

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO
DEPARTAMENTO DE LETRAS IBEROAMERICANAS

HACIA UNA POETICA Y " CANTO A UN DIOS MINERAL "
DE JORGE CUESTA



TESIS PARA OPTAR AL TITULO DE
MAESTRO EN LETRAS (LITERATURA
IBEROAMERICANA) PRESENTADA POR:
ADOLFO LEON CAICEDO PALACIOS

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS SUPERIORES

MEXICO, D.F.

1985



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A quienes, vivos o muertos,
soporté y me soportaron por
llevar un poema a cuestas.
Como siempre hay un nombre
o una imagen ineludible, a
la memoria de mi padre.

Atado al cauce de su silencio desasido,
aspiró soñar la piedra que los siglos fluyen,
la palabra que arde y los frutos que restituyen
el sueño de vigilia que cada uno ha sido.

La soledad no es invención de un poeta ido,
es el atamor donde los sentidos construyen
los hondos sentimientos que a la razón le huyen
por la congelación del instante consumido.

Tímido y misterioso como un gorrión en ramas,
de Minerva tomó goces, mas del amor, llamas;
se empeñó en volver su inteligencia el fruto

de forma y materia ausente, con la certidumbre
de cambiante alma marchita, no ajena de lumbre,
al intentar, fría, un saber que siempre es luto.

A. L. C. P.

I N D I C E

INTRODUCCION.....	1
CAPITULO I	
LOS CONTEMPORANEOS: DIALOGO Y MONOLOGOS.....	24
1.1. Los Contemporáneos: ¿Generación o Constelación?.....	27
1.2. Los Contemporáneos: un proyecto cultural.....	43
CAPITULO II	
JORGE CUESTA Y EL "COMPLEJO DE PROMETEO".....	65
CAPITULO III	
HACIA UNA POETICA DE JORGE CUESTA.....	112
3.1. La doble condición del desarraigo.....	115
3.2. Criterios para poetizar.....	140
3.2.1. El obstinado rigor.....	141
3.2.2. La madurez y la suspensión en el vuelo intelectual	166
3.2.3. Serenidad en el desarraigo y la "Ley de Cuesta"...	181

CAPITULO IV

CANTO A UN DIOS MINERAL.....	201
4.1. De la danza a la marcha: prosificación del poema...	203
4.2. Forma es fondo.....	222
4.2.1. " <u>Canto</u> ": poesía de la gramática.....	222
4.2.2 Palabras "trombones" para cantar.....	248
4.3. Visión del ser y del mundo.....	255
CONCLUSIONES.....	298
BIBLIOGRAFIA.....	304

I N T R O D U C C I O N

En la vida y obra de Jorge Cuesta, se conjugaron a un tiempo virtudes y vicios del intelecto y de la pasión, llevados al extremo, que han contribuido a su, pareciera ya ineludible, continua creación. La insistencia en las analogías con algún personaje salido de las páginas de Dostoievski (¿cuál entre tantos trágicos?) o con "Monsieur Teste" de Paul Valéry, lo han convertido en un personaje literario: ser de ficción, de papel, de palabras. Tanto Quevedo, del lado de allá del océano, como Borges, del lado de acá contemporáneo, no crearon un personaje arquetípico, singularizado en un nombre, a la manera de Ulises en Homero, Hamlet en Shakespeare o Don Quijote en Cervantes, entre algunos de nuestros mayores; tampoco Cuesta. Los tres, autolecturas y escrituras, fabuladores de un solo mundo -el Ser- crearon en sí mismos su propio personaje que causó y causa ruido en tertulias críticas y estudios literarios.

La Única¹, novela de Lupe Marín, la única con alusión directa a Cuesta desde la ficción, pero no cuestiona, pues se erige en una sospecha biográfica y literaria amplia, mantiene suspendido el apetito de constituirlo en objeto poético antes que, para decirlo con eufemismos, en blanco chismográfico, es decir,

en disolver a "Jorge Cuesta" en "Jorge Cuesta Porte-Petit", pues a fuerza del continuo escape de su referente, un virtual texto literario lo tornaría asible. Entretanto, dos disciplinas, en apariencia irreconciliables, acuden sin esfuerzo a los juicios de quienes lo evocan, ya para denigrarlo o para enaltecerlo: la hagiografía y la teratología.

Múltiples son los epítetos, afines o no, y las anécdotas que surgen en torno a su nombre. Entre ángel y demonio. Arcangélico para León Felipe, satánico para Salazar Mallén; con aureola de fuerza angelical y tridente demoniaco para Elías Nandino; todo ello lo ha envuelto en la disciplina ávida por el estudio de los monstruos.² No se trata, en el presente estudio, de desconocer a Cuesta persona, pero la leyenda configurada con sus imágenes -"El Vizconde de Mirachueco", "El único escritor mexicano con leyenda", "El Alquimista", "La conciencia crítica de Contemporáneos", "El loco suicida", "La conciencia del grupo de forajidos", "Monsieur Teste", etc.- sólo busca, y por fortuna logra, causar asombro circunstancial, antes que examinar el fruto "con olor a cuasia" que su obra poética lleva en la médula.

Sería infructuoso aludir a tales lugares comunes, esto es, que Cuesta quizá como nadie recibió y sigue admitiendo el mayor número de calificativos, en cuanto a escritores mexicanos del

siglo XX recorrido se refiere, si no fuera porque tal actitud no revelara un síntoma del estado de la crítica literaria predominante, de una parte; y, por otra, de la intención totalizadora, consoladora o irónica -jamás humorística- en el plano vital de Cuesta. La fuente de las versiones demoniacas con sus retratos, caricaturas y dibujos para delinearlos ha sido, sin duda, la trasposición mecánica al sujeto biográfico de una de sus reflexiones poéticas centrales; nos referimos al ensayo "El diablo en la poesía".³

El sujeto teratológico creado por la solicitud de las hagiografías al uso -la frase es de Ballón Aguirre ante los vallejanos-⁴ manifiesta, por parte de la crítica, la triste facilidad de ejercer lo que Estanislao Zuleta llama una "no reciprocidad lógica".⁵ Es decir, emplear una explicación por completo diferente cuando se trata de dar cuenta de la obra, los fracasos, los problemas y los errores propios y los del otro.

En el caso de Jorge Cuesta, se aplica el esencialismo: lo que le ha pasado, el conjunto de su obra es una manifestación de su ser más profundo. En nuestro caso de críticos, aplicamos el circunstancialismo, de manera que aun los mismos fenómenos se explican por las circunstancias. El cosechó lo que había sembrado, yo no pude evitar ese resultado "analítico" que genera su obra.

En esta óptica, el discurso del otro no es más que un síntoma de sus particularidades, de su raza, de su sexo, de su neurosis, de sus intereses egoístas; el nuestro, una simple constatación de los hechos. "Preferiríamos -afirma Zuleta- que nuestra causa se juzgue por los propósitos y los del otro (sic) por el resultado".⁶ Cuando ejercemos tal modo explicativo, nos negamos a pensar de modo efectivo, el proceso que estamos viviendo.

Por ello, contra el hábito de rotular la actitud vital de Cuesta y de subordinar su "corpus poético", aquello que se requiere es, en palabras de Sergio Fernández, que: "...el incomprendido y genial, el pervertido ocioso, el rapaz, el poderoso ensayista, el politólogo equívoco cuando no equivocado merece que se le cargue la mano a su ya ennegrecida leyenda".⁷ La síntesis de la figura predominante que se evoca a propósito de Cuesta, tal como la ofrece Sergio Fernández, reclama en su justa medida el acercamiento a su obra tanto en prosa como en verso; observar su valoración poética al margen de la tradición de la imagen hiperbólica.

La escritura de Cuesta es di-sonante (de nuevo aquí el eco es de Ballón Aguirre), contraria a las buenas maneras -manías- literarias mexicanas. Cuesta romper con la escritura higiénica cuando en lo cultural y lo político, con mayor razón en lo lite-

rario, el principio de autoridad académica está teñido de matices monolíticos. Sus escritos de ensayo polémico, o mejor, contestatarios, manifiestan un pensamiento riguroso y un decir sin tibiezas que, más que develar ante la opinión pública de su momento, denuncian la opinión pública misma imperante; ideología que asumió no como actitud con grado cero de sensibilidad, como es pretensión representarlo, sino con los dictados de la razón, pues en él: "El sentimiento no es enemigo de la razón;... quien se opone a la razón lo hace con el sentimiento".⁸

La obra de Cuesta, en su conjunto, privilegia el género ensayo frente a la poesía en lo que atañe a su carácter cuantitativo, género preferido por los pensadores iberoamericanos, según sostiene José Gaos en su introducción a la Antología del pensamiento en lengua española.⁹ Jorge Cuesta, no ajeno a tal inclinación y consciente del ejercicio de la actividad crítica, que no era otra cosa sino liberar el gusto, invadió las más diversas materias: la filosofía, las artes plásticas, el teatro, la música, el cine y sobre todo la crítica literaria.

Su apasionada razón, con la tormentosa tendencia a más que establecer verdades a superar errores, fue el resultado de una desconfianza más que justificada y no un simple eclecticismo. Se esté de acuerdo o no con sus reflexiones, la obra ensayística

suya se ha convertido en un lugar obligado en las polémicas todavía vigentes sobre el nacionalismo, la educación, el carácter del mexicano, el papel del intelectual en la sociedad, la universalidad de la literatura mexicana.

Conviene descreer del olvido sobre el cual se ha hablado con suficiencia de la obra cuestiana. Sus afirmaciones han encontrado eco y han marcado huellas fuertes, sólo que el rumbo de dicha influencia no siempre ha tenido reconocimiento con nombre propio. De otra parte, es cierto que aquello que ha contribuido a su silencio -no olvido- es la escasa difusión de sus escritos, si se exceptúan las dos últimas décadas.¹⁰ Asimismo, al juzgar su obra, es pertinente sentar una premisa: su obra, vista en la totalidad de su decir y hacer, es, en efecto, dispar; pero impedirle que cojee es impedirle andar.

El escritor no fue un hijo mimado de la vida. Se ha indicado el carácter solitario de Cuesta poeta y ensayista. Sin duda, el hecho se torna explicable en gran medida, por su postura radical frente a las actitudes que pregonaban un nacionalismo en las diversas manifestaciones culturales. Sin embargo, antes como ahora, los juicios acerca de su producción no son demasiados gratuitos para regocijarse de un supuesto olvido. El silencio como censura ha obrado para su ser de poeta, no así el ensayista. Hoy los diversos home

najes irrumpen y se tiende a institucionalizarlo.¹¹

Pero, repitamos, antes como ahora, las apreciaciones sobre su valor en sí y para la cultura no se han interrumpido, como es posible observar en varios escritores. Uno de sus compañeros más caros de grupo, Xavier Villaurrutia afirmó "...era 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..."¹²

Y, continuando la gama de superlativos, Octavio Barreda puntualiza: "(Jorge Cuesta es) el mayor ensayista filosófico que ha producido México. Pudo ser el Ortega y Gasset mexicano";¹³ aunque también es verdad que el optimismo se nutre de comparaciones, como alguna vez notara Carlos Monsiváis. Otro compañero de generación, Jaime Torres Bodet en sus "Memorias" prosigue la hipérbole:

...Llevaba a menudo un espléndido soneto en el bolsillo y alguna complicada teoría -filosófica, química o literaria- que proponernos...No se hablaba entonces de cibernética, pero Cuesta parecía capaz de inventarla un día. Por otra parte, como era tan aficionado a las controversias, si alguien hubiese inventado esa ciencia ya, él se habría encargado de criticarlo...Siempre que pienso en él viene a mi memoria un verso de Muerte sin

fin: "¡Oh, inteligencia, soledad en llamas "; en esas llamas se incendiaría.¹⁴

Para Carlos Monsiváis, continuador de la transformación del papel de los intelectuales en México iniciada por Contemporáneos, destaca a Cuesta ensayista frente a Cuesta poeta:

Cuesta poeta no me resulta interesante. Advierto en él demasiada premeditación... que no se cumple en la forma, sino en el intelecto, que se sacia con la idea del experimento, sin consumirse en una verdadera aventura poética... La lucidez de Cuesta no es nada más la claridad, la objetividad inapelable con que se entiende la realidad, sino la garantía de disponer de esa claridad..., predilección por lo medular (y)...su actividad de pensar en voz alta... Para una cultura que antes únicamente en Alfonso Reyes había hallado una dialéctica -metodología de la enseñanza y no del conocimiento- el ejemplo intelectual de Cuesta, este hacerse demostrándose, resultó fundamental.¹⁵

Amplia cultura, agudeza de juicio, actitud crítica -y criticable- el hiperpolemizado Cuesta parece hallar un sitio en la historia de las ideas en México, mediante cita o paráfrasis velada, para rebatir o afianzar dogmas o aperturas ideológicas.

Entre sus ciento veinte ensayos conocidos hasta la fecha, más de la mitad conciernen a crítica de arte (para ser precisos, setenta y seis). Los textos en torno a crítica literaria tienen privilegio (cuarenta y cuatro); con la salvedad de que no se puede demarcar un criterio y límite fijo entre estas dos clasificaciones, pues el autor lleva suficiente agua al molino cuando se trata de enfocar una sinfonía, una obra de teatro, un cuadro o una película, mediante remembranzas, asociaciones, gustos que lo motivan.

Independiente de afianzarnos en la plataforma numérica, podemos afirmar que el escritor señaló en una poética, no desarrollada en un texto específico, sino consignada en varios de sus escritos, el límite y las posibilidades del quehacer poético, dominado por la lucidez, la intransigencia y la seguridad de afirmación, ante formas literarias presas de modelos simplistas. Y, lo que surge dentro de este caudal de ensayos: ¿Fue Cuesta ensayista consecuente con la factura e imágenes del ser y del mundo vertidas en sus poemas?

Ante aquellos escritores que nos legan ensayos y poesía, a la vez, algunos sectores de la crítica optan por desconocer el primero de éstos, en aras de la inmanencia que le conferiría a sus estudios el grado de "cientificidad", pues contaminaría

-¿insano o arbitrario?- la poesía. El estudio realizado por Ballón Aguirre, y su aplicación rigurosa a la obra de Vallejo, permite recuperar una premisa que funciona como unificadora de estos dos tipos de escritura:

Nuestra tarea intenta suprimir la distancia (la censura entre las escrituras consideradas literarias ("artísticas") y aquellas denominadas paraliterarias ("no artísticas", ensayos, crónicas, etc.) de un mismo escritor, quiere acercarlas, pero no confundirlas.¹⁶

Como se observará en uno de los capítulos del presente estudio, Cuesta abordó los espinosos problemas, y por ello no eludibles, de la literatura desde ángulos no quizá 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, sentimiento e inteligencia, la necesidad de la mentira como efecto poético eficaz, la intervención de la naturaleza en la poesía y, claro está, la función del diablo en la poesía; reflexiones que involucran, por lo tanto, al circuito del autor, la obra y el lector en un movimiento espiral en que rigor, madurez y serenidad se dan cita.

Junto con el género ensayo sobre arte y literatura y el poema "Canto a un dios mineral", encontramos su testimonio-

lealtad configurado por:

-Veintisiete sonetos, de los cuales cuatro presentan dos versiones:

"Hora que fue, feliz y aun incompleta",

"Soñaba hallarme en el placer que aflora",

"Un errar soy sin sentido",

"De otro fue la palabra -antes que mía", y el poema

"Una palabra obscura" con tres versiones.

-Trece poemas en verso libre. (incluyendo, como en forma acertada lo hace Luis Mario Schneider, la "Oración" que Cuesta diera a su hermana Natalia.¹⁷)

-Un cuento: "La resurrección de don Francisco".

-Una pantomima: "La Calle del Amor".

-Una fábula: "La cigarra y la hormiga".

-Cuatro trabajos tempranos, escolares, de experimentación: "A tu labor, Maestro", "A vosotros, los estudiantes viejos que, antes que nosotros, pasásteis en esta vieja escuela lo mejor de vuestra juventud", "El cuerpo de su nombre" y el festejo en diálogo de susceptible representación (¿comedia?): "Ofrecimiento".

-Cuatro traducciones (identificadas hasta la fecha):

"La invención" de Paul Eluard,

"La tumba de Edgar Allan Poe" de S. Mallarmé,

"Sin el afán que da a una vida entera" de S. Spender, e

"Himno a Dios padre" de John Donne.

Nuestro objeto de estudio privilegia la concepción poética y el poema de Cuesta tan aludido, sin embargo, tan poco dilucidado: Canto a un dios mineral, del cual existen acercamientos desde diversas perspectivas; lecturas que no se invalidan, pues el poema las provoca y, como es usual para cualquier lectura de poesía, las rebasa. Conscientes de la penetración siempre relativa al poema -espacio mítico del sentido-, el poema de Cuesta resiste y resiente otra lectura, la propuesta aquí, en tanto aproximación, puesto que analizar poesía siempre será reconstruir el "Lecho de Procusto".

