de “Canto a un dios mineral”, donde sí se presentan estas alusiones.

²⁰³ Por la cantidad de manuscritos y versiones previas (o posteriores) de sus poemas que afortunadamente se conservan en buen estado, un estudio a la luz de la crítica genética revelaría, indudablemente, nuevas vetas de examen en torno a su escritura. Probablemente ese sea uno de los próximos análisis que exija la obra cuestiana, si bien, las variantes entre las versiones de sus poemas ya fueron anotadas desde la edición de 1964, aún continúa la carencia de las lecturas que cada uno de esos cambios provocaron en el estado del texto que llegó a nosotros.

²⁰⁴ Se debe entender que el cambio y la probabilidad que yo planteo dentro de su poesía, es únicamente en el terreno del desarrollo en el argumento poético, como he señalado.

brazos a lo imprevisto, no porque el poeta quiera, sino porque la pasión está ligada a la inteligencia de una manera indisoluble en el pensamiento de Cuesta, ella descubre una presencia natural al elevar la voz que llena los abismos que el poeta no comprende; e) en la poesía manifiesta su pensamiento riguroso enmarcado en versos de una precisión y *naturaleza* extraña. Su lector es el que tiene que descifrar, el que derrumba mentiras, esos engaños que hacen posible a la obra de arte, para encontrar lo real de su pasión, suprimida del artificio que le exige su mente aritmética.

Todo lo anterior sumado a las innumerables relaciones, símiles y temas que se quedan aquí sólo como mención: el reflejo, la percepción, lo líquido, el tiempo. Además de las que ya se han expuesto con anterioridad: el azar, la inteligencia, la pasión, su postura ante la "poesía pura"; su tendencia al viaje gideano, su "preciosismo", entre muchas otras.

Ya el propio Cuesta nos había señalado cómo: "Los simbolistas, a la zaga de Baudelaire, llevaron a cabo otra 'emancipación del yo', al descubrir la poesía que reside en las vacilaciones, en las indecisiones del lenguaje, que son, como no se podría desconocer, las vacilaciones y las indecisiones del alma".²⁰⁵ De igual manera, Cuesta realiza una emancipación del yo al plantear primero la presencia de la "persona fingida" en la escritura lírica. Asimismo, en el intento reiterado por establecer su escritura poética como un viaje intelectual hacia el exterior del "yo". Esos intentos –presentes en casi todos sus poemas– nos presentan un registro que se rescribe en cada nueva composición. Tal como él lo subrayó en Díaz Mirón, la poesía de Cuesta: "es una

poesía torturada, pero deliberadamente torturada; es una poesía sin bondad, una poesía con enemigo, incapaz de producirse sino en la contienda, como fruto de la hostilidad. La atención que con este esfuerzo consigue permite oír también su silencio”.²⁰⁶

Traigo a cuenta, para ensayar una conclusión, las palabras de Gilberto Owen que escribió sobre Cuesta:

Es la ley que nos exige ordenar la emoción [...] 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.²⁰⁷

“Lo que tan sólo es complicado, se toma equivocadamente –error muy común– por profundo”, apunta acertadamente Edgar Allan Poe en “Los crímenes de la calle Morgue”. “El poder analítico no debe confundirse con el simple ingenio, porque mientras el analista es necesariamente ingenioso, el hombre ingenioso está con frecuencia notablemente incapacitado para el análisis”. De tal modo, nosotros podríamos afirmar que la poesía de Cuesta más que complicada es profunda, más que producto del ingenio es producto del analista.

Discernir sobre el proyecto poético en Jorge Cuesta es, de antemano, hablar de una abstracción. ¿Por qué lo digo? Primero, porque en estricto sentido, Jorge Cuesta no “definió” su obra poética. Las dos tentativas en vida de publicar un libro de poemas se vieron truncadas por ignoradas razones. (De ese intento sólo conocemos el

²⁰⁵ CUESTA, II, “El lenguaje de los movimientos literarios”, p. 271.

²⁰⁶ CUESTA, I, “El clasicismo mexicano”, p. 311.

²⁰⁷ Gilberto OWEN, “Encuentros con Jorge Cuesta”, en *Obras completas*. México: FCE, 1981, p. 243.

título que encabezarían sus libros: *Sonetos morales*, 1932 y *Sonetos*, 1937). Segundo, porque desconocemos si aún existen poemas inéditos o perdidos en alguna publicación de la época que puedan alterar nuestra percepción actual. Es decir, si de inicio plantear que existe una poética es caminar sobre la cuerda floja, reflexionar sobre una "obra" poética que no fue concebida sino, quizá, como un constante devenir (una reconfiguración permanente) es doblemente ser equilibrista. Ante todo esto bien podemos tomar dos actitudes: la del silencio frente la lectura de la poesía cuetiana o la del atrevimiento.

Cuesta elabora su poética disponiendo con precisión los componentes empleados. Desde una tentativa formal (tipo de composición, estrofas, metro, rima, acentuación) que incidirá directamente en la disposición sintáctica y el manejo retórico del texto (hipérbaton, antítesis, imágenes), aspectos que están encaminados a "construir" un sentido final, producto de la composición total; por supuesto, un resultado que siempre será más complejo que la suma de sus partes. Ningún elemento estará fuera de lugar al concluir su ejercicio. Si en tiempos clásicos el *ingenium* jugaba un papel central del quehacer escritural, para Cuesta, esta actividad estará igualmente presente dentro de su taller poético: ingenio para, en la forma del soneto, desplegar temas y tratamientos que se pueden identificar en varios de sus demás poemas, pero unido con el afán de analizar.

Poética de la composición y composición poética. Pensamiento poético y poético pensamiento. Como vemos, estos pares bien se aplican a Cuesta. Sí, por qué no decirlo, elabora un *poético pensamiento* como manera de conocimiento, pero, sin descartar que,

unido a él, convive su pensamiento poético, es decir, su reflexión intelectual puesta al servicio de la poesía.

La misión de la crítica, claro está, no es inventar obras sino ponerlas en relación: disponerlas, descubrir su posición dentro del conjunto y de acuerdo con las predisposiciones y tendencias de cada una. En este sentido, la crítica tiene una función creadora: inventa una literatura (una perspectiva, un orden) a partir de las obras. Esto es lo que no ha hecho nuestra crítica.²⁰⁸

Pues bien, considero justas en su momento las palabras de Octavio Paz que he citado: justas y certeras. Sin embargo, hoy resultan obsoletas para la situación de Jorge Cuesta, pues son precisamente estos intentos de interpretación –como muchas otras actividades similares– los que modifican mi perspectiva. La crítica ha comenzado a descubrir las relaciones entre la obras de los Contemporáneos (y de otros autores). Es decir, está forjando un orden, una tradición tanto literaria como de la crítica misma.

²⁰⁸ Octavio Paz, citado por Alejandro Rossi, "Borrador de un elogio", en *Octavio Paz en sus Obras Completas*. México: CNCA-FCE, 1994, p. 53.

CONCLUSIONES

CUANDO EN LA DÉCADA de 1960 se inicia el rescate y estudio de la obra de los Contemporáneos, México gana para su historia cultural no sólo a ensayistas, poetas y dramaturgos. Hizo suyos a un grupo de intelectuales –entre fotógrafos, pintores, poetas, dramaturgos, filósofos, etcétera– que a partir de 1920 se preocuparon por enriquecer culturalmente a la nación desde diversas vías. Entre ellos figura el nombre de Jorge Cuesta, nacido en septiembre de 1903 en Córdoba, Veracruz; en principio llamó la atención por distinguirse como el más político y crítico de sus compañeros de viaje. Sin embargo, este estigma ajeno en principio a la literatura fue tan grande para los lectores que –al margen de su escritura– construyeron a lo largo de los años una leyenda, donde privaba lo inmediato y superficial de su *locura*, la *lucidez*, el *hermetismo* y la *alquimia*, que casi oculta al hombre real y a su obra poética y ensayística. Una de las primeras conclusiones de este trabajo fue distinguir cómo se gestó la fábula en torno al poeta, así como traer a debate nuevos elementos biográficos que se oponen a lo que fue lugar común. Rescatamos documentos familiares poco conocidos y subrayamos testimonios en torno a su personalidad afable, risueña, carismática y bondadosa. No por ello cuestionando su particular inteligencia o su modo de relacionarse con el mundo.

También, como producto de la investigación, se ponen a discusión las memorias de Alicia Echeverría donde se muestra otra versión de la muerte y locura del veracruzano. Misma que se

contrapone a la visión romántica del último internamiento del veracruzano.

Sin embargo, uno de los descubrimientos que incide directamente en la recepción de su obra, fue la de establecer un itinerario de la temprana crítica vertida sobre ella. Fue por esto que nos dimos cuenta de que los únicos comentarios motivados de 1924 (fecha de su debut literario) hasta 1964 (en que se editan su obras por la UNAM) son negativos. Cosa que explica el desconocimiento de su escritura por parte del público lector. En 1927, Cuesta se enfrascó en una discusión con Antonio Caso; en 1928, recibe directamente, con ánimo militar, la crítica negativa a la *Antología de la poesía mexicana moderna*. Para 1932, participará de la polémica entre nacionalistas y vanguardistas, siendo su grupo el minoritario a los ojos del *ancien régime* literario. Meses más tarde, recibirá uno de los golpes más duros a su persona y, también, como intelectual: el cierre de su revista *Examen* y la posterior consignación judicial junto con algunos otros colaboradores. En 1938, posteriormente al fracaso matrimonial con Guadalupe Marín, la novela *La única* hará circular diatribas de despecho tan exageradas –pero aceptadas por todos a la larga– que se sumarán a la carga ya soportada por el poeta. Para terminar, la forma en que acontece su muerte, después de sus ataques de locura, dará un registro a todas luces negativo para su vida. ¿Cómo tener recepción crítica positiva cuando estos hechos fueron los que marcaron su existencia?

Sobre su proyecto estético primero nos damos cuenta de que –a pesar de lo que se afirmaba– Cuesta nos es totalmente afrancesado. Existe filiación entre su pensamiento con autores de campos tan

variados como la filosofía y la pintura, mismos que van desde Alemania a Estados Unidos. No es, tampoco, Francia como país lo que le atrae, tampoco la lengua: sino el espíritu francés que ha leído desde su juventud. Identificamos su canon poético desde Poe, Baudelaire, Mallarmé y Valéry. En estos parámetros se orienta su pensamiento poético. Desde un romanticismo lúcido (Poe), hasta un procedimiento a todas luces intelectual de la creación (Valéry), sin olvidar el parnasianismo y simbolismo que aportan el equilibrio necesario entre el trabajo formal y la presencia de los sentimientos.

Su escritura poética se debate entre dos polos creativos sin los cuales es imposible comprenderla: pasión e inteligencia. Su concepción clásica se rige por la jerarquización –no supresión– del sentimiento a la inteligencia. La diferencia con lo romántico es que ahí está desbordado el sentimiento, pero para llegar a un arte clásico debe existir una comunión entre ambos aspectos, una organización donde la pasión esté subordinada a la inteligencia, así como la palabra lo está a la frase, la frase al párrafo y el párrafo a la obra completa.

Del mismo modo, este itinerario poético que plantea la escritura cuestiona podemos reconocerlo en varias obras francesas. Sin embargo, como el propio autor lo afirma, hay influencias que pueden motivar la discusión, la guía o, por estériles, la indiferencia.

Una de las influencias que provocó en Cuesta la reflexión sobre el fenómeno poético fue la polémica sobre la "poesía pura". Como pudimos comprobar, Cuesta es poeta puro a semejanza de Valéry, por depuración poética. Empero, su concepción funde al concepto de "poesía pura" la idea de una escritura crítica. Si ya era sabido que Cuesta emerge dentro de Contemporáneos como una conciencia

crítica por excelencia, es justo subrayar ahora que también en su proyecto estético la crítica está presente. Cuesta se integra así a la tradición de los poetas críticos (críticos practicantes les nombrará T. S. Eliot).

Además, considero que después de este trabajo habrá de repensarse la idea del poeta abstraído del mundo, pues contrapongo la figura de un Cuesta que plantea organizadamente una escritura al servicio de la tradición; la cercanía y valoración del papel del público en su obra, un escritor que critica y combate la postura del arte proletario y, a su vez, de la inutilidad del arte. El público creador debe servir para engrandecer no sólo la tradición sino al espectador. Sólo el espectador perezoso le pedirá a la obra, Cuesta quiere que el espectador sea quien le ofrezca su gozo al arte. De igual forma, descalifica la separación entre la masa y el artista. Cuesta alecciona a sus lectores –por medio del ensayo– y ejemplifica en la poesía.

Su afán por reescribir y corregir continuamente nos revela, finalmente, que existe una congruencia evidente como proyecto en marcha. Cuesta practica una poética de la composición. Cada elemento dispuesto dentro del conjunto debe realizar una labor precisa con la finalidad de producir el efecto deseado. Su pasión por la lucidez lo lleva a continuar ese programa en todos sus sonetos a pesar de haber publicado ya los textos. Cuesta se empeña en recordarnos que cada obra –a la usanza de Valéry– no se termina, sólo se abandona temporalmente.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

1. DIRECTA²

CUESTA [PORTE-PETIT, Jorge [Mateo] (ed.), *Antología de la poesía mexicana moderna*. México: Contemporáneos, 1928. 2ª ed. [Nota preliminar de Rubén SALAZAR MALLÉN] México: Talleres Gráficos de la Nación, 1952. 3ª ed. [Facsimilar de la edición de 1928] México: FONAPAS, 1980 (Col. Joaquín Arcadio Pagaza. Poesía, 26). 4ª ed. [Presentación de Guillermo SHERIDAN] México: FCE, 1985 (Letras Mexicanas, 99). 5ª ed. México: FCE, 1992 (Lecturas Mexicanas). Reimpresión en México: FCE, 1998 (Letras Mexicanas).

- , *Crítica de la reforma del Artículo Tercero*. México, 1934, 48 pp.
- , *El plan contra Calles*. México, 1934, 30 pp.
- , Ms. Manuscrito incompleto y perdido. Tres hojas con los primeros cincuenta y cuatro versos de "Canto a un dios mineral" que se encontraba en poder de la hermana de Jorge, Natalia Cuesta. [Reconstruido gracias a los testimonios de Nigel GRANT SYLVESTER y Louis PANABIÈRE.]
- , Ms.1. Manuscrito incompleto con sólo los primeros veinticuatro versos de "Canto a un dios mineral", publicado en *Revista de Bellas Artes*. 8, noviembre 1982, s./p.
- , Mc. Mecanuscrito con el texto completo de "Canto a un dios mineral", diez hojas tamaño carta. En poder de Víctor Peláez Cuesta, hijo de Natalia Cuesta.

² Los apartados 1, 2 y 3 de esta bibliohemerografía son presentados en estricto orden cronológico. En lo que se refiere a la bibliografía "Semi-directa" sólo figuran las referencias que han aparecido como volumen o separata; se usó este término porque todas las obras que ahí se agrupan fueron impresas después de la muerte de Cuesta. Esta bibliohemerografía, en general, abarca los registros aparecidos de 1994 a la fecha, con lo que se trata de complementar la publicada en las *Obras del Equilibrista* y la presentada en mi tesis de licenciatura en 2001.

2. SEMI-DIRECTA

- CUESTA [PORTE-PETIT], Jorge [Mateo], "Poesía", *Tierra Nueva*. 15, diciembre 1942.
- , *Poesía*. Prólogos de Elías NANDINO [VALLARTA] y Rubén SALAZAR MALLÉN. México: Estaciones, 1958, 80 pp.
- , *Poemas y ensayos*, 4 tomos. Prólogo de Luis Mario SCHNEIDER [ZACOUTEGUY], recopilación y notas de Miguel CAPISTRÁN [LAGUNES] y Luis Mario SCHNEIDER [ZACOUTEGUY]. México: UNAM, 1964 (Poemas y Ensayos). [Reimpresión en 1978.]
- , *Poemas*. Presentación de [Jesús] Adolfo CASTAÑÓN [MORÁN]. México: UNAM, 1977 (Material de Lectura, Serie Poesía moderna, 12).
- , *Poemas, ensayos y testimonios*, tomo v. Edición, recopilación y bibliografía de Luis Mario SCHNEIDER [ZACOUTEGUY]. México: UNAM / Difusión Cultural, 1981, 337 pp. (Textos de Humanidades, 28).
- , *Sonetos*. Retrato escrito y estudio preliminar de Cristina MÚGICA [RODRÍGUEZ]. Carta astrológica natal por María Eugenia PELÁEZ CUESTA. Interpretación de Víctor DEL VALLE y Cristina MÚGICA [RODRÍGUEZ]. México: UNAM / Coordinación de Humanidades / Dirección General de Publicaciones, 1987, 109 pp. (Biblioteca de Letras). [Reimpresión en 1997.]
- , *Ensayos políticos*. Introducción de Augusto ISLA. México: UNAM / Coordinación de Humanidades / Dirección General de Publicaciones, 1990, 301 pp. (Biblioteca de Letras).
- , *Poesía y crítica*. Selección y presentación de Luis Mario SCHNEIDER [ZACOUTEGUY]. México: CNCA, 1991, 361 pp. (Lecturas Mexicanas. Tercera Serie, 31).
- , *Ensayos críticos*. Compilación y edición de María STOOPEN [GALÁN]. México: UNAM / Coordinación de Humanidades / Dirección General de Publicaciones, 1991, 519 pp. (Biblioteca de Letras).
- , "Canto a un dios mineral", *Verdehalago*, 22-23. Noviembre 1 y 15, 1991, 18 pp. [Número monográfico.]
- , *Obras*, 2 tomos. Recopilación de Miguel CAPISTRÁN [LAGUNES] y Luis Mario SCHNEIDER [ZACOUTEGUY]. Edición de Miguel

CAPISTRÁN [LAGUNES], Jesús R. MARTÍNEZ MALO, Víctor PELÁEZ CUESTA y Luis Mario SCHNEIDER [ZACOUTEGUY]. México: Equilibrista, 1994 (Serie Tramp Steamer).

———, *Sonnets. Suivis de Chant à un dieu minéral*. Traducción de Annick ALLAIGRE-DUNY. France-Quercy: Fédérop, 2003, 127 pp. (Paul Froment).

———, *Obras reunidas, 1. Poesía*. Edición de Jesús R. MARTÍNEZ MALO y Víctor PELÁEZ CUESTA. México: FCE, 2003, 126 pp. (Obras reunidas).

3. INDIRECTA

3.1 Libros sobre Jorge Cuesta

CUESTA MARÍN, [Lucio] Antonio, *Ingenios estructurales en la poesía de Jorge Cuesta*. México: Roneo, 1978.