Entre los diferentes estudios realizados sobre el "Canto", debe hacerse mención de los trabajos llevados a cabo, de un lado, por Carlos Montemayor, Alfred Mac Adam, Louis Panabière, Nigel grant Sylvester; así como las reflexiones condensadas que han abierto nueva brecha y colocan pivotes fundamentales de Juan García Ponce, Sergio Fernández y Salvador Elizondo.¹⁸

De igual modo, existen acercamientos que han penetrado el poema con una alta carga impresionista. No nos anima la pretensión o soberbia de querer desconocerlos, pero es tarea difícil y poco prometedora el excesivo amor a la erudición (no sólo nuestra bibliografía los reconoce, sino que los reposa para evitar

el autoahogamiento en la inmersión). Si decimos "alta carga impresionista", con ello no queremos significar que tales juicios e impulsos, a veces hasta el delirio, no tengan validez. Las llamadas consideraciones impresionistas o empáticas son un punto inicial e imprescindible del goce estético. No obstante, deben ser complementadas con herramientas formales para desentrañar, hasta donde es posible, las especificidades de su materia verbal y la visión de la vida que allí se gesta.

Se trata de excursionar, como recuerda Ballón Aguirre, en el doble sentido, "correr afuera" e "incursionar",¹⁹ con el ánimo de redoblar el placer del texto que insistiera Roland Barthes, placer no ausente de Cuesta -con distancia, por supuesto, como demuestra el reconocimiento que hace de su coterráneo, Salvador Díaz Mirón, después de varios, muchos años, ya que la modelación de su gusto estuvo ajena a las impresiones inmediatas en el tiempo y en el espacio.

De tal modo, el criterio de elección nuestro está fundado, lejos del arsenal de lugares comunes existentes sobre el autor, en la forma, ambigua de raíz, en donde confluyen asuntos de preocupación permanente para la cultura; así como en su escritura poética (ensayística e inventiva) que, conspirando esquemas retóricos simplificadores, evidentes, se inserta, antes bien, en

la tradición artístico-cultural de la lengua española.

La estructura compleja del Canto, en factura estilística y conceptual, nos conducirá a repensar el sentido del ser y hacer poético que tal vez por ello mismo le ha valido a autor y obra un lugar -insistimos no en el olvido- en la soledad, tal como Cuesta la reconocía para sí, eco del Ariel de José Enrique Rodó: "Ayúdate de la soledad y del silencio". Paralela o correlativa a tal complejidad se halla la exploración, duda y confirmación de uno de los sentidos de la conciencia del ser humano en el tiempo y el espacio, esto es, su relación con la naturaleza, con el lenguaje, con sus actos y, sobre todo, con el conocimiento.

La anterior consideración conduce a pensar que la producción cuestiana rebasa, podemos decirlo sin prevenciones, las fronteras geográficas. Su rechazo voluntario, expreso, a la idea de la inmediatez histórica, la anécdota de trivial colorido, que no comparte -para decirlo con Alfonso Reyes- con una literatura ancilar, ceden al predominio de la forma en la poesía, el lenguaje humano viéndose a sí mismo. Escritura en que el lenguaje no es, pues, mera estrategia expositiva, sino ambigua síntesis de los vasos comunicantes entre el microcosmos que es el hombre y el universo, macrocosmos que incita al vuelo.

La poesía como vuelo, por lo tanto, libertad y riesgo, es

el único espacio en que mejor se puede danzar, al pensar de Cuesta, para continuar la búsqueda del conocimiento y hallar la palabra que arde, si tenemos en mente que para el autor, 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. Por eso es que en la poesía, igual que en la danza, siempre hay un poco de misterio.²¹

Si bien es cierto, la poesía debe cantar y contar, en Canto a un dios mineral, lo primero fluye con una marcada sonoridad, en tanto que lo segundo se confecciona del modo más imbricado posible. Su escritura se hace cada vez más cercana, pese a la dificultad que presenta su búsqueda: para nuestro caso, los terrenos más frágiles y al mismo tiempo más profundos del ser, ya que en palabras de Cuesta:

Agotados los campos de fácil cultivo, quedan las zonas intrincadas y vírgenes. Misión de cada nuevo artista es aventurarse a someter un fragmento de ellas al espíritu y recoger y aprovechar sus nuevos frutos.²²

Cuesta, de hecho, es susceptible de ser ubicado en las coordenadas espacio-temporales que le correspondieron vivir. De cimos susceptible porque causa asombro en pleno siglo XX, tan atento a cuidar de la cronología, la velocidad con la cual se generó su leyenda y la rápida incertidumbre en que cayó su nacimiento. El lugar: Córdoba, Veracruz; la fecha, extraviada en tre tres días: 21 de septiembre de 1903, 23 de septiembre de 1903, según reza su lápida, y 22 de septiembre en diversas notas biográficas. De tal modo que ha estado a punto de ser expulsado, después de su muerte, del signo zodiacal que se le concedió en vida:

El acta de nacimiento de Cuesta ya no existe. Sin embargo, Miguel Capistrán, co-editor con Schneider de los Poemas y Ensayos, tiene en su poder copia de la partida de bautismo de la Parroquia de la Purísima de Córdoba que reza inequívocamente:

El día 1 de Dicbre. de 1903 ha sido bautizado en esta parroquia un niño a quien se puso por nombre Jorge Mateo. Nació el 21 de Septe. hijo legítimo del Sr. Néstor Cuesta y Sra. Natalia Porte-Petit de Cuesta.²³

Por ventura, la pesquisa documental confirmó una porción

biográfica. En cambio, es inamovible la fecha de su muerte: el 13 de agosto de 1942 a las 3:25 a.m. se suicida. Precisión que se evoca con gesto sádico o masoquista en reseñas y posibles tertulias.

En un lapso de treinta y ocho años de vida, Cuesta dejó una obra que se interroga desde afuera y desde sí misma. ¿Es toda ella, dispar? No existe una desigualdad en el sentido de producir un coctel indigerible con los más variados licores; existen afinidades, así como contradicciones. El problema de su clasificación reside en los intentos -siempre serán vanos- de reducir a una univocidad lo que no fue unívoco; de colocar el pluralismo de ideas y estilos bajo un denominador común; de reconocer una contradicción en él, pero no describirla, antes bien, de querer resolverla.

No exentos de los problemas que surgen al intentar dar cuenta de las especificidades de Canto a un dios mineral, el del método se constituye en una de las expectativas que exhibe una garantía, pero también una restricción, en la medida en que:

Una de las paradojas capitales, y por ende de los obstáculos, que se le presentan al conocimiento de un objeto es que no se puede conocer cabalmente una parte de un todo si no se conoce bien ese todo, y no se puede

conocer perfectamente ese todo si no es a través del conocimiento de sus partes. Y damos por sentados que es imposible conocer exhaustivamente ya sea la parte, ya el todo.²⁴

De allí que para tal aproximación, a nivel de contenido los dos primeros capítulos -"Los Contemporáneos: diálogo y monólogos" y "Jorge Cuesta y el 'Complejo de Prometeo'"- funciones como balizas para atracar en su concepción poética ("Hacia una poética de Jorge Cuesta") y, sobre todo, en el "Canto", y el consiguiente viaje desde él hacia aquéllos. El Canto como "la parte, visto desde la totalidad de la obra cuestiana es autónomo, espacio de producción de sentidos, universo inagotable que no riñe con el reconocimiento de los valores presentes en la totalidad - ensayos sobre arte y algunos poemas; totalidad, a su vez, nunca cerrada, infinitud abierta, cíclica.

¿El método? El acercamiento hermenéutico en que la cultura sea un banquete y no una dosis; la no sacralización de un método exclusivo, que siempre será arbitrario, sino la convergencia de saberes. La exégesis (que va desde el apoyo en algunos elementos válidos hasta concepciones de la filosofía hermética -en particular, de las alquimia a espiritual-) confirma que el sujeto indaga dor, el método en cuanto interpretación de significados (el decir) y

la aproximación al sentido (el querer decir), y el objeto: "Canto a un dios mineral" y los preludios para incursionar en él (una virtual poética); todos ellos forman una totalidad indesligable, un todo homo y heterogéneo a la vez. No es, pues, el método aislado, supervalorado el que define la óptica y el matiz del análisis. Como en "Blacamán el bueno vendedor de milagros", siempre habrá un antídoto que haga efecto a los tres (autor, obra y lector).

La referencia que antecede es el producto de que al finalizar la presente investigación, se corroboró el consejo -la confesión- de Goethe, según la cual:

Quien quiera que persevere en su investigación se verá obligado tarde o temprano a cambiar de método²⁵

La confesión intelectual del escritor alemán fortifica el pensamiento, en el sentido de que en los estudios literarios -¿igual en la ciencia?-, más que vivir estableciendo verdades, se vive superando errores.

N O T A S

1. Lupe Marín. La Única. México, Ed. Jalisco, 1938.
2. Figuras contrarias que la tradición, sobre todo la alquímica, reconcilia. Véase al respecto el ensayo de C. G. Jung, La Psicología de la Transferencia. Esclarecida por medio de una serie de imágenes de la alquimia. Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1983. También sus amigos e intérpretes observaron a Cuesta angélico o demoníaco en un sentido positivo, como se puede comprobar en la "Antología crítica" que incluye Luis Mario Schneider, Poema, Ensayos y Testimonios, tomo V, en la cual Luis Cardoza y Aragón afirma: "No se parecía a nadie, diferente de lo diferente ...Cuesta...corrió en el surco abierto por Abelardo y Edipo (Byron y José Asunción Silva)...Fausto, Margarita y el diablo son uno en él...No me es grato el término 'poeta maldito'". pp.171, 173. Elías Nandino asevera: "Pertenecía a los 'modernos poetas malditos'...Parecía hecho de ánimas de varios difuntos: Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, quizás también de Nietzsche, Voltaire y Martín Lutero...No fue un degenerado superior; ni un santo malo, ni un vidente o profeta; no, fue un hombre singular, íntegro en su desequilibrada sensatez, puro en su crítica cruel...un hombre que usó el traje de demonio para morir con desnudez de ángel". pp.178-181. Para Gorostiza "era como Sócrates", p. 192. En Juan García Ponce, Villaurrutia es la noche; Cuesta, la llama: "La abrumadora claridad de una llama pura, que se consume incansable a sí misma y todo lo ilumina y todo lo borra bajo su luz despiadada", pp. 217-218. Xavier Villaurrutia en su honor, expresa: "Se duda de la existencia de Jorge Cuesta, quien va corriendo la peligrosa suerte de llegar a ser, para algunos espíritus inertes, un personaje mítico, un hijo angélico de sus amigos", Obras, F.C.E. p. 845. León Felipe en su poema "Los cazadores de mariposas" en homenaje a Cuesta ofrece la imagen de una idealidad, de un arcángel. Cf. Letras de México, 15 de septiembre de 1942, p.4. Sergio Fernández lo precisa como: "'Maldito' en el viejo y cualquier otro sentido que se le quiera dar a la palabra; maldito por incomprendido, incomprendido por genial; maldito por su índole humana, por su destino trágico el qué más, "El éter y el andrógino. Aproximaciones a Contemporáneos", Los Empeños, abril-junio, 1981, p.18
3. Jorge Cuesta, "El diablo en la poesía", Poemas y Ensayos, t. II, pp. 166-171.

4. Enrique Ballón Aguirre, "La escritura poetológica: César Vallejo, cronista", Lexis, 1982, p.58
5. Estanislao Zuleta, "Elogio de la dificultad" (Discurso de recepción del doctorado Honoris Causa en Psicología), mimeo, Universidad del Valle, Cali, Colombia, 1979, p.4
6. Ibídem, p.6
7. Sergio Fernández. op. cit., p.18
8. Jorge Cuesta, op. cit., p.105
9. José Gaos, Antología del pensamiento en lengua española, 2 tomos, Culiacán, México, Universidad de Sinaloa, 1982.
10. Resulta saludable el reconocimiento a estas alturas de Cuesta poeta mediante la meritoria divulgación y conocimiento que de él han llevado a cabo Luis Mario Schneider y Miguel Capistrán, divulgación y deuda que entregan el reto. El presente trabajo considera como bibliografía directa la edición realizada por ellos: Poemas y Ensayos, 4 tomos, México, UNAM, 1978 y Poemas, Ensayos y Testimonios, t. V, México, UNAM, 1981, salvo algunas erratas. Pero no resulta fácil llevar, como ahora es uso, la poesía de Cuesta a Antologías sobre el amor, la muerte, etc., sin un previo examen efectuado con escalpelo.
11. Para 1985, la Universidad Veracruzana ha creado el "Premio Literario Jorge Cuesta", obtenido en su primera oportunidad por el poeta Rubén Bonifaz Nuño.
12. Xavier Villaurrutia, op. cit., p. 847
13. Octavio Barreda, en E. Carballo, Diecinueve protagonistas de la literatura Mexicana del siglo XX, México, Empresas Editoriales, 1965, p. 186

14. Jaime Torres Bodet, Equinoccio, memorias. México, Porrúa, 1974, pp. 158, 159
15. Carlos Monsiváis, "Tradición como selección". Poemas, Ensayos y Testimonios, t. V, pp. 236-237.
16. Ballón Aguirre, op. cit., p.59
17. Cf. Luis Mario Schneider en Poemas, Ensayos y Testimonios, t.V, p. 21, que, además, incluye los trabajos tempranos de Cuesta; los siete poemas antes inéditos de dicho tomo fueron recopilados por Nigel Grant Sylvester.
18. Nos referimos a los trabajos de Carlos Montemayor, Tres Contemporáneos (Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen), México, UNAM, 1981; de Louis Panabière, Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903- 1942). México, F.C.E., 1983; Alfred Mac Adam, "El Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta". Memoria del XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Los Angeles, Universidad de California, 1967; de Nigel Grant Sylvester, Vida y obra de Jorge Cuesta, México, Premiá, 1984; ellos cuatro en cuanto a análisis específicos del Canto. Asimismo, las síntesis motivadoras de Sergio Fernández, op. cit. pp. 8-27 y de Salvador Elizondo, Museo Poético, UNAM, 1974.
19. Ballón Aguirre, op. cit. p.59
20. El ensayo de 1940, "Salvador Díaz Mirón" de Cuesta, Poemas y Ensayos, t. II, pp. 337-351, en el cual manifiesta su admiración y su gusto estético por el autor de Lascas, recuerda la noción del desarrollo del gusto en materia literaria visto por T. S. Eliot, el gusto como una abstracción y la diferencia entre el gusto inicial y el gusto en la madurez, pues, por una parte su admiración es producto de la reserva de muchos años, se identifica al considerar que "La estética de Díaz Mirón no es ciertamente, una anomalía del gusto. Si a la vista de sus víctimas sentimentales, el crimen estético que comete se presenta como un atentado que sufre la sociedad interior del alma, la salud de la belleza se beneficia con él... Las peripecias de mi admiración son idénticas a las peripecias de

su gusto...Conocer las peripecias de este gusto es más que participar en los entretenimientos de un 'lirismo', en las ociosidades de una pura forma: es conocerlo como un verdadero sufrimiento", pp. 341-342.

21. Cuesta, t. II, p. 39

22. Ibídem, p. 31

23. Sylvester, op. cit., p.12

24. Rodrigo Navarro, "Investigación literaria y método". Poligramas, núm. 5. Universidad del Valle, Colombia, 1979, p.27

25. Goethe citado por R. Navarro, op. cit., p.26

Con la idea de la coniunctio se logró esclarecer el misterio de la combinación alquímica, y... expresar mitológicamente el arquetipo de la unión de los opuestos... Los arquetipos no representan ya algo externo, ajeno al alma..., sino que traspuntan más bien la esencia y la vida de un alma no individual... Esta alma...constituye la condición previa a cada psique individual, tal como el mar es portador de cada una de sus olas.

C. G. Jung

C A P I T U L O I

LOS CONTEMPORANEOS: DIALOGO Y MONOLOGOS

Jorge Cuesta es contemporáneo en doble dirección: respecto del grupo con el cual conversó ("conversari" = vivir en compañía), y en la perspectiva de su vigencia actual, si seguimos a Virginia Woolf para quien "el poeta es siempre nuestro contemporáneo", esto es, el reconocimiento que de la obra de Cuesta se ha manifestado o, en algunos casos, la reticente aprobación de la misma; además de olvidos involuntarios y su consecuente "mea culpa".