CORDERO, Sergio, *Jorge Cuesta: viaje poético de la inteligencia*. Jalisco: Departamento de Bellas Artes y FONAPAS del Gobierno de Jalisco, 1981, 37 pp.

[CAMELO] ARREDONDO, Inés [Amelia], *Acercamiento a Jorge Cuesta*. México: SEP-Diana, 1982, 139 pp. (Sepsetentas, 317).

PANABIÈRE, Louis, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*. [Trad. de [Jesús] Adolfo CASTAÑÓN.] México: Fondo de Cultura Económica, 1983, 404 pp. (Vida y pensamiento de México).

SYLVESTER, Nigel Grant, *Vida y obra de Jorge Cuesta*. Tlahuapan: Premià, 1984, 135 pp. (La red de Jonás. Estudios).

MONSIVÁIS [MENA], Carlos, *Jorge Cuesta*, México: CREA-Terra Nova, 1985 (Col. Grandes Maestros Mexicanos).

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, *Jorge Cuesta y el demonio de la política*. México: UAM-Iztapalapa, 1986, 44 pp. Serie Correo Menor.

CAICEDO [PALACIOS], Adolfo León, *Soliloquio de la inteligencia. La poética de Jorge Cuesta*. México: INBA-Leega, 1988, 138 pp.

- KATZ [BARPAL], [Gabriel] Alejandro, *Jorge Cuesta o la alegría del guerrero*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989, 113 pp. (Cuadernos de la Gaceta, 49).
- ISLA, Augusto, *Jorge Cuesta: un mexicano en el exilio*. Toluca: Centro Toluqueño de Escritores, 1990.
- VOLPI ESCALANTE, Jorge, *A pesar del oscuro silencio*. [Novela] México: Joaquín Mortiz, 1992 (Serie El volador).
- ALLAIGRE-DUNY, Annick, *L'écriture poétique de Jorge Cuesta: les sonnets*. Pau: Covedi-CDRLV, 1996, 274 pp.
- PÉREZ-AMADOR ADAM, Alberto, *La sumisión a lo imaginario. Nueva edición, estudio y comento de Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2001, 197 pp.
- HERRERA [TÉLLEZ], Willebaldo, *Jorge Cuesta a fragmento abierto*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Secretaria de Cultura, 2001, 184 pp. (Los nuestros. Serie Cuadrivio).
- CABADA, José LUIS, *La relación olvidada: Jorge Cuesta y Octavio Paz*. Córdoba: Instituto Veracruzano de Cultura, 2003.
- ISLA ESTRADA, Augusto, *Jorge Cuesta: el león y el andrógino. Un ensayo de sociología de la cultura*. México: UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2003, 245 pp. (Posgrado).
- HUERTA NAVA, Raquel (comp.), *Jorge Cuesta: la exacerbada lucidez*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2003.

3.2 Tesis sobre Jorge Cuesta

- VELÁZQUEZ ABRAHAM, Silvia Felicitas. *Poesía y ensayo en Jorge Cuesta*. [Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas] México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1971, 99 hs.
- SYLVESTER, Nigel Grant, *The poetical works of Jorge Cuesta (Mexico, 1903-1942)*. [Doctor of Philosophy] University of California: Berkeley, 1975, 178 hs.

- YÁÑEZ GONZÁLEZ, Roberto. *La producción literaria de Jorge Cuesta*. [Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas] México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1976, 38 [sic] hs.
- CAMELO ARREDONDO, Inés Amelia, *Acercamiento al pensamiento artístico de Jorge Cuesta*. [Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas] México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1980, 171 hs.
- PANABIÈRE, Louis, *L'itinéraire de dissidence d'un intellectuel mexicain: Jorge Cuesta (1903-1942)* [Thèse pour le Doctorat d'État: Etudes latino-américaines] Perpignan: Université de Perpignan, 1980, 1080 hs.
- CAICEDO PALACIOS, Adolfo León, *Hacia una poética y "Canto a un dios mineral" de Jorge Cuesta*. [Tesis de Maestría] México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1985, 329 hs.
- CALVILLO AYALA, Eduardo, *De la embriaguez al sueño, del sueño a la palabra. "Canto a un dios mineral" de Jorge Cuesta*. [Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas] México: UNAM, Escuela de Estudios Profesionales Acatlán, 1987, 133 hs.
- KATZ BARPAL, Gabriel Alejandro, *Jorge Cuesta: La puerta y el margen*. [Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas] México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1987, 99 hs.
- MÚGICA RODRÍGUEZ, Cristina, *Los sonetos de Jorge Cuesta*. [Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas] México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1989, 123 hs.
- PÉREZ AMADOR ADAM, Alberto, *Jorge Cuesta. "Canto a un dios mineral". Una lectura alquímica*. [Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas] México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1989, 209 hs.
- MUÑOZ AGUADO, Manuel Julio, *Muerte, sentido y sueño en la poética de tres "Contemporáneos"*. [Tesis de Doctorado en Letras modernas] México: Universidad Iberoamericana, 1990, 357 pp. ("Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta", pp. 228-271).
- ESPINOSA VICENS, Jessica Claire Tatiana, *Hermetismo en la poesía gnóstica mexicana: hacia una nueva lectura del "Canto a un dios mineral" de Jorge Cuesta*. [Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas] México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1990, 70 hs.

- ALLAIGRE-DUNY, Annick, "*L'écriture poétique de Jorge Cuesta: les sonnets*". [Thèse pour le Doctorat: Études Ibériques et Ibéro-américaines] Bordeaux: Bordeaux 3, 1995, 415 hs.
- PADILLA PINEDA, Mario, *El código estético de Jorge Cuesta*. [Tesina de Especialización en Literatura Mexicana del siglo xx] México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1996.
- RAMÍREZ CRUZ, Israel, *Por encima del hondo laberinto. Aportaciones al estudio de la obra poética de Jorge Cuesta*. [Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas] México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2001, 200 hs.
- CLEMENTE ZAMORA, David, *El sabor que destila la tiniebla. Edición crítica de los sonetos de Jorge Cuesta (1903-1942)*. [Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas] México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2003, 214 hs.
- BLÁZQUEZ ESPINOSA, José Carlos, *Jorge Cuesta, inteligencia en llamas*. [Tesis de licenciatura en Historia] Benemérita Universidad de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, 2003.
- ISLA ESTRADA, Augusto, *Jorge Cuesta: el león y el andrógino. Un ensayo de sociología de la cultura*. [Tesis de Doctorado en Sociología] México: UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2003, 300 hs.

3.3 Bibliohemerografía crítica sobre Jorge Cuesta

- ALLAIGRE-DUNY, Annick, "Entre parodie et philosophie. *La cigarra y la hormiga* de Jorge Cuesta". *Tigre. Revue du Centre d'études et de recherches hispaniques de l'Université Stendhal (CERHIUS)*. 2000-2001, pp. 95-108.
- , "De la 'Ley de Owen' a 'Canto a un dios mineral', la pasión del equilibrio" [Ponencia] en, *Colloque International Jorge Cuesta. (Littérature-Histoire-Psychanalyse)*. Université de Pau et des Pays de l'Adour, *Salle de conseil, Faculté des Lettres*. Noviembre 30, 2001.
- , "Cartografía de un dios mineral", *Fractal*, 25, verano 2002, pp. 95-120.

- , “La traducción cuestionada, entre acercamiento crítico y creación” [Ponencia] en, “*Jorge Cuesta, ‘La frágil ciencia del acto’*”. *Me Cayó el Veinte. Revista de Psicoanálisis*, Instituto Francés de América Latina, septiembre 5, 2003.
- , “La *Antología de la poesía mexicana moderna: ¿una obra cuestionada?*” [Ponencia] en, *Simposio Internacional ‘Presencia de dos contemporáneos: Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia’*. El Colegio de México. Sala Alfonso Reyes. Noviembre 11, 2003.
- , “Remarques sur la traduction”, en Jorge CUESTA, *Sonnets. Suivis de Chant à un dieu minéral*. Traducción de Annick ALLAIGRE-DUNY. France-Quercy: Fédérop, 2003, pp. 111-122. (Paul Froment).
- , “Violence et poésie: Novo puis Cuesta ‘a la altura de las circunstancias’”, en Amadeo LÓPEZ (ed.), *Figures de la violence dans la littérature de langue espagnole*, Travaux et Recherches 4, Actes du Colloque, des 5, 6 et 7 décembre 2002. Nanterre: Groupe de Recherches en Littérature, Philosophie et Psychanalyse, *Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines*, 2003, pp. 91-100.
- , “Los sonetos de Jorge Cuesta” [Conferencia], en México: Casa de Francia, septiembre 4, 2003.
- , Annick, “Nommer la transformation: l'exemple du dernier poème de Jorge Cuesta” [Inédito].
- BACA, Víctor, “La crítica como acto de creación en Jorge Cuesta” [Ponencia] en, *Simposium en homenaje a la vida y obra de Jorge Cuesta*. Universidad Veracruzana, Auditorio de Humanidades. Octubre 22, 2003.
- , “La edición no vale lo que Cuesta”, *Posdata*, 33, febrero 21, 2004.
- BÁEZ, Aldo, “La tradición crítica”, *Tierra Prometida*, 3, otoño de 2003, pp. 20-22.
- BLANCO, Alberto, “Jorge Cuesta: el origen y la huella” [Ponencia] en, *Simposio Internacional ‘Presencia de dos contemporáneos: Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia’*. El Colegio de México. Sala Alfonso Reyes. Noviembre 12, 2003.
- BLÁZQUEZ, José Carlos, “Una aproximación a Jorge Cuesta” [Ponencia] en, *Simposium en homenaje a la vida y obra de Jorge Cuesta*.

- Universidad Veracruzana, *Auditorio de Humanidades*. Octubre 23, 2003.
- CALATAYUD B., Rubén, "Napoleón Pedrero Fósil", *La Última*, 6, pp. 13-15.
- CALZADILLA A., Iván, "La universidad del pensamiento de Jorge Cuesta", *Actual*, 27, agosto-diciembre 1993, pp. 153-158.
- CAPISTRÁN, Miguel, "Miguel Capistrán responde al hijo de Cuesta", *Proceso*. 825, agosto 24, 1992, pp. 64-65.
- , "¡Manicomio no!", *Tierra Prometida*, 3, otoño de 2003, pp. 32-35.
- , "Jorge Cuesta en la perspectiva de la cultura mexicana del siglo xx" [Ponencia], en *Hacia el "Dios mineral". Homenaje a Jorge Cuesta en el centenario de su nacimiento (México, 1903-1942)*. UNAM, *Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras*. Septiembre 29, 2003.
- , "Mito y verdad en torno a Jorge Cuesta" [Ponencia] en, *Simposio Internacional "Presencia de dos contemporáneos: Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia"*. El Colegio de México. *Sala Alfonso Reyes*. Noviembre 11, 2003.
- , "Jorge Cuesta: abril es el mes más cruel", *Frontal*, 1, junio 7, 2003, pp. 1-3.
- CASTAÑÓN, Adolfo, "Alrededores de Jorge Cuesta" [Ponencia] en, *Simposio Internacional "Presencia de dos contemporáneos: Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia"*. El Colegio de México. *Sala Alfonso Reyes*. Noviembre 12, 2003.
- , "Aristas de Jorge Cuesta" [Ponencia] en, *Simposium en homenaje a la vida y obra de Jorge Cuesta*. Universidad Veracruzana, *Auditorio de Humanidades*. Octubre 23, 2003.
- , "Jorge Cuesta: Itinerarios hacia un itinerario. Testimonio de un lector" [Ponencia] en, "*Jorge Cuesta, 'La frágil ciencia del acto'*". *Me Cayó el Veinte. Revista de Psicoanálisis*, Instituto Francés de América Latina, septiembre 7, 2003.
- CELORIO, Gonzalo, "La poesía de Villaurrutia a la luz de Villaurrutia" [Ponencia] en, *Simposio Internacional "Presencia de dos contemporáneos: Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia"*. El Colegio de México. *Sala Alfonso Reyes*. Noviembre 11, 2003.

- CLEMENTE ZAMORA, David, "La tradición de Orozco: apuntes de Jorge Cuesta sobre su arte" [Inédito].
- COMPAIN, Brigitte, "Jorge Cuesta, chimiste écrivain" [Ponencia] en, *Colloque International Jorge Cuesta. (Littérature-Histoire-Psychanalyse)*. Université de Pau et des Pays de l'Adour, *Salle de conseil, Faculté des Lettres*. Noviembre 31, 2001.
- , "El Hombre planta" [Ponencia] en, "Jorge Cuesta, 'La frágil ciencia del acto'". *Me Cayó el Veinte. Revista de Psicoanálisis*, Instituto Francés de América Latina, septiembre 6, 2003.
- CONDE, Teresa del, "Cuesta y Villaurrutia sobre José Clemente Orozco" [Ponencia] en, *Simposio Internacional "Presencia de dos contemporáneos: Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia"*. El Colegio de México. *Sala Alfonso Reyes*. Noviembre 11, 2003.
- , "Simposio Cuesta-Villaurrutia", *La Jornada*, noviembre 14, 2003.
- CONSTANTE, Alberto, "Cuesta: el creador diabólico", en *La obscenidad de lo transparente*. México: CNCA, 1994, 173 pp. (Luzazul).
- CORONADO, Juan, "Pasión y lucidez en los sonetos de Cuesta", [Ponencia] en, *Hacia el "Dios mineral". Homenaje a Jorge Cuesta en el centenario de su nacimiento (México, 1903-1942)*. UNAM, *Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras*. Septiembre 29, 2003.
- CUÉLLAR, Donají, "Jorge Cuesta ante el espejo: algunas consideraciones acerca de su poética" [Ponencia] en, *Simposium en homenaje a la vida y obra de Jorge Cuesta*. Universidad Veracruzana, *Auditorio de Humanidades*. Octubre 22, 2003.
- CUESTA MARÍN, Lucio Antonio, "Lamenta se otorgue premio Jorge Cuesta a Willebaldo Herrera". *La Jornada*, enero 23, 2000.
- D'AQUINO, Alfonso, "El testigo y el forastero", *Fractal*, 25, verano 2002, pp. 49-52.
- DELTORO, Antonio, "El miedo de ser sino un cuerpo vacío' (sobre Villaurrutia y Paz)" [Ponencia] en, *Simposio Internacional "Presencia de dos contemporáneos: Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia"*. El Colegio de México. *Sala Alfonso Reyes*. Noviembre 12, 2003.

- DOMINGO ARGÜELLES, Juan Domingo, "Los aniversarios de Jorge Cuesta y Pablo Neruda", *El Universal*, septiembre 21, 2003, p. 3F.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, "Jorge Cuesta y el demonio de la política", *Proceso*, mayo 3, 1987.
- , "Jorge Cuesta y el demonio de la política" [Ponencia] en, *Simposio Internacional "Presencia de dos contemporáneos: Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia"*. El Colegio de México. Sala Alfonso Reyes. Noviembre 11, 2003.
- , "Jorge Cuesta, actualidad y destino de un pensamiento político" [Ponencia] en, "Jorge Cuesta, 'La frágil ciencia del acto'". *Me Cayó el Veinte. Revista de Psicoanálisis*, Instituto Francés de América Latina, septiembre 7, 2003.
- ELVRIDGE, Roxana, "'No para el tiempo, sino pasa, muere'. La fugacidad del instante en Jorge Cuesta y Francisco de Quevedo" [Ponencia] en, *Simposium en homenaje a la vida y obra de Jorge Cuesta*. Universidad Veracruzana, Auditorio de Humanidades. Octubre 23, 2003.
- ESCALANTE, Evodio, "Las claves nietzscheanas de Jorge Cuesta" [Ponencia] en, *Simposio Internacional "Presencia de dos contemporáneos: Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia"*. El Colegio de México. Sala Alfonso Reyes. Noviembre 12, 2003.
- , "Las desgracias de Cuesta", *La Jornada Semanal*, 466, febrero 8, 2004, p. 12.
- , "Jorge Cuesta y las maravillas de la escansión", *La Jornada Semanal*, 471, marzo 14, 2004.
- ESPINASA, José María, "Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta: del cruce de las líneas paralelas" [Ponencia] en, *Simposio Internacional "Presencia de dos contemporáneos: Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia"*. El Colegio de México. Sala Alfonso Reyes. Noviembre 12, 2003.
- FLORES, Miguel Ángel, "Hacia Cuesta", *Proceso*, agosto 12, 1984.
- FORSTER, Merlin, "Villaurrutia como vanguardista: nota sobre una relación disputada", [Ponencia] en, *Simposio Internacional "Presencia de dos contemporáneos: Jorge Cuesta y Xavier*

- Villaurrutia*". El Colegio de México. Sala Alfonso Reyes. Noviembre 11, 2003.
- FRANCO, Lourdes, "Falacia, escepticismo y verdad en Jorge Cuesta" [Ponencia] en, *Simposium en homenaje a la vida y obra de Jorge Cuesta*. Universidad Veracruzana, Auditorio de Humanidades. Octubre 22, 2003.
- GAMBOA, Héctor, "Jorge Cuesta", en *Los escritores suicidas*. México: Nueva imagen, 2001.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa, "Nacionalismo y vanguardia en México: Jorge Cuesta Porte-Petit". [Ponencia] *Nacionalismo y Vanguardias en las Literaturas Hispánicas*. Huelva: Universidad de Huelva, 3, 4 y 5 de noviembre de 1999.
- , "Sobre la 'literaria incursión en la política' de Jorge Cuesta" [Ponencia] en, *Colloque International Jorge Cuesta. (Littérature-Histoire-Psychanalyse)*. Université de Pau et des Pays de l'Adour, Salle de conseil, Faculté des Lettres. Noviembre 31, 2001.
- , "Villaurrutia y Cuesta, críticos de la poesía mexicana: convergencias y divergencias en la construcción de un canon" [Ponencia] en, *Simposio Internacional "Presencia de dos contemporáneos: Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia"*. El Colegio de México. Sala Alfonso Reyes. Noviembre 12, 2003.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Georgina, "Crítica y verdad: Cuesta y la estética de Diego Rivera" [Ponencia] en, *Simposium en homenaje a la vida y obra de Jorge Cuesta*. Universidad Veracruzana, Auditorio de Humanidades. Octubre 23, 2003.
- GÓMEZ, Juan Manuel, "Cuesta en francés", *El Independiente*, septiembre 4, 2003, p. 37.
- GÓMEZ VIDAL, Elvira, "Stratégies secrètes d'une joute amoureuse: étude du sonnet 'Amor en sombra'" [Ponencia] en, *Colloque International Jorge Cuesta. (Littérature-Histoire-Psychanalyse)*. Université de Pau et des Pays de l'Adour, Salle de conseil, Faculté des Lettres. Noviembre 30, 2001.
- GONZÁLEZ TORRES, Armando, "Del culto a Cuesta", *Frontal*, 1, junio 7, 2003, p. 5.