Examinemos las dos direcciones indicadas. La primera de ellas se relaciona con el grupo de escritores del cual formó parte, "Los Contemporáneos", sobre quienes toda afirmación se halla matizada, o aun más, requerida siempre por un "pero" y acentuada por el recurso a la paradoja. Una dificultad inicial concierne a la irrupción del grupo en la escena mexicana en un punto preciso de la cronología. A falta de exactitud matemática, se avienen, entonces, "fechas crepusculares", margen o flexibilidad del calendario (no del tiempo) que permita singularizarlos en la historia; ante dicha dificultad Salvador Elizondo

describe:

el grupo de "Contemporáneos" conoce un proceso de aglomeración paulatina que va de 1915 en que Carlos Peñalicer (1899-1977) publica algunos poemas que encarnan ya un nuevo espíritu indefinido, hasta 1928 cuando la colaboración de todos se cristaliza, tras varias tentativas parciales, en la revista "Contemporáneos" que aparece desde 1928 hasta 1931 y después de la cual se dispersan, a partir de un punto común a todos, en diversas direcciones.¹

Primera voluntad del grupo: decepcionar las circunstancias -el almanaque-, no su proyecto cultural, en la medida en que la producción literaria y ensayística que más se destaca de sus integrantes ocurre entre 1935 y 1945, es decir, después de la vida y muerte de la revista "Contemporáneos" que los aglutinó, y cuando ya el grupo se había vuelto legendario. Encontrarse para perderse, perderse para reencontrarse, con un dato de referencia común: todos ellos nacen entre 1899 y 1905. En esta excursión se vislumbra otro aspecto, además del cronológico, el referente a la aceptación o rechazo sobre si fueron una tendencia, grupo o generación.

1.1. Los Contemporáneos: ¿Generación o Constelación?

La preocupación formal o el ejercicio hedonista de si los Contemporáneos constituyeron o no una generación, ha encontrado adeptos a la luz del método generacional, y reticentes amparados en la actitud literaria de sus integrantes. Puesto que los patrones con los cuales se han elaborado trazos horizontales y verticales para delimitar el concepto de generación literaria,² van mucho más allá de la porción geográfica y del tiempo físico, es preciso recurrir, en su aplicación a Contemporáneos, a una suscita ojeada, no génesis, del estado de la cuestión.

En su asedio a los Contemporáneos, Merlin H. Forster niega que:

el grupo de "Contemporáneos" (...) pueda considerarse como una tendencia literaria o una "generación" amplia; es forzosamente un círculo de amigos que entre los años 1920 y 1932 colaboran en una serie de trabajos literarios.³

•
Por un camino opuesto, Frank Dauster⁴ para trazar el perfil y el frente de Contemporáneos se vale de la teoría, definición y método generacional para mostrar, no demostrar, que caben en el arca generacional.

El sí absoluto requerido por Dauster encuentra, no obstante, complemento en el trabajo de César Rodríguez Chicharro:

1. Los Contemporáneos son coetáneos; 2. Su formación cultural es homogénea; aunque procedentes, algunos de ellos, del interior de la República, todos se hallan en la capital desde temprana edad -casi todos estudian, agrego, en la misma escuela: La Escuela Nacional Preparatoria-, les es común una arrolladora curiosidad literaria que no se conforma con los límites pedagógicos; autodidactas; omite Dauster un factor que también contribuiría a la homogeneidad de formación: todos pertenecían -señala Henrique González Casanova en su "Reseña de la poesía mexicana del siglo XX", México en el Arte, núm. 10, p. 15 - a una "de las clases más afectadas por la Revolución, la media alta, que fue desalojada de sus posesiones y prebendas"; 3. Tienen un lenguaje generacional; 4. Su acontecimiento o experiencia generacional fue la Revolución "en el sentido de que provocó parte del estancamiento (literario) contra el cual reaccionaban, además de las innegables influencias personales"; no hay que olvidar, añadiría yo, que si bien es verdad que no participaron bélicamente en la Revolución, tam

bién lo es que la vivieron;...5. se hallan frente a un anquilosamiento de la generación anterior; el profesor norteamericano sostiene que los miembros de Contemporáneos "participaron en la búsqueda de la universalidad como reacción" contra el modernismo gastado, y la literatura prostituida con fines políticos, -afirmaciones tan severas como discutibles: 6. tienen entre sí, al iniciar su carrera literaria, una relación amistosa; 7. Por lo que hace al problema del caudillaje, Dauster lo considera sumamente intrincado: dice que en un sentido fue Villaurrutia "el imán alrededor de quien se reunían estas diversas personalidades", y añade que tenían un ideal común como guía: "poner en contacto a México con lo universal".⁵

Curioso, pero explicable espectáculo. Un atávico apego a la rutina y no fidelidad a la tradición -en la historia de la literatura mexicana y latinoamericana- acata el método generacional y se dedica en buena parte a justificarlo. Sería inocente; pasarlo por alto si no fuera porque, con las desgarraduras y remiendos que ha sufrido, le llega, no obstante, virgen a los Contemporáneos, y por cuanto también Cuesta en su momento aludió al problema en más de una ocasión. Aunque nuestro propósito no es recorrer la cadena de un lado a otro para mirar el nacimiento,

rumbo, muerte y resurrección de dicho método, merece, sin embargo, tomar el eslabón aplicado al caso de Contemporáneos.

Tanto Rodríguez Chicharro como Frank Dauster acogen el método generacional a través de la adaptación de segunda mano que de él hiciera Pedro Salinas para la Generación del 98. El crítico Rafael Gutiérrez Girardot afirma sobre el equipaje y destino del mencionado método:

el trabajo de Hans Seschke sobre La generación del 98 en España (1934)... aunque escrito con intención histórica, se convirtió en manos de Pedro Salinas (en su artículo sobre modernismo y 98, 1936) en la canonización ontológica y mitológica de lo que en el artículo de Azorín ("La generación de 1898", de 1913), que la había bautizado, sólo era la caracterización muy ligera de un grupo, en el cual se incluía a Rubén Darío. A la zaga de la "teoría de las generaciones" de Ortega y Gasset, la del 98 se convirtió en el punto de partida sacral de un reordenación generacional...⁶

Aparte de las sumisiones que encontró la teoría, de las que no podemos convencer a convencidos, e independiente de que Julián Marías en 1949 someta a revisión y ponga en tela de jui-

cio las siete puertas de entrada necesarias - siete virtudes generales- para que los artistas pertenezcan al gremio de los elegidos generacionales, la plomada con la cual se les ha medido a Contemporáneos merece pasar por el "baño de María".

El último mandamiento del método generacional, el séptimo en la tabla de Dauster, y glosado por Rodríguez Chicharro, relativo al caudillaje, aunque se reconoce como problema intrincado, se consigna sin demostración y resulta inconsistente a todas luces hasta para quienes aceptan los fenómenos de integración generacional, pues la integración es un hecho anterior a la posible aparición de un "guía", "jefe", "caudillo" o "Führer". Reclamar paternidades dentro del grupo de Contemporáneos es una petición demasiado riesgosa en la medida en que una de sus tendencias dominantes fue la desconfianza no sólo a la tradición cultural a la que pertenecían, sino la desconfianza a sus propios compañeros y amigos; problema que se complica si sumamos la amalgama de "conciencias" que afluye al hablar de Contemporáneos.

Con todos los efectos que acarrear los calificativos, la alusión a Contemporáneos es, de modo simultáneo, un desfile de conciencias diversas: Xavier Villaurrutia, "La conciencia poética del grupo"; Gilberto Owen se autodenomina "la conciencia

teológica; a Jorge Cuesta se le asignan "la conciencia crítica" y "la conciencia política de Contemporáneos"; a Salvador Novo se le reserva "la conciencia moral de Contemporáneos"; además de los otros cargos de conciencia para Gorostiza, Pellicer, Ortiz de Montellano, Torres Bodet.

Lo anterior sin tener en cuenta los que llegaron demasiado tarde al grupo o los que se anticiparon. S. Elizondo, por ejemplo, empieza por Pellicer, de quien se ha dicho que es el menos contemporáneo de Contemporáneos; los excluidos por sentencia de la crítica (González Rojo, Celestino Gorostiza); los expulsados por sí mismos: Salazar Mallén y Salvador Novo, y quien no sabe aún si pertenece o no al grupo, Elías Nandino, por efectos de la vara generacional. Recuérdese, asimismo, coqueteos aparte, su rechazo al caudillaje en el plano histórico: Calles-Obregón. Es evidente que ante la difusión numérica y el vórtice de conciencias complementarias el virtual caudillo requerido a fuerza por el método generacional, sigue su curso.

El punto quinto, anquilosamiento de la generación anterior, ¿hasta dónde es válido? Se ha pregonado y difundido "la búsqueda de lo universal" por parte de Contemporáneos en oposición a la generación anterior. ¿Reaccionaron los Contemporáneos contra la generación del 15, la de los estridentistas o la de los ateneis-

tas? ¿No hubo universalidad en Alfonso Reyes, Díaz Mirón, López Velarde, Maples Arce? La búsqueda de universalidad de Contemporáneos se diferenció de la de ellos en acoger los mismos vientos, las mismas y nuevas voces con deliberada actitud crítica; búsqueda en Sor Juana, los poetas novohispanos, en T. S. Eliot, Valéry, Gide, Proust y la nómina inabarcable del momento.

El dogma generacional, con su corte tajante olvida, además, la convivencia en un mismo momento de abuelos, padres, hijos, sobrinos y hasta nietos. Entre 1928 y 1932, ¿eran los Contemporáneos los padres o los hijos, en qué quincena vital y de producción literaria se hallaban? El camino de dividir la literatura mexicana en "despensas generacionales" y declararlas en conflicto, forma la historiografía literaria de "espíritus" para conservarlos congelados. En cuanto a los dogmas segundo, tercero, cuarto y sexto, uno de los defensores, en el reciclaje, de dicha teoría, argumenta:

el lenguaje peculiar de cada promoción histórica, no puede pensarse que sea sino un signo de expresión de la generación ya constituida; y los elementos formativos o educativos, las relaciones personales y las experiencias generales de la promoción, son elementos de imposible diferenciación rigurosa que aluden a una comunidad de relaciones, y ... cabe considerarse ... como: coetaneidad y comunidad de relaciones vitales.⁷

En carta de 1927 dirigida al señor Guillermo de Torre y su prosa esdrújula al barajar las páginas y escribir sobre poesía mexicana, Jorge Cuesta le confiesa con ironía: "El trato de una cosa reduce la distancia que lo separa de uno; pero a veces acaba por alejarla".⁸ Ese alejamiento, por ventura, no tiene validez para Rodríguez Chicharro quien, pese a reconocer "un lenguaje y un estilo" general del grupo, conoció, es decir, sintió, estudió y aclaró gran parte de la obra de uno de los Contemporáneos: Xavier Villaurrutia.⁹

Se ha convertido en lugar común proclamar cada quince años, o hasta donde lo permiten los metodistas de las generaciones, un "estilo y un lenguaje particular". Como Guillermo de Torre fue un poco más allá de la frase lexicalizada y arriesgó, aunque sin acierto -achacó versos de un poeta a otro-, Cuesta lo increpa al ver en el lenguaje de estos jóvenes poetas a poetas jóvenes "un sostenido sentimentalismo de tono medio", y las innovaciones las hace radicar -prosigue Cuesta- "únicamente en la 'técnica', en la estructura verbal",¹⁰ donde el escritor mexicano observa sin tímida ironía que el lenguaje o la actitud es un presupuesto de toda escuela, grupo o tendencia, y por ello, un patrón insuficiente para persistir en un lenguaje "exclusivo, Generacional" del grupo.

El complemento del esquema generacional es nebuloso. La formación cultural homogénea que se aduce encuentra su contrapartida en el autodidactismo practicado por ellos; fenómeno que genera la necesaria heterogeneidad; el vínculo de amistad que se menciona desatiende, por ejemplo, el binomio inconciliable Noyo-Cuesta, pues aunque es evidente que la discrepancia en la amistad no implica ruptura, la mayoría de Contemporáneos se atomizaron pronto, justo es decirlo, por intolerancias recíprocas. Y la experiencia generacional, La Revolución, ¿puede concebirse, convertida en crónica, en paralelo con la historia personal o de grupo de Contemporáneos? La sociología de la literatura a estas alturas ha roto el mecanicismo de reflejos directos entre la historia y la literatura. Si operó el signo de la decepción ante el rumbo de la Revolución, por parte del grupo, sus esfuerzos se centraron no en corregirlo, sino en plegarse a una visión de la historia desde el lado de la cultura.

Pasando por alto la tautología: "son coetáneos, son una generación, son contemporáneos", esta descripción de generalidades equivale al descubrimiento de Mediterráneos con la amnesia de que "una formación común, un 'Führer', una experiencia común...(son) residuos de la historiografía literaria positivista alemana que se guiaba por lo heredado, lo aprendido, lo vivido".¹¹

Estas cómodas puertas de acceso a una generación han impe-

dido que se tome en serio el sentido de universalidad de Contemporáneos, esto es, mirarlos como parte integrante del proceso mundial de la literatura que se gesta cada vez con mayor visibilidad. Además el cultivo de automatismo de generaciones obedece a "atavismos... naturalmente anacrónicos - dice Gutiérrez Girardot-...terriblemente monacales, rutinarios e innecesariamente aburridos. Tan aburridos como la burocracia que ha invadido los predios de la historia de la literatura".¹²

Cuando las siete puertas de ingreso a la generación se cierran, y detrás de ellas descansa con alivio los escritores elegidos, al mismo tiempo, nuevos herejes buscan y encuentran una sola puerta entornada (que es siempre posibilidad de entrar o salir) a través de la cual ven o adivinan las estrellas y, por el intersticio de ella, lanzan a sus integrantes a las coordenadas geométricas en el firmamento o fuera del espacio y del tiempo, no para santificarlos, antes bien para tomar distancias y verlos como un todo disímil. Este recurso a la analogía, la metáfora, el símil aunque impreciso como toda imagen, tiene la virtud de apuntar a su distinción, su singularidad, en la medida en que "más que una suma de afinidades, representan los 'Contemporáneos la afinidad de algunas diferencias; las diferencias que singularizan a cada uno".¹³

Ante el nutrido material de imágenes alrededor de Contem-

poráneos, son pertinentes dos de ellas. La primera, desarrollada por Sergio Fernández, hace referencia a Contemporáneos como una "constelación" que, teniendo su lugar arriba, se homologa abajo, como se reconoce de inmediato:

Los poetas-escritores que se agrupan y se conocerán con el nombre de Contemporáneos podrían ser...una especie de constelación, si se toma el término, pleonásticamente, en su forma más literaria, sin por ellos perder terreno en un referente obligado. Es, de manera crasa, una aparente conjunción de estrellas... Lo "aparente" -lejanía-acercamiento- lo presta, indudablemente, el espacio; lo da, al propio tiempo, la luz..., la generación (sic.) de Contemporáneos varía considerablemente según la perspectiva con la cual miremos; cambia, transita: se unen, se escriben, se proponen tareas en conjunto. Se alejan, se cartean, se enemistan, se reconcilian, se separan por siempre, para siempre, fluidos elásticos, cargando en las espaldas ese "algo" más que el talento y que los vuelve críticos, en permanente punto de erosión.¹⁴

Cuando a su vez, el 12 de diciembre de 1933, en carta-pretex-
to a Ortiz de Montellano, ante la súbita inclusión que se ha-
cía de ellos en el grupo de la "vanguardia" mexicana, o de las

revistas Ulises, Contemporáneos, Examen, o de cualquier otra uniformación, califica a la agrupación como "grupo de forajidos" en su sentido literal y figurado, puntal de su tesis sobre el poeta moderno desarraigado, marginado (no marginal), y manifiesta la cercanía y el alejamiento que les es común. Contribuye a esclarecerlo un fragmento de dicha carta:

Es que no se piensa que formamos tal grupo por habernos reunido deliberadamente en torno de una doctrina artística o de un propósito definido; no sabríamos decir, hasta ahora, que la literatura es para nosotros una profesión; menos podríamos decir que es una profesión de fe; se nos reúne, se nos hace caber en un grupo sencillamente porque se evita o porque no se desea nuestra compañía literaria. Reunimos nuestras soledades, nuestros exilios; nuestra agrupación es como la de forajidos, y no sólo en sentido figurado podemos decir que somos "perseguidos por la justicia". Vea usted con qué facilidad se nos siente extraños, se nos destierra, se nos "desarraiga", para usar la palabra con que quiere expresarse lo poco hospitalario que es para nuestra aventura literaria el país donde ocurre. Esta condición quiere que sean nuestros personales aislamientos los que se acompañen, los que constituyan un grupo. Nuestra proximidad es así el resultado de nuestros individuales

distanciamientos, de nuestros individuales destinos,
más que de una deliberada 'colectividad'. La colecti-
vidad no existe ni entre nosotros, ni dentro del grupo
...La aproximación que se verifica entre nosotros es
como las paralelas; nos juntamos en el infinito, o sea,
virtualmente...¹⁵ (los subrayados son míos).