- GÜEMES, César, "La biografía de Jorge Cuesta, llena de imprecisiones, falsedades y omisiones". *La Jornada*, agosto 25, pp. 2A-3A.
- HERRERA [TÉLLEZ], Willebaldo, "El hijo de Jorge Cuesta reclama documentos y la biblioteca de su padre a Miguel Capistrán y Guillermo Rousset", *Proceso*. 824, agosto 17, 1992, pp. 54-55.
- , "Escultura y poesía: el *Dios mineral* de Jorge Cuesta", *La Jornada Semanal*. 182, diciembre 12, 1992, pp. 34-37.
- , "Jorge Cuesta y la manzana del fracaso. Estudio y antología" [Inédito, Embajada de Francia]
- , *Jorge Cuesta. Policanto a un dios mineral*. [Inédito, Instituto Veracruzano de Cultura]
- "Homenaje a Jorge Cuesta en el 60 aniversario de su muerte", Participaron Miguel Capistrán, Hugo Gutiérrez Vega, Augusto Isla, Víctor Sandoval. México: Palacio de Bellas Artes, Sala Manuel M. Ponce, agosto 25.
- HUERTA, Jorge, "Androgenismo y alquimia" [Ponencia] en, *Colloque International Jorge Cuesta. (Littérature-Histoire-Psychanalyse)*. Université de Pau et des Pays de l'Adour, *Salle de conseil, Faculté des Lettres*. Noviembre 31, 2001.
- , "De públicos secretos" [Ponencia] en, "*Jorge Cuesta, 'La frágil ciencia del acto'*". *Me Cayó el Veinte. Revista de Psicoanálisis*, Instituto Francés de América Latina, septiembre 6, 2003.
- HULVERSON, Elizabeth, "Jorge Cuesta: arte y poesía" [Ponencia] en, *Colloque International Jorge Cuesta. (Littérature-Histoire-Psychanalyse)*. Université de Pau et des Pays de l'Adour, *Salle de conseil, Faculté des Lettres*. Noviembre 31, 2001.
- HURTADO, Eduardo, "La devoción y el rigor (Ramón López Velarde y Jorge Cuesta)" [Ponencia] en, *Simposio Internacional "Presencia de dos contemporáneos: Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia"*. El Colegio de México. *Sala Alfonso Reyes*. Noviembre 12, 2003.
- IBÁÑEZ, José Luis, "Lectura de poesía [de Jorge Cuesta]", Palacio de Bellas Artes, Sala Adamo Boari, julio 29, 2000.
- IMBODEN SPESCHA, Rita Catrina, "Cuerpo y experiencia poética en el primer 'Nocturno' de Xavier Villaurrutia" [Ponencia] en, *Simposio Internacional "Presencia de dos contemporáneos: Jorge Cuesta*

- y *Xavier Villaurrutia*". El Colegio de México. *Sala Alfonso Reyes*. Noviembre 12, 2003.
- ISLA, Augusto, "Jorge Cuesta o el nacionalismo como misantropía", *La experiencia literaria*, 10, diciembre 2001, pp. 111-125.
- "Jorge Cuesta. A 100 años de su nacimiento". Participaron Christopher Domínguez Michael, Evodio Escalante, Vicente Quirarte. México: Palacio de Bellas Artes, Sala Adamo Boari, mayo 14, 2003.
- LEÓN, Felipe, "Los cazadores de mariposas", *Letras de México*. 21, septiembre 15, 1942, p. 4. [Reproducido en *Cuadernos Hispanoamericanos*. 6, noviembre-diciembre 1963, pp. 256-258.]
- LÉTHIER, Roland, "Quand il est mort le poète" [Ponencia] en, *Colloque International Jorge Cuesta. (Littérature-Histoire-Psychanalyse)*. Université de Pau et des Pays de l'Adour, *Salle de conseil, Faculté des Lettres*. Noviembre 31, 2001.
- , "Découvrir Jorge Cuesta: 1903-1942", en Jorge CUESTA, *Sonnets. Suivis de Chant à un dieu minéral*. Traducción de Annick ALLAIGRE-DUNY. France-Quercy: Fédérop, 2003, pp. 103-110. (Paul Froment).
- LY, Nadine, "Analyse du sonnet 'Una palabra obscura'" [Ponencia] en, *Colloque International Jorge Cuesta. (Littérature-Histoire-Psychanalyse)*. Université de Pau et des Pays de l'Adour, *Salle de conseil, Faculté des Lettres*. Noviembre 30, 2001.
- MALDONADO, Gerardo, "Ánti-romántico y universal", *Tierra Prometida*, 3, otoño de 2003, pp. 28-31.
- MARTÍNEZ MALO, Jesús, "El deseo no está en los huevos" [Ponencia] en, *Colloque International Jorge Cuesta. (Littérature-Histoire-Psychanalyse)*. Université de Pau et des Pays de l'Adour, *Salle de conseil, Faculté des Lettres*. Noviembre 31, 2001.
- , "El deseo no está en los huevos", *Fractal*, 25, verano 2002, pp. 77-94.
- , "De una carta recobrada: la letra, la química y el cuerpo" [Ponencia] en, "Jorge Cuesta, 'La frágil ciencia del acto'". *Me Cayó el Veinte. Revista de Psicoanálisis*, Instituto Francés de América Latina, septiembre 6, 2003.
- , "La locura contenida", *Acheronta*, 18, diciembre 2003.

- , Ninguna edición vale lo que Cuesta", *Posdata*, 34, febrero 28, 2004.
- , "De la imputación y la divulgación en relación al delirio y a la locura de Jorge Mateo Cuesta Porte-Petit" [Inédito].
- MARTÍNEZ SUÁREZ, José Luis, "Jorge Cuesta, enfermedad y creación" [Ponencia] en, *Simposium en homenaje a la vida y obra de Jorge Cuesta*. Universidad Veracruzana, Auditorio de Humanidades. Octubre 23, 2003.
- MATEOS-VEGA, Mónica, "México celebra el centenario del vitalicio de Villaurrutia y Cuesta", *La Jornada*, enero 2, 2003, p. 2A.
- MCKEE IRWIN, Robert, "El único": Jorge Cuesta y sus bien conocidos gustos sexuales" [Ponencia] en, "*Jorge Cuesta, 'La frágil ciencia del acto'*". *Me Cayó el Veinte. Revista de Psicoanálisis*, Instituto Francés de América Latina, septiembre 6, 2003.
- MÉNARD, Béatrice, "Las figuras del deseo en los sonetos de Jorge Cuesta" [Ponencia] en, "*Jorge Cuesta, 'La frágil ciencia del acto'*". *Me Cayó el Veinte. Revista de Psicoanálisis*, Instituto Francés de América Latina, septiembre 6, 2003.
- MENDIOLA, Víctor Manuel, "Admiración y olvido de Xavier Villaurrutia" [Ponencia] en, *Simposio Internacional "Presencia de dos contemporáneos: Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia"*. El Colegio de México. Sala Alfonso Reyes. Noviembre 12, 2003.
- MEZA, Andrés, "Sueños de locura", *Tierra Prometida*, 3, otoño de 2003, pp. 36-37.
- MONSIVÁIS, Carlos, "Aquí y ahora", *Nexos*, octubre 1, 1986.
- , "Conferencia Inaugural" en, "*Jorge Cuesta, 'La frágil ciencia del acto'*". *Me Cayó el Veinte. Revista de Psicoanálisis*, Instituto Francés de América Latina, septiembre 5, 2003.
- , "Conferencia inaugural" en, *Simposio Internacional "Presencia de dos contemporáneos: Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia"*. El Colegio de México. Sala Alfonso Reyes. Noviembre 12, 2003.
- MORETTA, Eugène L., "Bajo el signo del naufragio. Owen frente a Villaurrutia y Cuesta", en *Gilberto Owen en la poesía mexicana*. México: FCE, 1985, pp. 65-122.

- NATER, Miguel Ángel, "El intelectual ante la tradición: Octavio Paz y Jorge Cuesta", *Revista de Estudios Hispánicos* (Río Piedras), 2, 1999, pp. 107-125.
- NAVA, José, "En busca del real Jorge Cuesta", *El financiero*, octubre 3, 2003, p. 52.
- NAVARRO, Elia, "Sed en llamas, la palabra crítica de Jorge Cuesta" [Ponencia] en, *Simposium en homenaje a la vida y obra de Jorge Cuesta*. Universidad Veracruzana, Auditorio de Humanidades. Octubre 23, 2003.
- ORTIZ DEL TORO, Pablo, "La sombra y el fruto; el símbolo trágico en la obra poética de Jorge Cuesta" [Ponencia] en, *Simposium en homenaje a la vida y obra de Jorge Cuesta*. Universidad Veracruzana, Auditorio de Humanidades. Octubre 23, 2003.
- , "El espíritu en el mortero: la imaginación simbólica en el 'Canto a un dios mineral'" [Ponencia] en, *Simposio Internacional "Presencia de dos contemporáneos: Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia"*. El Colegio de México. Sala Alfonso Reyes. Noviembre 12, 2003.
- PACHECO, José Emilio, "La iniciación de Carpentier", *Proceso*, mayo 4, 1980.
- PAUL, Carlos, "Inteligencia y pasión, características de Cuesta". *La Jornada*, agosto 26, 2002, p. 5A.
- PELÁEZ CUESTA, Víctor, "Prólogo" a "Inéditos de juventud", *Fractal*, 25, verano 2002, pp. 19-24.
- PEREA, Héctor, "Villaurrutia y Cuesta: el juego de la inteligencia, el goce de la materia" [Ponencia] en, *Simposio Internacional "Presencia de dos contemporáneos: Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia"*. El Colegio de México. Sala Alfonso Reyes. Noviembre 11, 2003.
- PÉREZ RINCÓN, Héctor, "La muerte de un poeta", *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, mayo 1992.
- , "Iconografía de una celotipia" [Ponencia] en, "*Jorge Cuesta, 'La frágil ciencia del acto'*". *Me Cayó el Veinte*. *Revista de Psicoanálisis*, Instituto Francés de América Latina, septiembre 6, 2003.

- PORTILLO, Juan Manuel, "Sintaxis y sentido en la estrofa 22 de 'Canto a un dios mineral'" [Ponencia] en, *Quinto Encuentro Internacional de Literatura Mexicana: Homenaje a Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta*. Universidad Autónoma del Estado de México, Sala de usos múltiples de la Facultad de Humanidades. Junio 12, 2003.
- QUIRARTE, Vicente, "El doble del tarot, la inteligencia vencida", *Frontal*, 1, junio 7, 2003, p. 6-7.
- , "Edgar Allan Poe en Jorge Cuesta: la emoción desapasionada y el demonio de la lucidez" [Ponencia] en, *Simposio Internacional "Presencia de dos contemporáneos: Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia"*. El Colegio de México. Sala Alfonso Reyes. Noviembre 11, 2003.
- RAMÍREZ, Israel, "Recepción temprana del pensamiento y obra de Jorge Cuesta" [Ponencia] en, *Colloque International Jorge Cuesta. (Littérature-Histoire-Psychanalyse)*. Université de Pau et des Pays de l'Adour, Salle de conseil, Faculté des Lettres. Noviembre 30, 2001.
- , "La posición de Cuesta en el debate de la 'poesía pura'" [Ponencia] en, *Quinto Encuentro Internacional de Literatura Mexicana: Homenaje a Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta*. Universidad Autónoma del Estado de México, Sala de usos múltiples de la Facultad de Humanidades. Junio 12, 2003.
- , "Pasión e Inteligencia" [Ponencia] en, *Hacia el "Dios mineral". Homenaje a Jorge Cuesta en el centenario de su nacimiento (México, 1903-1942)*. UNAM, Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras. Septiembre 29, 2003.
- , "La recepción temprana del pensamiento y obra de Jorge Cuesta", [Ponencia] en, *Simposium en homenaje a la vida y obra de Jorge Cuesta*. Universidad Veracruzana, Auditorio de Humanidades. Octubre 23, 2003.
- , "Jorge Cuesta: una poética de la composición" [Ponencia] en, *Simposio Internacional "Presencia de dos contemporáneos: Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia"*. El Colegio de México. Sala Alfonso Reyes. Noviembre 12, 2003.
- , "Cuesta, pasión e inteligencia", en *Tierra Prometida*, 3, otoño de 2003, pp. 23-27.

- , "Jorge Cuesta: persona real y persona figurada. Algunas consideraciones biográficas", *Literatura Mexicana*. XIV, 2, 2003, pp. 115-146.
- REYES, Alexandro, "Cuestiones cuestionas. Aforismos", *Tierra Prometida*, 3, otoño de 2003, p. 19.
- SÁNCHEZ-PRADO, Ignacio, "Jorge Cuesta y la defensa de la estética" [Ponencia] en, Mid-America Conference on Hispanic Literatures (MACHL). The Department of Spanish and Portuguese at the University of Colorado at Boulder. Octubre 4, 2003.
- SEGOVIA, Francisco, "Crítica y (luego) poesía", *Fractal*, 25, verano 2002, pp. 53-64.
- , "Jorge Cuesta y Mae West: la sinceridad como fingimiento" [Ponencia] en, *Simposio Internacional "Presencia de dos contemporáneos: Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia"*. El Colegio de México. Sala Alfonso Reyes. Noviembre 11, 2003.
- , "Jorge Cuesta: La cicatriz en el espejo" [Ponencia] en, "Jorge Cuesta, 'La frágil ciencia del acto'". *Me Cayó el Veinte. Revista de Psicoanálisis*, Instituto Francés de América Latina, septiembre 7, 2003.
- SEMO, Ilán, "La segunda secularización", *Fractal*, 25, verano 2002, pp. 141-148.
- SIERRA, Sonia, "Jorge Cuesta. 'La crítica insobornable'", *El Universal*, septiembre 21, 2003, p. F1.
- , "Apenas se comienza a comprender su obra", *El Universal*, septiembre 21, 2003, p. F2.
- "Simposio por el centenario natal de Cuesta y Villaurrutia", *La Jornada*, noviembre 11, 2003, p. 4A.
- SERRANO, Francisco, "Los diferentes de sí mismos: Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia. Una revisión comparativa de sus poéticas" [Ponencia] en, *Simposio Internacional "Presencia de dos contemporáneos: Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia"*. El Colegio de México. Sala Alfonso Reyes. Noviembre 12, 2003.
- SICILIA, Javier, "Releyendo a Jorge Cuesta", *Siempre*, junio 15, 2000.
- SOL, Carlomagno, "Notas para leer a Jorge Cuesta" [Ponencia] en, *Simposium en homenaje a la vida y obra de Jorge Cuesta*.

Universidad Veracruzana, *Auditorio de Humanidades*. Octubre 23, 2003.

- STANTON, Anthony, "Teoría y polémica en el pensamiento estético de Jorge Cuesta" [Ponencia] en, *Simposium en homenaje a la vida y obra de Jorge Cuesta*. Universidad Veracruzana, *Auditorio de Humanidades*. Octubre 23, 2003.
- , "Posibilidades y límites del clasicismo mexicano" [Ponencia] en, *Simposio Internacional "Presencia de dos contemporáneos: Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia"*. El Colegio de México. *Sala Alfonso Reyes*. Noviembre 11, 2003.
- SYLVESTER, Nigel Grant, "Hacia una interpretación de la poesía de Jorge Cuesta", [Texto mimeografiado] Department of Spanish, University of California, Berkeley, 1969.
- , "Jorge Cuesta: 'Retrato de Gilberto Owen'", *Universidad de México*. 6-7, febrero-marzo 1975, pp. 1-4.
- VALENDER, James, "Entre modernismo y vanguardia. Villaurrutia, Paz y la antología *Laure*" [Ponencia] en, *Simposio Internacional "Presencia de dos contemporáneos: Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia"*. El Colegio de México. *Sala Alfonso Reyes*. Noviembre 11, 2003.
- VARGAS GIL-LAMADRID, Leonor, "Jorge Cuesta y su quehacer en el ámbito del campo literario de México post-revolucionario", en Javier DURÁN, Rosaura HERNÁNDEZ MONROY y Manuel F. MEDINA (eds.), *Pensamiento y crítica: Los discursos de la cultura hoy*. México: Michigan State University, University of Louisville, Centro de Cultura Casa Lamm, 2000, pp. 188-200.
- VARIOS, "El testigo y el forastero" [*Dossier* de ilustraciones evocando a Cuesta], *Fractal*, 25, verano 2002, pp. 65-76.
- VELASCO GONZÁLEZ, Raquel, "Jorge Cuesta: un rebelde que insisten en llamar loco", *La palabra y el hombre*, 117, enero-marzo, 2001, pp. 159-177.
- , "Jorge Cuesta: la verdad en el arte" [Ponencia] en, *Simposium en homenaje a la vida y obra de Jorge Cuesta*. Universidad Veracruzana, *Auditorio de Humanidades*. Octubre 23, 2003.
- VOLKOW, Verónica, "El espejo independiente" [Ponencia] en, *Colloque International Jorge Cuesta. (Littérature-Histoire-Psychanalyse)*.

Université de Pau et des Pays de l'Adour, *Salle de conseil, Faculté des Lettres*. Noviembre 30, 2001.

- , "El retrato alegórico de Villaurrutia por Jorge Cuesta" [Ponencia] en, *Simposio Internacional "Presencia de dos contemporáneos: Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia"*. El Colegio de México. *Sala Alfonso Reyes*. Noviembre 11, 2003.
- , "La tradición demoníaca", *Fractal*, 25, verano 2002, pp. 121-139.
- , "Tres momentos demoníacos", *Tierra Prometida*, 3, otoño de 2003, pp. 8-18.
- VOLPI, Jorge, "El más triste de los alquimistas", *Frontal*, 1, junio 7, 2003, pp. 2-3.
- , "El más triste de los alquimistas", *Babelia*, 605, junio 28, 2003, p. 5.
- ZIEGLER, Jorge von, "Literatura y libertad de expresión", *Proceso*, febrero 20, 1983.