Grupo catalizador de inscripciones, propias y ajenas, los Contemporáneos han alentado ruidos: "Archipiélago de soledades", "grupo sin grupo", "grupo de forajidos", "Los Anales", "Los subterráneos", amén de los calificativos que la higiene verbal excluye, pues el caso "Contemporáneos" por acción de ideologías maniqueas, se sexualizó, se politizó, se satanizó y se "frivolizó" (aunque el verbo no existe, también ellos contribuyeron a atizar el fuego).

En suma, si bien todos convergen al mismo tiempo y se desplazan para alcanzar sus singularidades, se observan entre sus obras acercamientos, preocupaciones comunes, lecturas afines que hallan movilidades distintas. En esta constelación varían las distancias cuando se acercan (la afirmación no es eufemismo). El escritor Sergio Fernández en su aproximación al estudio del grupo continúa razonando:

¿No es factible que...Pellicer diga "manzana aérea de Soledades" y que lo pueda firmar virtualmente Gorostiza? Cuando cansado del verdor de su jungla, Pellicer enfoca más directamente su emotividad - "oí que en mi garganta tropezó la derrota/ con las piedras fatales", ¿no escuchamos el íntimo caracol de Xavier Villaurrutia? Y si seguimos adelante, ¿no parece Gilberto Owen cuando se ofrece a la vista "A propósito de Sinbad,/ ¿no eres que aún tenga tiempo/ mi estrella de llegar?" A veces aunque sólo sea por la temática; o por el ritmo; o por una rima que a todos perturba por entero.¹⁶

Este diálogo discreto o evidente entre los poemas de Contemporáneos muestra a cada uno de sus integrantes como juez y parte de la obra propia y ajena. Son distintas las experiencias y el tono del lenguaje cuando Villaurrutia, Cuesta y Pellicer componen poemas-oraciones al "Señor"; mientras Villaurrutia teje "nubes de mármol", Novo confecciona un "mármol de nube" y Cuesta en el "Canto" entrega los ojos en que los "fatuos rizos de nubes.../se apoderan de un mármol..."; las prosas de Villaurrutia y Cuesta coinciden ante la pintura a Agustín Lazo y la de Cézanne. Según se vea este diálogo, las alusiones comunes resultan ser: préstamos, calcos, huellas fuertes, improntas tenues u homenajes recíprocos.

Pero si sus soledades no son canjeables, tampoco los poemas que entren en la pesquisa se confunden o identifican: obedecen a formas que cada autor impone a la palabra y las particularidades que ésta instaure. En cambio, opera como denominador común de los integrantes del grupo una serie de principios sobre arte y cultura, si bien no expuestos en un manifiesto específico, observable en sus revistas de edición conjunta. Por ejemplo, en la revista "Contemporáneos" muestra una marcada tendencia en: interés por el surrealismo; amor al barroco, en especial, Sor Juana, Góngora y Quevedo; el interés por el "folclor" (¿Ortiz de Montellano?); al lado de la profusión de lecturas de poetas de lengua inglesa y francesa ya sean del siglo XVII o del siglo XX.

¿Qué hacer con los Contemporáneos? El mecanismo es sujetarlos a clasificaciones y Jerarquías -como en la tabla de posiciones de un torneo deportivo-, de acuerdo con la voz cantante que los juzgue. Caben los más filigranados escaños para dividirlos, subdividirlos, nivelarlos, excepto para tajarlos en poetas y poetastros. De una parte, se mencionan poetas mayores y poetas menores, o bien, los exagerados contra los melifluos,¹⁷o, consecuente con la imagen de la "constelación", Sergio Fernández percibe, y es una de las salidas posibles, dos triángulos de poetas: herméticos y no herméticos.

En el triángulo hermético figurarían Gorostiza, Cuesta y

Owen, y en el triángulo no-hermético, Pellicer, Villaurrutia y Novo. (triángulos que serían la plana mayor, pues la exclusión de los demás es evidente). Esta clasificación está signada por una premisa para la lectura de sus textos: "Lo mismo es el hermetismo de Cuesta que la palabra espontánea de Pellicer, iguales barreras ofrece en última instancia Gorostiza que la aparente facilidad de Villaurrutia"¹⁸ (subrayados de S.F.). Es oportuno recordar con Gorostiza que la poesía "es una investigación de ciertas esencias -el amor, la vida, la muerte, Dios",¹⁹ y aquello que resulta diferenciable en Contemporáneos es el énfasis en las temáticas y sus tratamientos, y no un exclusivismo o almidonamiento del gusto y la palabra.

1.2. Los Contemporáneos: un proyecto cultural

Tríos, dúos, cuartetos, coro o solistas, lo cierto es que la confluencia de Contemporáneos tuvo una acción permanente: decepcionar, es decir, oponerse al lenguaje, acciones y voluntades requeridas por las doxas ideológicas y literarias de su sociedad contemporánea y revalorar la tradición propia y "ajena".

En un artículo de 1932, "¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?", Jorge Cuesta acierta que quienes se distinguen en este grupo de escritores

...tienen de común con todos los jóvenes mexicanos de su edad, nacer en México; crecer en un raquíico medio intelectual; ser autodidactas; conocer la literatura y el arte principalmente en revistas y publicaciones europeas; no tener cerca de ellos, sino muy pocos ejemplos brillantes, aislados, confusos y discutibles; carecer de estas compañías mayores que decidan desde la más temprana juventud un destino; y, sobre todo, encontrarse inmediatamente cerca de una producción literaria y artística cuya cualidad esencial ha sido una absoluta falta de crítica. Esta última condición es la más importante.²⁰

Si bien no todos son críticos, adoptan una actitud crítica, elección asumida más como voluntad que como destino (Cuesta cree esto último), actitud que se constituye en mérito del grupo. Cuesta prosigue e insiste:

Su virtud común ha sido la desconfianza. Lo primero que se negaron fue la fácil solución de un programa, de un ídolo, de una falsa tradición. Nacieron en crisis y han encontrado su destino en esta crisis: una crisis crítica.²¹

La desilusión, y no la actitud plañidera, los impulsa, como a un Baudelaire o un Huysmans, a moverse en el ámbito de las imágenes y nociones de la fe perdida. Cuesta, Novo y Villaurrutia se sirven de esas imágenes y nociones para describir fenómenos profanos; Pellicer, para afirmar su religiosidad; Owen y Gorostiza, para imbricar la divinización de lo humano y la humanización de lo divino.

Atracados al palo mayor de la embarcación, sin cera en los oídos, escucharon el canto procedente de diversos rumbos para, cuando no parodiarlo, intentar ensordecerlo, y ensorder incluso los cantos entre ellos. Cuesta apunta una modalidad de los integrantes del grupo en lo que respecta a su juguete común:

...Gorostiza...ataca...aquello en lo que está actitud

se reconoce: dice que estos escritores, faltos de originalidad, se han copiado unos a los otros. En esto, efectivamente, los reconozco: en que están pendientes de sí mismos; de la obra del otro, quiero decir, del juicio crítico del otro. En esto se reconoce la soledad de su generación, su rompimiento con los auxilios exteriores, su falta de idolatría. El idólatra obedece directamente a su ídolo; no le pregunta al vecino los términos de su oración...La actitud de esta generación, hay que decirlo y entenderlo, es una actitud de pobreza. Y la prefieren a no robarle a otra generación pasada o futura. Le roba a una generación pasada quien la continúa ciegamente. Le roba a una generación futura quien le crea un programa para que lo siga.²²

Por no ser un cenáculo de mutuos elogios, la crítica y auto-crítica muestran igual valor. Aunque Cuesta exceda al no querer "robarle" ni a la posteridad ni a la modernidad, se aproxima, en cambio, a una imagen de la pérdida de expectativas que las obras literarias de los integrantes del grupo ofrece:

Es maravilloso cómo Pellicer decepciona a nuestro paisaje; cómo Ortiz de Montellano decepciona a nuestro folclor; cómo Salvador Novo decepciona a nuestras cos-

tumbres; cómo Xavier Villaurrutia decepciona a nuestra literatura; cómo Jaime Torres Bodet decepciona a su admirable y peligrosa avidez de todo lo que le rodea; cómo José Gorostiza se decepciona a sí mismo; cómo Gilberto Owen decepciona a su mejor amigo.²⁷ (subrayados de J.C.)

Cuesta empieza por apreciar la otra vuelta de tuerca que Pellicer da en su obra al paisaje mexicano, y cae, al final, en enigma literario o extraliterario al caracterizar a Owen: la decepción a su mejor amigo, ¿su, de quién?, ¿de Dios, de Cuesta? La ambigüedad deambula. Pero salta a la vista que si a algunos les concede una porción del saber decepcionar temáticas vernáculas, es a Villaurrutia a quien le otorga el dominio del banquete poético. Por discreta urbanidad, Cuesta no arriesga a incluirse y particularizar el tipo de decepción que ejerce. La posteridad ha juzgado, por su cuenta, que el escritor decepciona (tiempo presente) o, aún más, traiciona a la inteligencia.²⁴

Los principios que en el hecho literario los soportan como grupo han sido controvertidos e indecisos, cuando no esquemáticos. Rodríguez Chicharro asevera que la Antología de la poesía mexicana moderna constituye el texto equivalente a un manifiesto por parte de Contemporáneos, lo cual es discutible.

La publicación, calificada en su momento como "una antología que vale lo que Cuesta", tuvo efectos tremendistas y vigencia literaria parcial. La "alharaca" de Cuesta contra Federico Gamboa, Rafael Cardona, las horteras, "las señoritas cursis y las criadas cuyo gusto se ha dejado educar", sirvió, al decir de Novo, para concitar el odio de otros escritores, ya por ausencias (Gutiérrez Nájera), o por las virulentas notas de presentación a Maples Arce y Rafael López, y, como siempre algo se salva, la perdurabilidad de poemas allí incluidos de Luis G. Urbina, los escasos poemas seleccionados de Amado Nervo y los poemas del Colombiano Ricardo Arenales (Porfilio Barba Jacob).

La tarea colectiva, casi impersonal (Cuesta escogió e hizo las notas de presentación de la tercera sección, los jóvenes; mientras la selección y notas de los poetas agrupados en las dos primeras secciones fueron fruto de Torres Bodet, Villaurrutia, Ortiz de Montellano, etc.) es criterio insuficiente para considerar la Antología... como un manifiesto, pues a la disparidad, resultado necesario de la colectividad", se añade el hecho de que la poesía de los Contemporáneos que allí figura era, para la época, "exigua y primeriza" como lo reconoce el propio Rodríguez Chicharro, Asimismo, la línea crítica que se observa está sobrecargada por la mano de Cuesta, quien al salir en defensa de la antología enseña demasiado su "yo" a propósito de tal publicación, en la carta

dirigida a Manuel Horta.²⁶

Entre las muchas páginas de los escritores de Contemporáneos, el poeta y crítico Vicente Quirarte, halla por su parte, como punto de partida de una posible poética "cómo un grupo coetáneo supo descubrir no uno, sino varios López Velarde, ..., descubrimiento que dependió de la evolución de cada escritor"²⁷ El texto que apoya y transcribe Quirarte, procedente de Cuesta, ilustra el linaje al cual se vincula el escepticismo de Contemporáneos y sus secuelas: el antiacademismo y la literatura como deporte distinguido:

(R.L.V.) es el primero que trata de construirse su lenguaje; antes de él nadie emplea tal "desconfianza artística en la elaboración de su estilo. Es cierto que sólo a medias alcanza lo que se propone, que su estilo es más rebuscado que precioso, 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"²⁸.

En efecto, Ramón López Velarde es el único poeta que se salva de las arremetidas que ejecutan los Contemporáneos contra el espeso nacionalismo de la época, pues ven no la provincia cándida del autor, sino su "segunda época" ("después de Baudelaire") mali-

ciosa, artística, difícil, es decir, toman el ejemplo de lucha entre razón y fantasía que anima el acto psicológico de creación poética de su coterráneo. Otros nombres resaltan dentro del anaquel de Contemporáneos: André Gide, Juan Ramón Jiménez, T.S. Eliot y Paul Valéry.

La presencia de Juan Ramón Jiménez se halla también matizada por la evolución individual. Así Cuesta considera los poemas de Gorostiza, Canciones para cantar en las barcas (1925) como una poesía doncella en que las palabras cobran valor original; el valor que para el personaje de Proust tenía la palabra "Guermites", por ejemplo, todavía virgen de sus significaciones. Esta cualidad la percibe Cuesta en el poeta mexicano y en el español (por supuesto, con reticencias a éste):

Pureza semejante (a la poesía de Gorostiza) consigue Juan Ramón Jiménez, sólo que en él apurado y estricta, a fuerza de atención sobreaguda y de oído neurasténico -pureza de cifra, adentro de la lógica, que éste es el "hacia dentro" suyo; mientras que Gorostiza camina hacia la visión pura.²⁹

Aunque Cuesta otorga primacía a Gorostiza sobre el poeta español, dos años más tarde (1927) hace el reconocimiento de "pureza" poética, búsqueda de lenguaje personal, universo propio

que, entre otros, ve en Juan Ramón Jiménez.³⁰ Figura ambivalente para Cuesta la del español, pues sabemos por su compañero Gilberto Owen que aquél lo arrancó "a estocadas de la lógica poética" de la que su adolescencia no se avergonzaba.³¹

Más que en la figura de Juan Ramón, son los nombres de André Gide y Paul Valéry los que manifiestan una afinidad en el decir y hacer de los Contemporáneos, pues éstos iguales que aquéllos, destacaron el "rigor" en lo poético, si bien es cierto que fueron sobre todo, Villaurrutia y Cuesta quienes tuvieron mayor compatibilidad con los dos escritores franceses. El rigor como guía de la composición poética ("orden, belleza, lujo, calma y voluptuosidad" diría Valéry) es el arte para artistas de Nietzsche: la imposición voluntaria ante el hechizo demoníaco entrevista por Gide, el arte para la posteridad.

Los Contemporáneos igual que Valéry -el representante del pensamiento introspectivo- desprecian la actualidad, apuntan a la permanencia preocupados por formar una obra perdurable sobre la que el tiempo tenga poco dominio. Todos aceptan un método para conseguir sus propósitos: el "egotismo". sólo aquello que concuerda con nuestro ser conocido; cualquier explicación no es más que un reflejo de nuestro conocimiento. Es Valéry, por supuesto, el de la propuesta de la inteligencia como tema principal de la obra

poética que seduce a Contemporáneos; pero es también la necesaria presencia (lectura sincrónica que hacen) de Sor Juana, cuyo "Primer Sueño" despliega y encapsula, con rigor, los problemas del conocimiento.

A menudo, las huellas de Valéry van a parar a los ensayos de los escritores del grupo; los versos de Sor Juana a sus versos. No obstante, ¿no persuaden también a Gorostiza, Villaurrutia, Cuesta y Owen los versos de "Aurore" de Valéry? Vigentes para todo poeta y la poesía misma, bien podemos proponerlos para el acto de escritura de Contemporáneos:

Su tela es espiritual
Yo la rasgo, y voy buscando
En la Selva Sensual
Las voces de mi canto.³²

Si una premisa es el rigor y una preocupación es hacer de la inteligencia un canto, la recurrencia de Contemporáneos a Nietzsche, Valéry, Sor Juana y Gide, tiene su complemento en una de sus lecturas asiduas: T. S. Eliot, quien atento a los avatares de la técnica del poeta y su madurez impulsaba al grupo a la operación simultánea de crítica y poesía. Dice el poeta inglés en 1933:

La facultad de la crítica operando en poesía, el esfuerzo crítico que se lleva a cabo al escribirla, se adelanta

siempre a la facultad crítica operando sobre poesía, sea propia o ajena..., quiero afirmar que existe una relación significativa entre mejor poesía y la mejor crítica. La época de crítica es también la época de la poesía crítica..., el poeta contemporáneo, si es algo más que un mero hacedor de versos amables, se ve forzado a plantearse cuestiones tales como ¿para qué sirve la poesía?; no simplemente: ¿qué es lo que voy a decir?, sino más bien, ¿cómo y a quién se lo voy a decir?³³

Sería osado preguntarse si los Contemporáneos leyeron o no el texto, pero su actitud converge con la propuesta por Eliot. Recuérdese que no sólo fue leído por ellos, sino traducido como es el caso de poemas pertenecientes a Tierra baldía (1922) que resuena en Sinbad el Varado de Owen, Nuevo Amor de Novo, Nostalgia de la muerte de Villaurrutia e incluso en el Canto a un dios mineral de Cuesta, poemas en los cuales el molde que impone el conocimiento es nuevo a cada instante, y cada instante es una "nueva y espantosa valoración de todo lo que hemos sido" como en el poeta inglés. Las más diversas preocupaciones de éste -el tiempo, el conocimiento, la experiencias de mutaciones de la carne y el ser, la soledad- encuentran puerto seguro en Contemporáneos. Esta afinidad le permite, por ejemplo, a Cuesta repetir con el escritor de Tierra baldía: "el tiempo que destruye es el tiempo que conserva".