4. Bibliohemerografía consultada

- ABREU GÓMEZ, Ermilo, "Gaceta de Letras", *El Universal Ilustrado*, 795, agosto 4, 1932, p. 28.
- , "Jorge Cuesta", en *Sala de retratos. Intelectuales de mí época*. Con notas cronológicas y bibliográficas de Jesús ZAVALA; y dos retratos del autor por Octavio G[abino]. BARREDA y Juan REJANO. México: Leyenda, 1946, pp. 70-72.
- ACEVEDO ESCOBEDO, Antonio, "Anuncios y presencias". *Letras de México*, 3, febrero 15, 1937, p. 1.
- , "Anuncios y presencias". *Letras de México*, 21, septiembre 15, 1942, p. 1, 10.
- , "Anuncios y presencias". *Letras de México*, 14, febrero 1, 1944, p. 1.
- AGUAYO SPENCER, Rafael, *Flor de moderna poesía mexicana*. México: Libro-Mex, 1955 (Biblioteca Mínima Mexicana, 9).

- AGUILERA CAMPILLO, Raúl, *Decir tu nombre con arenas: la poesía pura como imagen, como símbolo y como error*. México: UNAM, FFYL, 2003, 100 hs.
- ALBA, Horacio, "Falsos conceptos de arte". *El Nacional*, julio 23, 1932, p. 3.
- ALLAIGRE-DUNY, Annick, *L'écriture poétique de Jorge Cuesta: les sonets*. Paris: Covedi-CDRLV, 1996
- ALLAIN-CASTRILLO, Monique, *Paul Valéry y el mundo hispánico*. Madrid: Gredos, 1995.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel, *Presente de la lírica mexicana: antología homenaje*. México: El Ciervo Herido, 1946.
- ANÓNIMO, "[¿Quién es Jorge Cuesta?]". *El Universal Ilustrado*, junio 16, 1932, p. 3.
- ANÓNIMO, "¡Va el golpe!", *Golpe*, 1, marzo, 1935.
- ANÓNIMO, "Ediciones de *Examen* en preparación". *Examen*, 2, septiembre 1932.
- ANÓNIMO, "Nivel memora y rinde homenaje a Jorge Cuesta", *Nivel*, 114, junio 31, 1972, pp. 1-2.
- ANÓNIMO, *Examen*, 3, noviembre 1932.
- ARELLANO, Jesús (pról. y selec.), *Antología de los 50. Poetas contemporáneos de México*. México: s. le., 1952, pp. 101-108.
- BARGA, Corpus, "Gravitaciones sobre la poesía pura", *Revista de Occidente*, x, octubre-noviembre-diciembre 1925.
- BAUDELAIRE, Charles, "El pintor de la vida moderna", en Balzac, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, *El dandismo*. Barcelona: Anagrama.
- , *Edgar Allan Poe*, México, Fontamara, 1989.
- , *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 2001.
- BREMOND, Henri, *La poésie pure. Avec "Un débat sur la poésie pure" par Robert de Souza*. Paris: Bernard Grasset, 1926.
- , *La poesía pura. Con "Un debate sobre la poesía" por Robert de Souza*. Buenos Aires: Argos, 1947.
- CAPISTRÁN [LAGUNES], Miguel, "50 años de la muerte de Jorge Cuesta", *La Jornada*, agosto 13, 1992.

- , “Jorge Cuesta o el obstinado rigor”, en Jorge CUESTA, *Poemas, ensayos y testimonios*. t. v. México: UNAM, 1981.
- , “Jorge Cuesta o el obstinado rigor”, en *Poemas, ensayos y testimonios*. t. v. México: UNAM, 1981.
- , *Los contemporáneos por sí mismos*. México: CNCA, 1994.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, “Lo que no espera la esperanza”, en *Apolo y Coatlicue. Ensayos mexicanos de Espina y Flor*. México: La Serpiente Emplumada, 1944, pp. 145-155.
- , “Jorge Cuesta”, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. 90, junio 1978, pp. 14-15.
- , *El río. Novelas de caballería*. México: FCE, 1996, p. 426.
- CAUDET, Francisco, “Introducción” a André GIDE, *Defensa de la Cultura*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1981.
- CHUMACERO, Alí, “Jorge Cuesta o la traición de la inteligencia”, en Jorge CUESTA, *Poemas, ensayos y testimonios*, tomo v. Edición, recopilación y bibliografía de Luis Mario SCHNEIDER. México: UNAM / Difusión Cultural, 1981, pp. 174-176.
- CORTÁZAR, Julio, “Nota”, en Edgar Allan POE, *Obras en prosa*, t. II. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1956.
- CRUZ, San Juan de la, *Poesía*. México: REI, 1988.
- CUESTA, Néstor, “Cartas”. [Encontradas en el archivo personal de Manuel Gómez Morín que se resguarda en la “Colección Especial” de la biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México].
- CURTIUS, Ernst Robert, “Paul Valéry”, en *Marcel Proust y Paul Valéry*. Buenos Aires: Losada, 1941.
- DAUSTER, Frank, *Asedio a los Contemporáneos*. México: De Andrea, 1963
- , *Breve historia de la poesía mexicana*. México: De Andrea, 1956 (Manuales Studium, 4).
- ECHEVERRÍA, Alicia, *De burguesa a guerrillera*. Prólogo: Manuel DURÁN. México: Joaquín Mortiz, 1986, 154 pp. (Nueva narrativa hispánica).

- ELIOT, Thomas Stearns, "De Poe a Valéry", en *Criticar al crítico*. Madrid, Alianza, 1967.
- , *Criticar al crítico*. Madrid: Alianza, 1967.
- Examen*. 2, septiembre 1932.
- Examen*. 3, noviembre 1932.
- EZCURDIA, Manuel, *La aparición del grupo Contemporáneos en la poesía y en la crítica mexicana: 1920-1931*. Berkeley: University of California, 1964.
- "Fígaro" [Porfirio HERNÁNDEZ], "A punta de lápiz. ¿Quién es Jorge Cuesta". *El Universal*, junio 2, 1932, p. 3.
- Folder Literary and Art Magazine* (Editado por Daisy Aldan y Richard Millar. New Cork: Tiber Press), Volume 1, number 2, 1954.
- FORSTER, Merlin H., "Los primeros sonetos de Jorge Cuesta". *Cuadernos de Bellas Artes*, mayo 1963, pp. 17-22.
- , "Jorge Cuesta y Gilberto Owen", en *Los Contemporáneos (1920-1932). Perfil de un experimento vanguardista mexicano*. México: De Andrea, 1964, pp. 102-116.
- FUERTES ÁLVAREZ, Dionisio, *Poesía y belleza. Consideraciones sobre la poesía pura*. La Salle: Pôrto Alegre, 1956.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa, *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución Mexicana*. Huelva: Universidad de Huelva, 1999.
- GIDE, André, "Las influencias en literatura", en *Los límites del arte y algunas reflexiones de moral y literatura*. México: Cvltvra, 1920.
- , "Literatura y revolución", en *La literatura comprometida*. Buenos Aires: Schapire, 1956.
- , "Los límites del arte", en *Los límites del arte y algunas reflexiones de moral y literatura*. México: Cvltvra, 1920.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, Manuel y Rebeca TORRES ORTEGA. *Poetas de México. Antología de poesía contemporánea mexicana*. México: América, 1945.
- GORDON Samuel y Fernando RODRÍGUEZ, "Un texto de Carlos Pellicer sobre la *Antología de la poesía mexicana moderna*", en *Dos calas en la historiografía literaria de Carlos Pellicer*. México: JGH, 1997, pp. 17-41.

- GOROSTIZA, José, *Poesía y poética*. México: CNCA, 1996, p. 135.
- , "Carta" a Xavier Villaurrutia fechada en enero 7, 1936 y recogida en Miguel CAPISTRÁN, en *Los Contemporáneos por sí mismos*. México: CNCA, 1994.
- , "La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*". *El Nacional*, junio 27, julio 4, 1937.
- , "Ramón López Velarde y su obra", en *Prosa*. México: CNCA, 1995.
- HENESTROSA, Andrés, "Veinticinco años de poesía mexicana". *Letras de México*, 15. Abril 15, 1942, pp. 5-6.
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *Historia de la literatura mexicana*, 2ª. ed. México: Botas, 1934, p. 246.
- LEIVA, Raúl, "La poesía de Jorge Cuesta", *Revista Mexicana de Cultura*, agosto 31, 1958, p. 3. [Reproducido bajo el nombre de "Jorge Cuesta", en *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*. México: UNAM / Centro de Estudios Literarios, 1959, pp. 145-150.]
- , "Jorge Cuesta", en *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*. México: UNAM / Centro de Estudios Literarios, 1959, pp. 145-150.
- LEZAMA LIMA, José, "Sobre Paul Valéry", en *Poesía francesa*, México: El Caballito, 1973.
- LÓPEZ BARALT, Luce y Eulogio Pacho, *San Juan de la Cruz*. México: Alianza.
- MACADAM, Alfred, "El 'Canto a un dios mineral' de Jorge Cuesta", en *Homenaje a Rubén Darío. Memoria del XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*. Los Ángeles: Universidad de California, 1967, pp. 255-262.
- MALLARMÉ, Stéphane, "Brisa marina", en *Poesía francesa*. México: El caballito, 1973.
- MARÍN, Guadalupe, *La única*. [Novela] México: Jalisco, 1938, 251 pp.
- MÁRQUEZ AGUAYO, César Alejandro, "Influencia económica de la campaña contra el alcoholismo". *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 353, mayo 2000, pp. 21-25.