Los Contemporáneos son lectores-vacas en el sentido nietzscheano, seres capaces de rumiar los textos y sus textos para reescribirse; no diletantes. Son conscientes de la lectura como un paso en el largo camino hacia el establecimiento de un método propio, es decir, participan de la vida de las obras con las cuales se confrontan para recrear en sí lo que otro ha experimentado. La apertura al conocimiento no tiene exclusivismo francés o inglés. Rodríguez Chicharro hace hincapié en este carácter internacionalista de Contemporáneos:

Nadie ha subrayado como una constante de Contemporáneos su eclecticismo, que los aproxima a los vanguardistas españoles - me refiero a la Generación del 27- y los aleja de los estridentistas mexicanos, los ultraístas argentinos, los simplistas peruanos, etc...; establecen nexos con Neruda y Borges, por citar a unos cuantos de lengua española.³⁴

La disposición vital del grupo, su empeño por entender, aunar la creación y la crítica exhiben afinidades literarias, comparten lecturas con asimilaciones diferentes, buscan singularizarse en lo formal y temático. Los Contemporáneos, como es usual para la mayoría de los escritores, se salvan en las quemas de cura y barbero, por un verso, por un poema. ¿Quién por toda su obra? Pero su actitud ante el arte no se adaptó al espíritu mayoritario, debilitan, o mejor, esterilizan la predilección por

el juego o la batalla de adjetivos: vanguardistas/ postvanguardistas, nacionales/ extranjerizantes, anacrónicos/ contemporáneos, elitistas de la cultura/ pobres de tradición; polaridades éstas que tropiezan con complejos de inferioridad intelectual al considerar, para decirlo con Gutiérrez Girardot: "las relaciones entre las letras europeas y las de lengua española de una manera secretamente colonial".³⁵

Un panorama general permite observar las innovaciones en el verso libre de González Rojo "sin perder ninguna habilidad para emplear las formas tradicionales desde el "corrido hasta la stanza". En Ortiz de Montellano su preocupación por el sueño, mono imitador de la muerte, busca, aunque sin lograrlo, una estructura cercana al "Primero Sueño" de Sor Juana. En Carlos Pellicer, quien es visto como el más fiel a los trazos espontáneos, su conjugación estrecha entre poesía, pintura y música en los viajes al sol, a su propia conciencia y a América tiene eco. fuerte la ley de correspondencia de Baudelaire (¿sólo intuida?)

Asimismo, Villaurrutia, consciente como ninguno de la operación creadora enfrenta la poesía como problema del saber y del lenguaje, preocupaciones realzadas por el tratamiento de la muerte y su pariente, el sueño, en que decanta el surrealismo pregonado para él. Torres Bodet en su poesía busca equilibrio de tra-

dición y novedad mediante introspecciones acerca de lo cotidiano, obra en que "las cosas simples se convierten en reflejo de las cosas complejas".³⁷ Gilberto Owen, cuya obra se identifica primero con los movimientos de vanguardia y luego manifiesta "una introspección meditativa a partir de motivos bíblicos emparentados con lo cotidiano".³⁸ Salvador Novo, cultivador del género epigramático y dominio de la poesía inglesa, que muestra el saber decepcionar la sátira.

José Gorostiza, quien desde Canciones para cantar en las barcas, poesía de hadas sin abuso de la ilusión, llega a Muerte sin fin, poema de preocupaciones filosóficas, comparable con el Primer Sueño de Sor Juana. Jorge Cuesta, sonetista riguroso por excelencia de Contemporáneos y de la poesía mexicana, culmina e inicia con Canto a un dios mineral, formas poéticas de implicaciones trascendentes. Su rasgo de hipersensibilidad (vital y poética) lo conduce a configurar una "poesía abstracta", "poesía de las formas" en que lo ontológico, lo estético y lo emotivo se hallan depurados para rescatar su forma primigenia.

Los Contemporáneos, llamados así ya sea en honor al título de la revista fundada por ellos con dicho nombre;³⁹ o nombre inventado por Gorostiza, o bien, tomado del libro de Torres Bodet, Contemporáneos. Notas críticas. (1928) o por razón de su primera publicación hecha en grupo, Antología de la poesía mexicana moderna,

(1928);⁴⁰ no sólo fueron escritores de expectativas, seres que evolucionaron en su escritura, incubadores de rencillas. Durante dos décadas desarrollaron un proyecto cultural que excede su labor escritural.

Carlos Monsiváis distingue en el grupo el legado de los elementos más renovadores y polémicos de la cultura mexicana, de los que él mismo es uno de sus herederos⁴¹. Una síntesis de dicho proyecto lo constituyen:

- a. La fundación, promoción y colaboración de y en revistas: La Falange,⁴² Contemporáneos, Ulises, Escala, Antena, El Hijo Pródigo.
- b. Contribuyen a la innovación en el campo del teatro, hasta entonces anquilosado en las comedias costumbristas (romántico-realistas) de la tradición española, sobre todo de corte benaventino. Crean los grupos "Orientación" y "Ulises" en los cuales buscan la expresión de la subjetividad e intentan formas poéticas y concepciones de espacio y tiempo más libres, experimentales.⁴³ Dan a conocer platos fuertes: André Gide, Jean Cocteau (Villaurrutia actúa en Orfeo), Eugenio O'Neill, Henri René Lenormand, Claude Roger Marx, Lord Dunsay; actividad, por lo tanto, opuesta al teatro comercial, si bien elaboraron "sketches" de teatro frívolo.
- c. Incursionan sin prejuicios en el terreno cinematográfico. Fun-

dan el primer cine-club del país. Villaurrutia destaca en la crítica cinematográfica, y junto con Novo elaboran guiones ("Vámonos con Pancho Villa", "El signo de la muerte").

- d. Buscando cuanto hay de poeta en el pintor y viceversa, Cuesta, Villaurrutia y Novo inician la crítica de las artes plásticas e impulsan a explorar más allá de la escuela mexicana.
- e. Son traductores que asimilan y difunden la poesía sin obsesiones de tiempo o espacio: John Donne, Supervielle, T.S. Eliot, Pound, Breton, Saint-John Perse, entre algunos.
- f. Entre otras, las páginas de El Heraldillo y El Universal Ilustrado son plataformas para renovar el periodismo cultural y político.
- g. Defiende la libertad de expresión y develan el moralismo puritano. La supresión de la revista Examen, fundada por Cuesta en 1932,⁴⁴ por supuesta obscenidad al publicar un fragmento de la novela Cariátide de Rubén Salazar Mallén, escándalo de "moral pública", llevó a Contemporáneos a la protesta conjunta. Huelga insistir su combate arduo contra el "nacionalismo" y sus complejos de la Malinche.

Por el breve inventario es evidente que no tuvieron indiferencias, olvidos ni tibiezas; develar al ser y el parecer de una cultura fue la causa de su decepción, esto es, su mérito. Si como expone Manuel Durán, Contemporáneos (grupo y revista) fue en su

tiempo, "una toma de conciencia, una brusca iluminación, un fogonazo- como de magnesio, para una foto intemporal del México moderno", ⁴⁵ habría que repetir con el Rosarium Philosophorum: "In hora coniunctionis maxima apparent miracula" (En la hora de la conjunción surgen los más grandes portentos). ⁴⁵ Pero, si al seguir una de las reglas sobre las que descansa la alquimia, "No hay generación sin corrupción", la catedral de Contemporáneos se ve sumergida al cobrarse las citas extranjeras y mutuas.

El proyecto cultural de Contemporáneos, por ser evidente, no se pone en duda. La reconstrucción utópica arroja, no obstante, luces, sombras, intermitencias que los hace cuento de nunca acabar. Las luces: sus amistades peligrosas con la "letra dura" (la literatura) ha perturbado las frases, metáforas y paradias de los escritores posteriores a ellos. Medio siglo después, 1982, sus textos crepitan no sólo en los escaparates, sino en la capacidad de engendrar nuevas obras. Ilustración de este fenómeno es la huella percibida por Sergio Fernández:

No creo que haya en la actualidad ningún poeta (mexicano) que no esté ligado con la lectura de "Muerte sin fin" o de Xavier Villaurrutia, por citar dos casos extremos y leídos. Se reconozca o no, es un hecho, aunque aparentemente se vayan por caminos diferentes, como serían los casos de Octavio Paz, Jaime Sabines o Bonifaz Nuño,

para citar a tres poetas distintos entre sí.⁴⁷

Las sombras: a cincuenta años de Contemporáneos, fluye una imprevista nostalgia materializada en la "reivindicación" de sus nombres (¿por qué no de sus obras?). Exorcismos y veneraciones alimentan siempre la malicia, parodia a los propiciadores de la misma; vierten sombra a las luces. Guillermo Sheridan destaca:

No deja de parecer extraño que la Patria decida reivindicar a quien no lo necesita. Digo "reivindicar" porque un homenaje nacional parece una sanción, tiene algo de otorgamiento de licencia. Hace unos años Juan García Ponce se lamentaba de que los Contemporáneos dejaran de ser privilegio de unos cuantos. Esto es algo que yo entiendo, cuando el Estado decide adornarse de los prestigios del grupo más escandaloso y lujoso que ha producido el país, el país que los persiguió y hostigó sistemáticamente durante décadas. Pareciera que el Estado necesita apropiárselos para conformar su afán geométrico: ese rostro del poliedro cultural será abierto con los Contemporáneos. Homenaje, según ha llamado la atención Adolfo Castañón, quiere decir en latín "guerrear por simpatía en el espíritu del homenajeado", en el sentido de que "vasallaje" quiere decir "guerrear a fuerzas". Si el Estado fuera congruente promocionaría también

aquello por lo que en su momento los castigó.⁴⁸

Sombras, pues, son las que se avienen entre el grupo y sus recuperadores. Por supuesto el hecho es pseudoliterario, pues se recupera lo que una vez se tuvo. Sin embargo, el caso "sociológico" en su matiz cultural es apto para arrojar mayor sombra. Nos quedamos con la intermitencia: la literatura. Pero la intermitencia, además en otro sentido: la poesía o la prosa de Contemporáneos. También a medio siglo, mientras Carlos Monsiváis señala como un error evidente del grupo en su decisión por la narrativa, Salazar Mallén estima que la obra en prosa realizada por el grupo es mucho más importante que la de los Contemporáneos poetas. Y tanto Salazar Mallén como Manuel Durán consideran que la ruta narrativa iniciada por Contemporáneos será la que proseguiría más adelante, entre otros, Juan Rulfo en Pedro Páramo.⁴⁹

El debate es, para ser exactos, un acicate nuevo frente al grupo. Quienes no están en la intermitencia o adhesión unívoca y férrea al problema Contemporáneos poetas o prosistas incitan. Dos casos. Juan García Ponce al considerar Dama de Corazones, 1926 de Villaurrutia y Juan Coronado al examinar Novela como nube, 1928 de Owen, aquello que muestran no es sólo los procedimientos estilísticos vinculados con obras del siglo XX representativas (se infieren Proust, Kafka, Thomas Mann), sino también la novela

del artista tan cara al siglo presente.

Por lo tanto, la no domesticación de la literatura en realismos, costumbrismos o romanticismos, por su no permanencia en el rebaño vital, cultural y político, por no degradar sus instintos individuales ni su voluntad de poder (no del Poder), por las cuatro esquinas se habló en su momento, de Contemporáneos para combatirlos, hoy para encauzarlos a fuerza al patrimonio mexicano o bien, en el tono más saludable, encauzarlos a la tradición de literatura en lengua española. Pero puesto que la tradición no se mide por las reacciones viscerales que suscita, antes bien, repetamos, por la capacidad de engendrar obras de lenguaje nuevo, los Contemporáneos son importantes, necesarios, grupo exento de panegíricos.

N O T A S

1. Salvador Elizondo, Museo Poético, pp.10-11
2. Para una visión descriptiva y de aplicación, véase el estudio de Raimundo Lazo, La teoría de las generaciones y su aplicación al estudio histórico de la literatura cubana, México, UNAM, 1972
3. Merlin H. Forster. Los Contemporáneos 1920-1932. Perfil de un experimento vanguardista mexicano, p.7
4. Frank Dauster. Ensayos sobre poesía mexicana. Asedio a los Contemporáneos, pp.12-13
5. César Rodríguez Chicharro. "Los Contemporáneos", en Estudios de literatura Mexicana, pp. 129-130
6. Rafael Gutiérrez Girardot Modernismo, p.12
7. R. Lazo, op. cit., p.14
8. Jorge Cuesta Poemas y Ensayos, t.II, p.18 Guillermo de Torre, cuya escopeta de la curiosidad no cobró todas las piezas documentales necesarias para juzgar a Contemporáneos, atribuye a Pellicer el fragmento de un poema de Novo.
9. Rodríguez Chicharro, op.cit., pp.119-123
10. Jorge Cuesta, op.cit., p.20
11. Gutiérrez Girardot, op.cit., p.12
12. Ibídem, p.31

13. S. Elizondo, op cit., p.11
14. Sergio Fernández, "El éter y el andrógino. Aproximaciones a Contemporáneos", Los Empeños, abril- junio, 1981, p.9
15. J. Cuesta, Poemas y Ensayos, t.III, pp. 372-373
16. Sergio Fernández, op. cit., p.9
17. Reconocemos la existencia de polaridades entre el grupo de poetas, pues además de la jerarquización tradicional que se ha hecho, algunos tuvieron "transiciones" en su escritura.
18. Sergio Fernández, op.cit., pp.10,26
19. José Gorostiza. Poesía, México, F.C.E., 1964, pp.10-11
20. Cuesta, t.III, pp. 91-92
21. Ibíd., p.92
22. Ibíd., pp. 92-93
23. Ibíd., pp. 93-94
24. Alí Chumacero, "Jorge Cuesta o la traición a la inteligencia" en J. Cuesta, Poemas, Ensayos y Testimonios, t.v., pp.198-199
25. Rodríguez Chicharro, op.cit.; pp.126-127
26. Cuesta, "Carta a propósito de la Antología de la poesía mexicana moderna" (Al señor Manuel Horta. Director de Revistas de Revistas), t.I, pp. 58-61

27. Vicente Quirarte, "Rafael López Velarde y los Contemporáneos", Revista A, vol.IV, n.10, México, UAM, Septiembre -diciembre de 1983, p.79
28. Ibídem, p.85. El texto de Cuesta, "Un pretexto: Margarita de Niebla de Torres Bodet", t.II, p.49
29. Cuesta, t.II, pp. 15-16
30. Cuesta, t.II, p.42
31. CF. Gilberto Owen, Obras, México, F.C.E., p.245
32. Valéry citado por Jean Bucher, Paul Valéry y la Nueva Crítica Literaria, p.134
33. T.S. Eliot, Función de la poesía y función de la crítica Barcelona, Seix Barral, 1955, pp. 43-44
34. Rodríguez Chicharro, op.cit., p.122. Además recuerda cómo Villaurrutia publicó en la revista Falange un poema cubista: "Pueblo"; y Novo tuvo un modesto sarampión ultraísta del que no tardó en sanar.
35. Gutiérrez Girardot, op.cit., p.20
36. S. Elizondo, op.cit., p.12
37. Ibídem, p.13
38. Ibídem, p.14
39. "Contemporáneos", revista quincenal, cuyos 43 números aparecieron desde el 15 de junio de 1928 hasta el 28 de diciembre de 1931. Además, debe tenerse en cuenta su antecedente inmediato,

la revista Ulises, dirigida por Novo y Villaurrutia (6 números, entre mayo de 1927 y febrero de 1928), ya que según Miguel Capistrán, "Contemporáneos" iba a salir antes que Ulises, pero aunque ya tenían el proyecto y el nombre, les faltó dinero..."

40. Jaime Torres Bodet. Contemporáneos, notas de crítica. México, Herrero, 1928
41. CF. Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", Historia general de México, t.2, El Colegio de México, pp. 1435-1437.
42. "La Falange", revista dirigida por Torres Bodet y Ortiz de Montellano, publicó siete números entre diciembre de 1922 y octubre de 1923
43. Según Rodríguez Chicharro, op.cit, p. 126: "Los primeros pasos para modernizar el teatro hispanoamericano los dieron Novo y Villaurrutia".
44. Cuesta fundó la revista Examen en 1932, de la que sólo aparecieron tres números, al ser objeto de proceso judicial. La controversia "moral", campaña contra Contemporáneos y gente afín derivó en despidos de sus empleos en el gobierno.
45. Manuel Durán, Antología de la revista Contemporáneos, México, F.C.E., 1973, p.9
46. C.G. Jung, Psicología de la transferencia, Buenos Aires-Barcelona, Paidós, 1983, p.114
47. Sergio Fernández, "Cincuenta años después de Contemporáneos" (entrevista de Federico Campell), Los Universitarios, N.º 208, UNAM, marzo de 1983, p.9
48. Guillermo Sheridan en sus consideraciones a propósito del Homenaje Nacional a Contemporáneos celebrado en 1982, en "Cincuenta años después de Contemporáneos" (entrevista), op.cit, p 10

49. CF. Salazar Mallén, "Los prosistas de Contemporáneos", Casa del Tiempo, No. 48, enero de 1985, p.25. También Monsiváis, op.cit., p.1437
50. CF. Juan García Ponce, "La llama y la noche", en Cuesta, Poemas, Ensayos y testimonios, t.v, pp.203-218, Juan Coronado, "Novela como nube: prosa como poesía" (Un acercamiento a Gilberto Owen), Los Empeños, op.cit., pp.137-148. Convendría releer el texto, que hoy se sabe, es de Jorge Cuesta, "Margarita de Niebla y Benjamín Jarnés", Ulises, núm.5, 1927, pp.24-26, en el cual además de traducir fragmentos de Lautréamont, aventura: "Todo ha cabido en el pulcro volumen reciente, poesía, crítica, novela. -Sí, novela; alguna vez pondremos esta palabra al pie de la traducción que preparamos del VI Canto de Maldodor".

De cien miembros y rostros que tiene una cosa,
escojo uno, ya para acariciarlo, ya para des-
florarlo y a veces penetrar hasta el hueso.
Reflexiono sobre las cosas, no con amplitud,
sino con toda la profundidad de que soy capaz,
y las más de las veces me gusta examinarlas
por su aspecto más inusitado.

MONTAIGNE

C A P I T U L O II

JORGE CUESTA Y EL COMPLEJO DE PROMETEO

El otorgamiento de hipérbolos a Cuesta no es el del todo arbitrario. Para ser fieles a la tradición, y más allá del juego de palabras, digamos que Jorge Cuesta fue el "curioso y pertinente", así como el "acucioso impertinente" de su grupo en un momento de la cultura mexicana; un "sujeto de caso", como se diría en la tecnología humana del remiendo, sujeto convertido en objeto de congresos.¹ Porque su cara se prestaba a falsificaciones ("sin deuda ninguna con Adonis"²), se conjuga, de manera rápida, la persona con su obra, hecho que desemboca en varias subbiografías esforzadas en desconocer la otra faz: la del ser medido, sensual, apolíneo y dionisiaco en franca y permanente contradicción³ del editor, químico, poeta y crítico, actividades que desarrolló con y al margen de sus amigos y contrincantes.

Dentro de la miscelánea de "conciencias" confeccionada por y para los Contemporáneos, a Cuesta, "la conciencia crítica de Contemporáneos", para aumentarle su leyenda, se le suprime el adjetivo y se le erige en "la conciencia de Contemporáneos", lo cual es indicativo de un alcance y de un reconocimiento abonados,

antes como ahora, por sus amigos y detractores: su inteligencia, albergue de excesos y carencias; inteligencia sin pretensión de brillar con plumas ajenas y añejas.

Lo humano que sirve de base a su obra crítica y poética es posible ubicarlo en la dicotomía exceso-carencia que conserva como fondo y estrella el deseo. Carencia y exceso manifiestos en una verdadera voluntad de intelectualidad. Es visible y latente en Cuesta, como en todo ser humano, pero con mayor grado de intensidad en él, respecto de su grupo, aquel principio que Gastón Bachelard alineó bajo el nombre de "Complejo de Prometeo" (¡por fin, y con acierto, un complejo positivo!), esto es:

Todas las tendencias que nos impulsan a saber tanto como nuestros padres, tanto como nuestros maestros, más que nuestros maestros. Manejando el objeto, perfeccionando nuestro conocimiento objetivo, podemos esperar colocarnos claramente al nivel intelectual que hemos admirado en nuestros padres y en nuestros maestros... El complejo de Prometeo es el complejo de Edipo en la vida intelectual.⁴

El deseo del conocimiento, a cambio del reconocimiento del deseo, signó la vida y obra de Jorge Cuesta. De allí el haber afirmado que condujo su razón, o mejor, su inteligencia y su pa-

sión a extremos. Cuesta fue un apasionado. Ser apasionado significa llevar las cosas hasta sus últimas consecuencias, por ejemplo: el amor, las convicciones, la muerte, el nacimiento; significa que nuestros pensamientos y tendencias no se queden encerrados en las fronteras que prescriben las conveniencias sociales, la moralidad vigente, la ideología dominante. El amor al saber es también riesgo peligroso, promesa de redefinición de nuestra identidad. En tal sentido, Jorge Cuesta no fue, acláremoslo, un abnegado:

Abnegación, palabra hipócrita que encubre la aceptación del fracaso, la cobarde abdicación al derecho de la propia realización: sentimiento hipócrita que trata de negar el inevitable resentimiento y la inevitable hostilidad que provoca la renuncia a sí mismo.⁵

Examinemos. ("Analiza- era el consejo de Cuesta en todas ocasiones".⁶) Paralelo al hecho de haber sido Cuesta víctima de atracción a la muerte, encontramos también una aprobación de la vida; aprobación que no es una aceptación pura, sin sombras, sin críticas, lo que sería una falsa contradicción. No es el sí absoluto (Cuesta "jamás dice: 'Sí, pero...'; va siempre diciendo: 'No, pues...'"⁷), muestra la imposibilidad de protegerse contra la muerte y la alternativa de subvertir esquemas de una cultura

huérfana de mayores; afirma la necesidad de una aprobación con distancia.

Recurramos a tres afirmaciones expresadas. La primera concierne a la reflexión de Bachelard, "podemos esperar colocarnos claramente al nivel intelectual que hemos admirado en nuestros padres y maestros", juicio que, a su vez, comporta dos espinas en cruz: los mayores y las "influencias", unidos al anhelo de superar (matar, con finta simbólica, por supuesto) a los padres intelectuales. Los mayores, puesto que de tal modo los nombramos, existen y, lo que es más, los amamos. La imagen nos la regala Borges:

Amamos lo que no conocemos, lo ya perdido.

Los antiguos, que ya no pueden defraudarnos, porque son mito y esplendor.

.....

Nuestros mayores, con los que no podríamos conversar durante un cuarto de hora.

Las cambiantes formas de la memoria, que está hecha de olvido.

.....

Los amigos que ya no pueden faltarnos, porque se han muerto. 10

Aunque resulta ingenuo querer olvidar a sus mayores, y al mismo tiempo imposible dar cabida a la extensa nómina de referencias y confesiones de Cuesta, tres ejemplos convienen recordarse: Nietzsche, André Gide y Salvador Díaz Mirón. Sobre el primero manifiesta:

Confieso una pasión sin límites por Nietzsche (...) Una admiración por él no puede desconocer que su gloria fue la de no haber dicho nada de él a su favor. Esta "victoria sobre sí mismo" es su grandeza. Y este sacrificio es lo que lo lleva a la inmortalidad.¹¹

Teniendo delante de sí las imágenes de Poe, Mallarmé, Cézanne y Proust, exclama sobre el "primer" André Gide: "Oh, qué excesivamente diferente... ¡Cómo es el ya una constante incitación al viaje!"¹² Y la desmesurada y reconocida admiración por Díaz Mirón: "Mi admiración encuentra en tan orgulloso destino al heroísmo trágico que la enciende: Díaz Mirón prefirió agotar su fantasía a sacrificar la razón!"¹³

La analogía de su vida con los tres nombre citados es sorprendente; pero Cuesta no ejerció la idolatría a sus mayores. La admiración por Díaz Mirón es, como lo asegura, el producto de una reserva de muchos años; si bien lo exalta, le incomoda "cierto" romanticismo de su coterráneo. Su desconcierto por la conversión de Gide al comunismo no le disminuye la cantera de verdad que alojan Los mone-

deros falsos ni de Si el grano no muere, pero advierte una rotunda falsedad en la obra Corydon del francés. Nietzsche, el único a quien jamás aniquila, le busca contradicciones, exageraciones ("no me dejo arrastrar por lo que me aconseja en contra de los que lo leen"); al final de balance lo justifica, al apuntar que las contradicciones de Nietzsche no son "ni descuido ni debilidad de su pensamiento. Él es, al mismo tiempo, una cosa y otra. Vive en busca de su contrario; pero no para aniquilarlo, sino para medirse con él."¹⁴

Rastrear y detectar aristas significativas en sus lecturas de cabecera procede en Cuesta de sus deliberadas incertidumbres. Sabe, como lector de Dostoievski, que el espíritu crítico conquista su verdad sólo a condición de volverse a encontrar a sí mismo en el absoluto desgarramiento; y que, por el contrario, una confusión mística o un apego a la grey, excluye la lucha, la búsqueda; por lo tanto, el tiempo y la vida misma. La aprobación con distancia encuentra su asidero en la duda. En la obra de Dostoievski, las palabras del demonio a Iván Karamasov son un ejemplo de tal conciencia: "Yo soy el espíritu de la negación y de la crítica; sin mí la vida entera cantarí un hossana, pero la vida no es eso, y para que exista, es necesario que pase por el crisol de la duda".¹⁵

Ejercer la duda para no dudar, aprobar con distancia lo pro

pio y ajeno es el método del pensamiento prometeico de Cuesta, pues acoge siempre de soslayo a sus mayores. Se inserta en este punto la segunda consideración: el papel primordial que otorga al conocimiento, la aventura por aprehender el sentido que tienen las posibilidades y restricciones morales, políticas, científicas y artísticas en el "último hombre", el hombre del rebaño, pero puente a transitar, y en el "superhombre", personaje nada extraordinario o poderoso, sino aquél capaz de aprobar las carencias; ambos nietzscheanos. Veamos mediante una imagen poética de Cuesta la voluntad de conocimiento, es decir, la voluntad como afirmación del deseo.

Para explicar el rasgo del conocimiento en Cuesta, Louis Panabière recurre a la pantomima del autor, La Calle del Amor. En su aproximación al texto el crítico francés detecta una característica: la alegoría de la ilusa comunicación del conocimiento. Al menos su interpretación es más moderada que la hiperrevolucionaria exégesis de Nigel Grant Sylvester, quien la sanciona como parodia de la Revolución Mexicana.¹⁶ Pero escuchemos de Panabière su síntesis e interpretación:

Podría demostrarse este aspecto (la comunicación del conocimiento como una ilusión) recurriendo a la alegoría un poco forzada de una obra de juventud (sic.): La Calle del Amor. En esta pieza, que es una pantomima (y ello es significativo), el mimo no dialoga (sic.), no intercam-

bia o expresa (?). Cuesta ha materializado este aislamiento de su imaginario. El pretendiente en pos del amor pasa por la calle (la vida) para ver a su amada y hablarle. Pero sólo encuentra obstáculos para esa comunicación. Su busca se topa con rejas y ventanas cerradas que le impiden alcanzar a la amada, a la que tanto quisiera acercarse: "ventanas enrejadas (...) Las rejas cubren a las ventanas totalmente (...) Un candado enorme en el centro cierra a cada reja. Las ventanas, detrás de las rejas, son también cerradas por maderas de cuatro hojas". La acumulación de rejas, cerrojos, puertas y ventanas hace de esta pantomima una alegoría comparable a un "auto sacramental profano". Se expresa (?) allí con toda claridad (sic.) el sentimiento de que la percepción del mundo está limitada por las barreras impuestas al conocimiento objetivo.¹⁷

Acto seguido, Panabièrre despierta a la "bella durmiente", Sor Juana, para señalar en este punto la confluencia de pensamiento con el de Cuesta (o viceversa). El camino: los cuatro primeros versos de "Primero Sueño" y la interpretación que de él elabora Ramón Xirau. Primero, los versos del "Sueño":

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al Cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las estrellas.

En seguida, Panabière otorga la síntesis y glosa:

El impulso hacia el conocimiento va asociado a la imagen de la pirámide, pues al término de este trayecto vertical la materia desaparece y se pierde en la nada. El camino de Cuesta es idéntico (...) Estas etapas son las mismas que Xirau desentraña al analizar la estructura del Primero Sueño.¹⁸

La explicación de Xirau transcrita por Panabière sobre Primero Sueño de Sor Juana, aplicada a Cuesta y, a su vez, recuperada aquí, dice:

Descripción de la noche y sueño de los seres vivos; intento y fracaso de la intuición cuando quiere explicar la totalidad del ser por medio de una sola mirada totalizadora; posibilidad del conocimiento metódico de acuerdo con las categorías aristotélicas; dudas acerca de la posibilidad de un conocimiento racional; descripción del despertar y del nacimiento de un nuevo día que con los "bélicos clarines del alba" retira "los negros escuadro

nes de la noche".¹⁹

No por excesivo apego a nuestro propio complejo de Prometeo, pero por alto que esté el cielo en el mundo, no habrá una barrera cuestiana que un Nietzsche profundo no deje entrever. El análisis de Ramón Xirau, ejercido sobre un "corpus", Primero Sueño, lo considera Panabière "camino idéntico" (¿quiere decir lo mismo paralelo e idéntico?) con el proceso de creación poética de Cuesta, tomando las quince primeras líneas de la pantomima. Pero lo aventurado estriba en extender, hilando delgado, tales reflexiones al terreno del ensayo y la poesía, la vida y la obra del escritor vera cruzano. Es oportuno, asimismo, apuntar que Sor Juana y Cuesta son vasos comunicables, no intercambiables, respecto de su actitud ante el conocimiento; pero que les sea común el "solipsismo", esto es, el hecho de que la conciencia de cada uno quede reducida a sí misma sin una comunicación efectiva posible resulta no oscuro, si no alambicado. La propia Sor Juana se retiraría a la ventana del convento a provocar ruidos sin connotaciones para su época. Sin embargo, esquivémosla y volvamos al interior de nuestra trampa.

Al volver sobre La Calle del Amor, también Nietzsche se pasea para otra aventura alegórica, es decir, otra lectura posible.²⁰ En el discurso sobre las "Transformaciones del Espíritu" de Así habló Zaratustra, Nietzsche declara: "Voy a hablaros de las tres

transformaciones del espíritu: de cómo el espíritu se convierte en camello, el camello en león, y finalmente, el león en niño."²¹ Hagamos una lectura en zigzag de la imagen del pensador alemán y la obra referida de Cuesta.

El espíritu que se arrodilla igual que el camello es el espíritu que habita la veneración; hace amistad con sordos que nunca oyen lo que quiere; ama a quien lo desprecia; respeta y obedece. El camello es, en Nietzsche, aceptación y entusiasmo: la inscripción en la norma. La misma situación encontramos en la primera parte de la pantomina de Cuesta. El Pretendiente llega hasta la Ventana del Centro donde se halla la Doncella detrás de múltiples obstáculos. Para tentar a la tentadora, el Pretendiente, vestido de harapos, le ofrece un frondoso ramo de flores. La Doncella, quien ha entornado la puerta, hace caso omiso de la pretensión. El Pretendiente es rechazado por ella; no indaga la disposición de tantos impedimentos ni los de su amor despreciado: se retira sin rezongos (Igual ocurre con el Coro de Pretendientes y las Doncellas laterales). La escena es tajante: no hay pregunta (búsqueda), tampoco justificación.

El camello, según el filósofo alemán, corre con su carga, y en lo más solitario del desierto (así el espíritu) sufre la segunda transformación: es dueño de su propio desierto, se convierte en



león; proclama el "yo quiero" que se opone al dragón del "tú debes". El león en el espíritu es capaz de crear nuevos valores, eso es para él robar, y cosa propia de un animal de rapiña, y, puesto que el corazón que venera está ligado con solidez, se hace crítico. De igual modo, el Pretendiente de la obra cuestiana se retira al desierto de su sueño, insiste ahora en su conquista y logra identificar aquello que lo separa de la Doncella, aquello que los une: una acertada flor. De allí que al reencontrarse ambos impongan su "yo quiero", fuera de los ojos del espectador, mientras la calle del amor se convierte en la calle del pecado; el Pretendiente es ahora Galán soñado y la Doncella es Prostituta; escena en que aún existe el asombro, el gesto de pregunta y duda que no halla respuesta.

¿Pero de qué es capaz el niño que ni siquiera el león ha podido hacer? ¿Por qué el león tiene que convertirse en niño? El niño, para Nietzsche, es inocencia y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma; es la gran decisión, el crearse el derecho a la acción: imagen del olvido como liberación. Por similitud, asistimos en la Calle del Amor a la transformación de la Doncella y el Pretendiente, quienes Prostituta y Galán, forman la pareja que se apresta a celebrar nupcias, olvidando cuanto ha sucedido. La súbita alianza, sin interrogaciones ni justificantes opera como el niño nietzscheano con la necesidad de

decir un santo "sí": el espíritu de cada uno impone ahora su voluntad propia, se retiran ambos a la conquista de su mundo. La pareja olvida el Coro de Pretendientes y Prostitutas contiguas; entretanto, el Galán guía su auto provocando ruidos frente a los espectadores.