- MATA, Rodolfo, "El fruto que del tiempo es dueño. Jorge Cuesta: 'Canto a un dios mineral'", *Literatura Mexicana*, 1, 1998.
- [MCKEE] IRWIN, Robert, "El más triste de los alquimistas mexicanos: Jorge Cuesta y la tragedia del género", en Rosaura HERNÁNDEZ MONROY y Manuel F. MEDINA (coords.), *La seducción de la escritura. Los discursos de la cultura hoy*, 1996. México: s. l e., 1997, pp. 144-151.
- México en la Cultura*, agosto 19, 1962, p. 3.
- MONSIVÁIS, Carlos, "Jorge Cuesta: las libertades de la inteligencia", en *Jorge Cuesta*, México: CREA-Terra Nova, 1985.
- MONTERDE, Alberto, *La poesía pura en la lírica española*. México: Imprenta Universitaria, 1953.
- MÚGICA, Cristina, "Retrato", en Jorge CUESTA, *Sonetos*, México: UNAM, 1987.
- NANDINO [VALLARTA], Elías, "Retrato de Jorge Cuesta", en Jorge CUESTA, *Poesía*. México: Estaciones, 1958, pp. 7-13.
- , "Laude en mármol negro", en Ernesto HIGUERA, *Antología de prosistas sinaloenses*, vol. II. Tomo II. Culiacán: Ediciones Culturales del Gobierno del Estado de Sinaloa, 1959, p. 150.
- NOVO, Salvador, *Mil y un sonetos mexicanos. Del siglo XVI al XX*. México: Porrúa, 1963.
- NÚÑEZ ALONSO, Alejandro, "¿Está en crisis la generación de vanguardia?". *El Universal Ilustrado*, marzo 17, 1932, pp. 20-21 y 30-31.
- , "¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?", *El Universal Ilustrado*, 777, marzo 31, 1932, pp. 10, 35.
- ORTEGA, Febronio, "Gorostiza y la situación actual de las letras mexicanas", *Revista de Revistas*, 141, marzo 27, 1932, pp. 7-8.
- ORTEGA, Gregorio, "Conversación en un escritorio con Xavier Villaurrutia", *Revista de Revistas*, 1143, abril 10, 1932, p. 25. Citado de Guillermo SHERIDAN, *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: FCE, 1999.
- OWEN, Gilberto, "Encuentros con Jorge Cuesta" en Jorge CUESTA. *Poemas, ensayos y testimonios*. t. V. 184.

- , “La poesía, Villaurrutia y la crítica”, en *Obras completas*. México: FCE, 1979.
- , “Poesía —¿pura?— plena”, en *Obras*. México: FCE, 1979.
- , “Encuentros con Jorge Cuesta”, en *Obras completas*. México: FCE, 1981.
- PACHECO, José Emilio, “Poesía de Jorge Cuesta”, *Estaciones*, verano, 1958, p. 198.
- , “Jorge Cuesta y el clasicismo mexicano”, *Revista de la Universidad*, abril, 1965, pp. 26-28.
- , “La iniciación de Carpentier”, *Proceso*, mayo 4, 1980.
- , “Delito y literatura. Examen y Cariátide”, *Proceso*, 247, julio 26, 1981.
- PÁRAMO, Roberto, “Lupe Marín y el más triste de los alquimistas”, en Jorge CUESTA, *Poemas, ensayos y testimonios*, tomo V. Edición, recopilación y bibliografía de Luis Mario SCHNEIDER [ZACOUTEGUY]. México: UNAM / Difusión Cultural, 1981, pp. 312-319. (Textos de Humanidades, 28).
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*. México: Cuadernos Americanos, 1950.
- , *Poesía en movimiento. México 1915-1966*. México: Siglo XXI, 1966.
- , “La caída”. *Letras de México*, junio 15, 1942.
- , *Primeras letras (1931-1943)*. Selección, introducción y notas de Enrico Marco SANTÍ. México: Vuelta, 1988.
- PÉREZ-AMADOR ADAM, Alberto, *La sumisión a lo imaginario. Nueva edición, estudio y comentario de Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*. Madrid: Vervuert, 2001.
- Poesía mexicana contemporánea*, 2 tomos. México: *El Nacional*, 1939.
- RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, México: FCE, 1967.
- REYES NEVARES, Salvador, “Poesía de Jorge Cuesta”, *México en la Cultura*, junio 15, 1958, p. 2.
- REYES, Alfonso, “Nosotros”, *Nosotros*, I. Junio 5, 1913, p. 64.
- , “Los buitres y los ojos. Fragmento de *Arte poética*”, *Fábula* 9, septiembre, 1934.

- Río, Rafael del, *Poesía mexicana contemporánea y otros ensayos*. Torreón: Revista Cauce, 1955, p. 22.
- RIVERA MARÍN, Guadalupe, *Un río, dos riveras. Vida de Diego Rivera, 1886-1929*. México: Alianza, 1990, p. 205.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ Yliana, "Alfonso Reyes y los Contemporáneos", en Yvette JIMÉNEZ DE BÁEZ (edit.), *Varia Lingüística y Literaria. 50 años del CELL. III. Literatura: siglos XIX y XX*. México: El colegio de México, 1997.
- RODRÍGUEZ, Fernando, "La poesía pura en México", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 529-530, julio-agosto, 1994, pp. 83-89.
- ROSSI, Alejandro, "Borrador de un elogio", en *Octavio Paz en sus Obras Completas*. México: CNCA-FCE, 1994.
- SALAZAR MALLÉN, Rubén, "Los sonetos de Jorge Cuesta". *El Universal*, abril 19, 1949, p. 3.
- , "Jorge Cuesta", en Jorge CUESTA, *Poesía*. México: Estaciones, 1958, pp. 15-27.
- , *Adela y yo*. México: s./e., 1975, pp. 7-43.
- SCHNEIDER [ZACOUTEGUY], Luis Mario, "Prólogo", en Jorge CUESTA, *Poemas y ensayos*, t. 1. Prólogo de Luis Mario SCHNEIDER [ZACOUTEGUY], recopilación y notas de Miguel CAPISTRÁN [LAGUNES] y Luis Mario SCHNEIDER [ZACOUTEGUY]. México: UNAM, 1964, pp. 9-35. (Poemas y Ensayos).
- y Lourdes FRANCO, "Ecos de sangre. Cartas familiares inéditas de Jorge Cuesta", *Literatura Mexicana*. 1-2, 1999, pp. 335-354.
- SHERIDAN [PRIETO], Guillermo, *México en 1932: la polémica nacionalista*. México, FCE, 1999.
- SICILIA, Javier, *Cariátide a destiempo y otros escombros*. Xalapa: Gobierno e Veracruz, 1980.
- SIERRA, Carlos J., "Jorge Cuesta", *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*, 137, julio 15, 1958, p. 2.
- SOLANO, Rolando: "Notas fragmentarias de un experimento", *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 122, febrero 1981.
- STANTON, Anthony, "Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura", en *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México: FCE, 1998, pp.127-147.

- TORRES RIOSECO, Arturo, "La poesía lírica mexicana", *El libro y el pueblo*, 6, junio 1933, p. 204-216.
- TORRI, Julio, "[Reseña a] *La sangre devota*, de Ramón López Velarde", *La Nave*, 1, mayo 1916.
- TOVAR DE TERESA, Guillermo, "Hallazgo en torno a los Contemporáneos", *Vuelta*, 206, enero 1994, pp. 61-63.
- UGARTE, Manuel, *La joven literatura hispano-americana*. París: Librería Armand Colín, 1906. Palabras citadas por Pedro HENRÍQUEZ UREÑA, "Nueva antología", *Revista Moderna de México*. Febrero 1907, p. 382.
- URRUTIA, Elena, "Habla Natalia Cuesta", en Jorge CUESTA, *Poemas, ensayos y testimonios*, tomo v. Edición, recopilación y bibliografía de Luis Mario SCHNEIDER [ZACOUTEGUY]. México: UNAM / Difusión Cultural, 1981, pp. 305-311 (Textos de Humanidades, 28).
- VALERY, Paul, en "Prólogo" a Lucien FABRE, *Connaissance de la Déesse*. París: Société Littéraire de France, 1920.
- , *El señor Teste*. México: UNAM, 1991.
- , "La joven parca", en *Poesía francesa*. México: El Caballito, 1973.
- , *Œuvres*, I. París: Gallimard, 1957.
- , *Œuvres*, II, París: Gallimard, 1960.
- , I, II. Buenos Aires: Losada, 1956.
- , *Obras escogidas*, t. I. México: SEP-Diana, 1982.
- VELA, Fernando, "La poesía pura", *Revista de Occidente*. XIV, octubre-noviembre-diciembre, 1926.
- VILLAURRUTIA, Xavier, "In memoriam, Jorge Cuesta", *Letras de México*, 21, septiembre 15, 1942.
- , "La poesía de los jóvenes de México", Conferencia dictada en Departamento de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública, Salón de la Biblioteca Cervantes, 29 de mayo de 1924. Publicada en: México: Antena, 1924.

- VILLENA, Luis Antonio de, "Jorge Cuesta, la inteligencia devorada", en *Biografía del fracaso. Una galería de genios perdedores*. Barcelona: Planeta, 1997, pp. 167-176.
- VOLKOW, Verónica, "Tres momentos demoníacos", *Tierra Prometida*, 3, otoño 2003.
- WEIDLÉ, Wladimir, "Poesía pura", en *Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes*. Buenos Aires: Emecé, 1943.
- WOLFE, Bertram D., *La fabulosa vida de Diego Rivera*. México: Diana, 1972, p. 203.