El paralelo entre la imagen de Nietzsche sobre el camino del creador y los tres estados del espíritu en la obra de Cuesta aunados conformarían lo que hemos denominado el "Complejo de Prometeo". Llevadas las tres imágenes al conjunto del pensamiento del escritor mexicano, la primera transformación la vivió, la soportó, por supuesto a medias, pues su proclividad al anarquismo no es confundible con la ausencia de normas. Por ejemplo, era la dirección del Estado y no su existencia lo que le incomodaba. Saltemos, por unos instantes a la tercera transformación del espíritu que nos permite entroncar un tercer aspecto suspendido: la crítica a la abnegación ("cobarde abdicación al derecho de la propia realización"), veta que permeabiliza vida y parte de su obra.

El complejo de Prometeo en Cuesta sufre un desface evidente entre el plano vital y la actitud asignada para sí y hacia las obras de creación cultural. En el plano vital pierde la presencia de ánimo que una vez predicara. Lo mata no una enfermedad particular, sino una renuncia a la vida, la falta (¿o exceso?) de deseo; muere

por entrega. No se trata de aprobar o censurar su muerte en operación de cura o psicólogo que perdonan la soberbia o reprochan con moralismo. Pero tampoco existen posiciones neutras o imparcialidades en el decir y hacer de los estudiosos de Cuesta, mientras él yace sin-vergüenza.

Un presupuesto que atraviesa su programa de vida es la aprobación necesaria, mas no totalizadora de la vida, como lo enseña una de sus cartas de 1937.²² Una premisa de su comportamiento intelectual la constituye las bodas del intelecto y la pasión; pasión por el conocimiento, y la función del intelecto como guía de la pasión. La inconsistencia, o franca contradicción, radica en aprobar con distancia la vida y abdicar ante la aprobación dicha: "Una petición de principio -recordaba a menudo Cuesta con Gide- es una afirmación de temperamento".²³ No se puede desconocer, sobre este trayecto, la locura experimentada por Cuesta, de la que otras tantas locuras se han manifestado;²⁴ locura aguzada lo mismo por su individualidad que por la colectividad hostil que vivió, pues la pasión por el saber que funciona muchas veces como figura de liberación, bien puede terminar en forma de autodestrucción. La afirmación de Nietzsche al respecto es, sin embargo, insinuante: "Muchos mueren demasiado tarde, y algunos demasiado pronto. Todavía nos extraña la máxima: 'Muere a tiempo'".²⁵

De la misma manera que no es posible asignar la misión de poetizar, como tampoco nadie puede vivir la vida por uno mismo, debemos recoger la unidad y los fragmentos de su pensamiento dirigidos al conocer, pues como recuerda Alí Chumacero, el haber realizado Cuesta el sueño de Baudelaire de dormir frente al espejo es la mayor forma de decepcionar, de traicionar su (la) inteligencia.²⁶

Si aceptamos que Cuesta estuvo dominado por la segunda transformación del espíritu- la voluntad crítica de acuerdo con Nietzsche-; si reconocemos que no pudo, no quiso ser un hijo pródigo -no sólo por su abstinencia de las páginas de la revista de dicho nombre fundada por sus compañeros de Contemporáneos en 1944, sino por su obvia desobediencia al rebaño-; si criticar significa someter al examen de la razón, es oportuno también destacar cómo en el origen de tales posturas se incubaba una valoración, según la cual, para aprender a criticar es necesario aprender a admirar.

Luis Mario Schneider, uno de los compiladores e intérpretes de su obra, ha observado cómo Cuesta se vuelve ensayista por su deseo de legitimar otra concepción, por dar cabida a "otra mira de la realidad mexicana, a la vez que por un íntimo deseo de desaprobar las censuras que recaían sobre el grupo al que pertenecía".²⁷ Deseo, necesidad, carencias y dudas son semillas para Cuesta no

dispersas en su tarea crítica ejercida a través del género ensayo con notoriedad entre 1934 y 1939.

La prosa barroca de sus ensayos, nacida de distintas fuentes, marcha en varias direcciones; caminos que han despertado la recurrente afiliación suya al eclecticismo. Sin ser diletante o con ambición de "todólogo", Cuesta estuvo ante la modernidad con el ánimo de innovar y no tuvo atolondrados coqueteos con las "modas" intelectuales; no confundió la realidad con la inmediatez, tampoco el trajín con la creatividad; razón de su perenne desconcierto. Conviene fijar algunas cápsulas intelectuales suyas para complementar la supuesta abstracción del Complejo de Prometeo, sin el afán de añadirle el rótulo de "Poeta Doctus".

La formación del espíritu científico de Cuesta fue persistente. Especuló, en la significación positiva del término, en el campo de la química donde descubrió, transformó, inventó procesos y sustancias. Las actividades frente a la materia, una de las preocupaciones continuas de su vida, lo llevó a investigaciones que sólo podemos enumerar de manera sucinta, antes que medir sus alcances. Su formación científica no estuvo ajena a la utilización del oxígeno en las preocupaciones por el remedio contra el cáncer, incurrió en el procedimiento para la producción sintética de enzimas; realizó estudios sobre la marihuana y su complejo vitamínico; acude

a prácticas para elaborar una sustancia para convertir el agua en una bebida similar al vino sin creerse Cristo y, entre otros, recurrió al experimento de suspender el proceso de maduración del fruto (que logró), junto con el intento significativo de aplicar un fenómeno químico de la materia al hombre;²⁸ hecho éste que se ha asociado con los experimentos aplicados sobre sí mismo.

¿Cómo reprochar a Cuesta: "Zapatero, a tus zapatos"; si no sólo de caminar vive el hombre? Basta recordar cómo opuestos por el espacio, pero colindantes en la contemporaneidad de preocupaciones científicas y literarias, se ubican Cuesta y Aldous Huxley, si bien con resultados diferentes cada uno. (Habría que ver alguna vez cómo en la misma época también Horacio Quiroga y Leopoldo Lugones en el mismo momento en Suramérica realizaban este tipo de indagaciones). Distantes de estimar el virtuosismo y efecto posterior de las actividades científicas de Cuesta, sus aseveraciones, para nuestro enfoque y posibilidades, se suspenden y convocan el refrán recordado, con una acotación imprescindible.

La ciencia no es un saber cerrado, tampoco neutro ni exento de inmunidad ideológica; no se ubica más allá del bien y del mal. Sin embargo, los inquisidores del grupo de Contemporáneos hacen visibles aspectos que rebasan los contenidos científicos mismos. El sector cultural nacionalista de los años treinta -Héctor Pérez

Martínez, Andrés Henestrosa, etc.-, nos lo refresca Rodríguez Chicharro "califica erróneamente de 'científicos', esto es, de porfiristas, a los Contemporáneos".²⁹ La equivalencia Contemporáneos = científicos = porfiristas, forjada en especial para Cuesta, ¿no busca producir efectos subliminales antes que expresar incompatibilidad de pensamiento? ¿No manifiesta más las antipatías, originadas en un falso nacionalismo, a cambio de la voluntad de crecimiento intelectual? El problema que salta a la vista es el de la moral de un sector de "la inteligencia" mexicana que manotea y sentencia compromisos y redenciones, sin argumentar, pero, claro, con el adjetivo que bautiza buscan subvalorar. Funciona en gran medida en estas posiciones una moral del resentimiento avizorada por Cuesta, cuando al comentar en 1927 un texto de Max Scheler (El Resentimiento en la Moral), recuerda que tal resentimiento se produce un poco como la fábula de la zorra y de las uvas verdes:

La impotencia de adquirir un objeto provoca en el individuo una desestimación del objeto con el fin de rebajar la importancia de poseerlo (...) La envidia que se despierta entonces, y que provoca un odio no particular a la persona con quien se compara tan desventajosamente, sino general a todo lo que hace posible tal comparación, va dejando un fondo de amargura y rabia contra el cual tiende a defenderse el individuo liber

tándose de él, de una manera que ya no puede hacerle daño. Este es el origen del resentimiento. No lo hay cuando el individuo ha podido descargarse de su pasión contenida (...) Pero cuando la venganza no puede efectuarse (...), la pasión contenida es absorbida y disuelta por un fenómeno comparable a la absorción de los cuerpos extraños que han penetrado al organismo.³⁰

Cuesta, de la mano de Nietzsche en este juicio (el resentido que al tener amargura no logra "crear") destaca la incapacidad que tiene el populismo y el puritanismo moral de afirmar el presente; los sacude la rabia impotente sobre lo que ya no se puede modificar; es la fijación en sus pensamientos de lo que "fue". Los populistas, al aplicar criterios morales a la ciencia, le hacen de paso, un favor universal a la imagen que rechazan: Porfirio Díaz = científico = universal, y le prestan un flaco servicio a los Contemporáneos, en particular a Cuesta.

Con este tipo de moral que no se deriva de una crítica del mundo, que no es síntoma de una decadencia de la moral, sino una moral de la decadencia, se somete a la ciencia, como al arte, la política, la literatura, las costumbres a los valores del resentimiento y reproduce, dicho por Cuesta, "la misma degeneración del estilo equivalente a la degeneración del tipo humano del que

es manifestación."³¹ Las ideas de Cuesta sobre la moral en estos campos han madurado con suficiencia y se han acogido en la discusión sobre el intelectual y la cultura en México, como se observa en la obra de Octavio Paz: El laberinto de la soledad.³²

Si el superfluo entusiasmo del sector nacionalista de la ciencia no repercutió con dimensiones de excomuniación colectiva para Contemporáneos, en cambio, instauró una polémica con publicidad: nacionalismo / cosmopolitismo. Si bien es cierto, el grupo, en su conjunto, no compartió el nacionalismo ni en arte ni en política ni en sus vidas, la polémica -ya es terreno admirado cuando no imitado- se le traslada a Cuesta, pues ninguno como él la hizo suya. Prueba de ello es la frecuente alusión a sus artículos: "La literatura y el nacionalismo" y "¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?", en los que advierte a la controversia atizada desde El Universal Ilustrado, lo benéfico que sería deshacerse de complejos de inferioridad o superioridad cultural, pues "Revolucionarismo, mexicanismo, exotismo, nacionalismo son (...) puras formas de misantropía".³³ Vale la pena indicar el notorio hallazgo del crítico de Ariel Castillo sobre los argumentos similares de Cuesta en "Literatura y nacionalismo" a los de Borges en "El escritor argentino y la tradición", ambos de 1932.³⁴

Decir: "Los Contemporáneos son extranjerizantes" es un absurdo del mismo espesor semántico que el juicio categórico: " Los

suecos son flemáticos". (Para compensar la posible deformación del sentido de la frase, recuérdese cómo Novo decepciona al agro mexicano y el nacionalismo cuando ve los magueyes "de quinientos en fondo haciendo gimnasia sueca"³⁵). Por el supuesto extranjerismo de Contemporáneos se les compuso un tango cuando en verdad escuchaban una sinfonía inconclusa.

Por fortuna, hoy Guillermo Sheridan documenta con amplitud numérica y discute mediante la relectura de la materia infalsificable - las páginas de la revista Contemporáneos- las acusaciones de extranjerizantes a los componentes del grupo. Resultado: la preocupación por lo nacional fue superior a la línea universalista. El estudio de Sheridan clausura los enardecidos y simplistas debates o censuras sobre nacionalismo versus cosmopolitismo.³⁶ Se afianzan, y en toda su magnitud, las palabras de Quevedo, para los pseudolectores y su miopía ante la revista en la década de los treinta: "Buscas en Roma a Roma: ¡Oh Peregrino ,/ y en Roma misma a Roma no la hallas". La batalla ideológica librada por Cuesta contra los nacionalistas develaba el autoengaño en sus empeños por copiar una idea europea, sobre todo, el empequeñecimiento en lo literario, por ejemplo, en el culto del "nopal y del metate" como representativos de lo "propio".

De cierto modo, el universalismo, más radical en Cuesta que en sus compañeros de grupo, es el resultado de la imposición de

de su entorno cultural y el reclamo de su inscripción en la tradición de la cultura occidental. Se pronuncia contra todos los que digieren evidencias, optan por lo inmediato y contra las reputaciones de la época que se fraguan. José Joaquín Blanco asegura:

Destruye los prestigios de la época: Ortega y Gasset, Antonio Caso, Lombardo Toledano, Breton, Guillermo de Torre, etc. (Al leer a Cuesta nos damos cuenta que no es que envejecan los textos de principios de siglo, o que seamos más inteligentes que los admiradores de esos años, sino que había pocos lectores críticos - que supieron revisarlos- pues se prefería la unanimidad, el mesianismo y el entusiasmo infantil como actitudes culturales. A quienes lo acusan de ensañarse con autores muertos (Gutiérrez Nájera, Nervo), inermes ante los vivos que no saben respetarlos, responde que hay mayor razón aún para castigarlos póstumamente pues "hay muertos que no saben respetar a los vivos".³⁷

Si los juicios de Cuesta sobre la moral, la tradición y el nacionalismo han madurado, no ocurre igual con otros terrenos. Porque su discordia no cesó fue dueño de varios "antis": anti-marxista, anticlerical, antiacadémico, antifascista y anticristiano. No ajeno a los debates de la nación o asuntos relativos

al intelectual cometió opiniones de las más variadas marcas.

Para una fotografía politizada de Contemporáneos, los fotógrafos-lectores de los ensayos socio-políticos de Cuesta, ubican, reubican y desubican a éste. Uno lo sitúa en el extremo derecho; otro, en el extremo centro; un tercero lo posa en forma individual. El primero coloca un texto en las manos del fotografiado: "Panfletos célebres por su anticomunismo cerrado y cerril" (J. Rufinelli); el segundo, un tomo con la inscripción: "Excelsitud de una metafísica más allá del bien y del mal" (Esyk Furmansky); el tercero, con un folleto: "Honus Politikon: teoría para aprender a decepcionar". Es decir, se reproducen formas llamativas como el vasto y basto título del ensayo de Cuesta: "Marx no era inteligente, ni científico, ni revolucionario, tampoco socialista, sino contrarrevolucionario y místico".³⁸ Resultado: tres Cuestas distintos y un juicio sintético enunciado por Luis Mario Schneider: "Cuesta fue testigo y testimonio de una necesidad de humanización por decantación cultural."³⁹

El más espinoso de los tópicos tratados por Cuesta -el político- ha recibido adhesiones o rechazos, según la convicción ideológica que juzga desde sectarismos. Lo cierto es que también en sus razonamientos, Cuesta contrajo contradicciones. Por ejemplo, Víctor Díaz, además de señalar constantes en el pensamiento de Cuesta, señala:

Aquí pugna por la liberalidad de un universalismo del arte vía un ontologismo, aunque su pensamiento alquímico(sic.) hace de su poesía una expresión cifrada y hermética, y años más tarde propone para la educación un nacionalismo laico, continuista y tradicional.⁴⁰

Bien podríamos multiplicar los juicios que lo reprueban, lo salvan o le quitan y ponen un "pero" o un "pues"; sin embargo, en ningún texto de Cuesta existe la adhesión y defensa de una doctrina, un partido o institución ideológica, política. Proceder que lo conduce a su compromiso del intelectual independiente del poder, de lo cual es una ilustración el fundar, junto con Samuel Ramos y José Martínez Sotomayor, la "LIGA DE LOS INTELLECTUALES MEXICANOS" en marzo de 1940. Vio en el marxismo una vulgarización de las pasiones humanas; concibió el Estado como organización requerida de un ir y venir estrecho del poder y el saber (¿Príncipes y sabios?); atacó las reducciones economicistas, al ver en la economía una ley natural que la rige y la reclama como realidad humana, antes que ver la vida con mentalidad de contador con su "debe" y "haber".

Asimismo, impugnó la promovida música "proletaria" impulsada por Carlos Chávez, pues jamás le interesó patriotismos que reemplazaran la música misma; ni comulgó con lo pintoresco del movimiento muralista. Cuesta, siempre en búsqueda de lo absoluto, prefirió ver el lado artístico, técnico, immanente en la pintura

de Diego Rivera y José Clemente Orozco. Su apertura cultural le concedió admirar con gran acento a éste último, lo mismo que a Rivera al margen de las divergencias ideológicas. En suma, rechazó todo arte "proletario" y se dirigió al problema de la materia musical y plástica. Por eso encontró en Agustín Lazo la pintura "superficial" por excelencia que, lejana de descripciones y reflejos supuestos de la realidad, ponían de relieve la materia pictórica y la forma. Debe tenerse en cuenta, paralelo a este gusto, la tarea de Cuesta en las artes plásticas a las que puso a su disposición los conocimientos científicos con el fin de conservar los colores por las alteraciones del tiempo.

Placer inteligente y no placer inconsciente, como diría Samuel Ramos, es el que aprisiona a Cuesta contra las doxas nacionalistas. Muchos de sus juicios, aunque se suspenden a menudo por la falta de reconocimiento evidente, han modelado un sector amplio de su posteridad cultural. Salazar Mellén pone en mente lo que cuesta aceptar la irradiación del escritor veracruzano:

El caudal de ideas contenido en los ensayos de Jorge Cuesta, ha contribuido a modelar la mentalidad moderna de los mexicanos. Sería difícil, y además tarea para eruditos, decidir qué ideas de las que privan actualmente en el pensamiento de los mexicanos, por lo menos en los estratos más cultos o menos incultos, fueron

originalmente expuestas por Cuesta y se han deslizado hasta el lugar común o hasta la reflexión usual. Las ideas de Cuesta, despojadas de su procedencia, se encuentran a menudo, sin origen ya, sin autoría, en el modo de pensar de los mexicanos. Es en este sentido que el pensamiento de Cuesta está señalado por la trascendencia: las ideas han ido más allá de su autor y han penetrado el pensamiento colectivo.⁴¹

Reflexión que da un poco de paz y turba el afán precoz de erudición. Sin descuidar lo primero y relegando lo segundo, a esta altura de las consideraciones es preciso afirmar que Cuesta no fue un precursor, un revolucionario, sino un subversivo del quehacer cultural. Fue en la formación cultural de Contemporáneos y de "la inteligencia" mexicana un acicate. Para decirlo con una analogía -las imágenes siguen siendo imperfectas- un "CABRAHIGO"; actuó lo mismo que este género de higuera silvestre, cuyo fruto no llega a madurar por caer antes de tiempo del árbol; pero que es un medio para que las higueras maduren.⁴²

Ante la ausencia de erudición, la anécdota como parte marginal de la historia de la cultura y, en particular, de la literatura mexicana, ofrece el espacio para observar la función de Cuesta, pues "ya se habla de la herencia cuestiana desde que Octavio

Paz y Alí Chumacero empezaron a escribir sobre él."⁴³ Hablamos de herencia o irradiación abonada por la imagen de "Cuesta -Cabrahigo", más que del dique automático de "influencia" por cuanto lo que un gran artista original "aprende de otro, cuyo espíritu y problemas son necesariamente diferentes, constituye el tipo de influencia más difícil de definir, precisamente porque sabemos que le corresponde la mayor significación."⁴⁴

La hermandad literaria de Cuesta con sus compañeros omite las competencias, y hace verosímil como respetable la búsqueda desmitificadora en el ánimo de Jaime Garcia Terrés del binomio Cuesta - Owen: "¿Podría decirse que Jorge Cuesta fue el Virgilio de Gilberto Owen? En todo caso, su Dante le salió respondón; el discípulo consiguió y mejoró al maestro"⁴⁵ El único acto de fe al que podemos acudir es el paso de la existencia de Cuesta como rumor a los rumores que él crea. Lejos de ser un "Führer", la presencia de Cuesta en la formación cultural de compañeros o no es la de inquietar, desacomodar. Gilberto Owen en su semblanza cuestiana evoca:

Me arrancó a estocadas a la lógica poética de la raíz juanramoniana de que mi adolescencia no se avergonzaba, y acosándome en un rincón con Gide y Valéry (...), me obligó a reconocer que lo mexicano de la poesía española escrita en México está precisamente en su desarrai-

go de lo mexicano, en la universalidad.⁴⁶

Basta otro ejemplo. En 1925, Cuesta comenta los poemas de José Gorostiza, Canciones para cantar en las barcas, como una aventura que se desnuda al aire, en los siguientes términos: "pero su carne, transparente, apenas logra recostarse de la diaphanidad del fondo; así como una agua pura en un vaso delgado, la figura dibuja su límite, fino como una hebra de gusano de seda, pero visible y resistente" (subrayados míos).⁴⁷ Vale la pena preguntarse: ¿No prefigura esta imagen la presente varios años después en Muerte sin fin de Gorostiza? Incluso Gorostiza al ser interrogado sobre las "correspondencias" existentes entre Muerte sin fin y Canto a un dios mineral, contesta a Luis Terán (su entrevistador):

Es muy posible que sí, porque Jorge y yo éramos amigos íntimos...El siguió paso a paso los progresos que yo iba haciendo en la creación de "Muerte sin fin". Por mi parte, yo escuchaba sus teorías y doctrinas literarias, así es que no sólo en la poesía que usted memoriza, Canto..., sino en muchos de sus trabajos y en muchos de los míos, deben aparecer indicios de esa ya casi hermandad literaria que formamos Jorge y yo.⁴⁸

También Miguel Capistrán contribuye a hacer verosímil el

el calibre de las intimidades literarias entre Cuesta y Gorostiza, al considerar un hecho más como parte de la historia literaria que sencilla anécdota:

"Muerte sin fin" se escribió por influencia de Cuesta, él casi obligó a Gorostiza a escribirlo. La trama original es que los ojos del poeta salen y va a recorrer la casa hasta que llega a un continente de agua. Cuando Gorostiza la contó, Cuesta se entusiasmó muchísimo con el tema y lo obligó a escribir el poema. "Muerte sin fin" está escrito bajo la influencia de la droga, porque a Cuesta le gustaban estos experimentos y, como por ser químico tenía acceso a las drogas, les daba a todos. El, como el grupo en general, profesaba el Carpe diem y reiteraba la idea del poeta que se sale de sí mismo y observa su descomposición.⁴⁹

Capistrán, cavador de las claves del poema de Gorostiza, dirigidas a describir los integrantes de Contemporáneos, anota que el verso "¡Oh inteligencia, soledad en llamas, /que todo lo concibe sin crearlo/" está encaminado a Jorge Cuesta.⁵⁰

Sin ser el heraldo de sus compañeros, se atisba, además en los testimonios de sus contemporáneos -compilados en gran medida por Luis Mario Schneider-⁵¹ la presencia de un terreno hoy irre-

cuperable: el diálogo, semilla y fruto de afinidades y discrepancias, pues entre el hablar y escribir de Cuesta el zigzag no es dibujable. Sólo constan los testimonios enfatizados, entre muchos, de Luis Cardoza y Aragón, Elías Nandino, Octavio Paz, Gilberto Owen y Salazar Mallén sobre el efecto intoxicante del diálogo con él; discusiones laberínticas que se congracian con las palabras de Borges: "Ya nos hemos puesto de acuerdo en el desacuerdo, eso es muy importante, ¿no? Xavier Villaurrutia sintetiza los meandros de la conversación cuestiana y va un poco más allá:

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. Son éstos interesantísimos, al punto que no me parece exagerado afirmar que los sonetos de Jorge Cuesta dan principio justamente en el momento en que otro poeta ha encontrado o ha querido encontrar la meta final (...)

Las notas sobre poesía mexicana son documentos críticos indispensables para el mejor conocimiento de nuestra lírica.⁵²

Al margen de las inabordables elucubraciones verbales del autor, sus oyentes destacan un escollo en su estilo hablado y escrito. En el recordar de Villaurrutia la oscuridad, producto de

su rigor, era el rasgo sobresaliente que lo asociaba, por su parte, con "Monsieur Teste" de Paul Valéry:

Sus amigos - y él con nosotros- jugábamos (...) con la inevitable oscuridad de Jorge.

-¿Verdad que esto sí está claro?-preguntaba después de leer, con dicción confusa, un ensayo complejo y rico de conceptos.

-Eso está perfectamente oscuro -le respondíamos. Y Jorge Cuesta reía con una risa abierta, franca, juvenil.⁵³

Pero la complejidad de Cuesta, especie de elogio de la dificultad, los intersticios entre su hablar y escribir que obligan a reconocer la exigencia de su lectura sin sollozos, está asociada con una economía del lenguaje que advierte Owen: "una economía del lenguaje, que hacía difícil, en ocasiones, seguir el hilo de su razonamiento, al leerlo, cuando no se le había oído antes"⁵⁴ Esta complejidad, resultado de una economía del lenguaje, Cuesta la piensa agradable e industriosa por la extensión que de la teoría económica de Carey, hace André Gide en el terreno del arte.⁵⁵

Si le hemos quitado la palabra a Cuesta, por un momento, es porque compatible con la imagen de "cabrahigo", fue un creador en el doble sentido que este concepto guarda para su maestro Nietzsche: el creador como aquel que induce a otro y experimenta

en sí mismo algo que todavía no es; el que produce, crea un conjunto de fuerzas capaces de modificar al existente, de revelarlo; el que combate por su propia existencia, el que considera su posición relativamente única respecto del Ser como mejor que la del gusto general."⁵⁶

Por eso no se ahorra la liberación de su gusto, y se pronuncia con admiración sobre las lecciones poéticas en la historia de la literatura mexicana que encuentra en Gorostiza, Villaurrutia o Pellicer, como tampoco reprime la necesidad de increpar páginas de Torres Bodet u Ortiz de Montellano. Y por eso, también sus escritos sobre ellos son pretexto para examinar su posibilidad de escritura o enmudecimiento; verdadero "cabrahigo" que en las líneas finales de su reseña a Canciones para cantar en las barcas, de Gorostiza, se obliga a decir:

poesía pura..., poesía ejemplar dócil de necesidad y de costumbre; que también de lección para aquellos que escriben tan fácilmente (Torres Bodet), como para aquellos que tan fácilmente enmudecen.⁵⁷

La expresión "que tan fácilmente enmudecen" posee relativa autorreferencia (¿la imposible victoria de Cuesta poeta?). Contemporáneos y extemporáneos suyos reconocen que abordó la discusión en contraposición al cuchicheo, la necesidad de insertar

las particularidades de México en una tradición universal (Paz), antes que aspirar a una lujuria de universalidad; o la fama que rebasa la pretensión de ser acogido como escritor para leer o escritor para escribir, puesto que la ineludible provocación de sus textos conduce a pensar y sentir dudando; que los tónicos de ser mesurado o hiperbólico hacen cobrar un matiz diferente a la afirmación punzante de su época dirigida a la Antología que él prologara ("vale lo que Cuesta"); que ho vale más que un higo, tal como lo sustenta la historia colateral del hacer literario, ejemplificada en la presencia / ausencia de su nombre dentro de una antología de poetas mexicanos: Poesía en movimiento.

En el prólogo de la antología figura un "Aviso" de Octavio Paz en el cual precisa:

No faltará quién nos reproche la ausencia de Jorge Cuesta. 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 suerte de escucharlo.⁵⁸

Un intermedio. El privilegio del diálogo Cuesta-Paz o Paz-Cuesta, no hay en la enumeración la intención de jerarquizar, lle va al reconocimiento mutilado de 1966 de la antología a la convocatoria de Cuesta en 1982 en Las Trampas de la fe: "A través del

fervor inteligente de Cuesta, leí por primera vez los poemas de Sor Juana.⁵⁹ La extrapolación de fechas, asunto banal en verdad, está transitada por un reconocimiento y por un "mea culpa", productos de juicios que maduran a uno y otro escritor. En este punto, el género epistolar hace parte también de la historia de la literatura mexicana contemporánea.

En las recientes memorias que hace Huberto Batis de la revista literaria "Cuadernos del Viento", en el apartado que evoca la presencia de Jorge Cuesta, así en la revista como en las publicaciones literarias afines, dice:

Al abrir mi tomo de Cuadernos encuentro (...) una carta que me envió desde Hikkaduwa, cuando era embajador Octavio Paz (India, 14, 1, 1967), cinco años después (Sic.) cuando ya había aparecido Poesía en movimiento.⁶⁰

El fragmento de la correspondencia Octavio Paz- Huberto Batis, reproducido por éste, contiene la siguiente consideración:

Poesía en movimiento: al principio -como lo doy a entender en el prólogo- pensamos en un libro que sólo incluiría 25 ó 30 nombres y en él, después de mucho pensarlo, decidimos que el de Cuesta no era indispensable. Al ampliarse la selección a 42 poetas, es evidente que Cuesta debería haber figurado. Realmente no acierto a explicarme

a mí mismo mi error. Lo deploro tanto como usted y Juan García Ponce. Dicho esto, no creo que Cuesta sea un gran poeta, sino que fue la conciencia de la poesía en un momento de la sensibilidad moderna y en un lugar en que esa sensibilidad fue particularmente lúcida y exigente: México. He dicho esto varias veces y en el prólogo repito que la poesía de algunos -Villaurrutia, Gorostiza, Oren y en cierto modo la mía- habría sido otra sin el ejemplo crítico de Cuesta.⁶¹

No sería demasiado riesgoso apreciar, de acuerdo con el juicio de Octavio Paz, la similitud de función cumplida por Cuesta para la poesía mexicana contemporánea, con el papel jugado por Poe y Baudelaire, guardadas las proporciones, para las letras modernas. Recuérdese que Poe se destaca por los cuentos y por sus concepciones teóricas; asimismo Baudelaire, poeta y teórico es visto más pensador que poeta. (el otro caso afín sería Valéry). Pero también la carta de Paz está en estrecha conexión con la idea propuesta por su coterráneo en torno a la perspectiva de la "historia anónima" de la literatura. Escuchemos:

A mi juicio la crítica moderna de México debería dar menos importancia a los nombres y más a las obras. De ahí que sugiera no tanto el análisis del libro desde el punto de vista mexicano -por supuesto, si se piensa que, como yo creo, la selección es bastante completa-

sino la comparación de ese conjunto de obras y poemas con los de otros países hispanoamericanos. Pienso que esa comparación demostraría: a) que los mexicanos han menospreciado su tradición poética; b) que nuestra poesía no es inferior a la de España, Argentina, Chile, Perú o Cuba.⁶²

De hecho, menosprecio de la tradición no es homólogo de apego a los bienes culturales con ceguera; como lo reconoce Paz en otro lugar, a propósito de Cuesta como ejemplo de la figura crítica; pero en el aspecto de la escritura poética, si bien es cierto "conciencia de la poesía" y "poeta prolífico o accesible" no son sinónimos, tampoco justifica el aprecio de Cuesta semipoeta en la tradición mexicana, pues el decir de esa "conciencia" debe ser leído. Lo cierto es que de "los peros del alma" vistos por Cuesta a "las peras del olmo" de Paz, el "cabrahigo" acude, ya con intermitencias, ya como una constante incitación al viaje. En el umbral de los juicios, no podríamos abandonar el epitafio escrito por Villaurrutia en homenaje a Cuesta:

Agucé la razón
 tanto, que oscura
 fue para los demás
 mi vida, mi pasión y mi locura.⁶³

Luz que enceguece o "Faro de luces negras", Cuesta, igual que Valéry, hizo del intelecto un dios; no cultivó su tragedia a manera de un proceso de autodivinización, pese a los graves problemas que enfrentó con Dios, con el demonio, los ángeles, los científicos, los políticos y los escritores, pues el hombre que se equivoca o se corrige, se aprueba o desaprueba, expresa una contradicción, no un mito. Lo propio de Cuesta, el núcleo de su pensamiento, fue escapar a las falsas contradicciones, hallar las diferencias efectivas; supo, frenético y enloquecido, que su apetito, motor de sus vuelos y de su caída, no podía ser saciado.

Si truncó su orgullo (la satisfacción que procede de la autoaprobación) y su posible vanidad (la satisfacción de la aprobación proveniente de los demás), supo consciente que escribir para la posteridad, esto es, para la crítica, era una forma, según su pensar, de pertenecer a la eternidad. Ante Cuesta ensayista, podemos adjudicarnos, si bien para otros asuntos, las palabras de Alfonso Reyes:

Se ha deslizado un estilo hueró y oratorio, en que se ve la pluma del líder, mucho más que oírse la voz del juglar.(...) No hay que romper el objeto enterrado; ni aderezarlo, ni sustituirlo. Hay que sacar, en toda su pureza, la reliquia de la memoria.⁶⁴

NOTAS

1. "Sujeto de caso de congreso", por cuanto en 1971, Cuesta fue objeto de estudio presentado en el "Congreso Internacional de Psiquiatría" de Zurich, por Héctor Pérez Rincón, César Pérez de Francisco y Patricia Rodríguez, con el título: Análisis de algunos aspectos de la obra de un poeta esquizofrénico: Jorge Cuesta. No aludimos, en cambio, al trabajo literario de Alfred Mac Adam: "El Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta". Memoria del XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, U. de California, Los Angeles, 1967. Mientras el primer trabajo acuesta en el sofá a Cuesta, -como a Lázaro: ¡Levántate y anda!-, el segundo, aunque comprimido, parece decir: ¡Cuesta, acuéstate; te resistimos a medias y no por tu sintaxis!
2. Elías Nandino, "Retrato de Jorge Cuesta" en Poemas, Ensayos y Testimonios, t. V, p.180
3. Véase la carta de Jorge Cuesta glosada por Luis Mario Schneider: "Jorge Cuesta, también sentimental". Amatlacuilo. El Pintor de Papel, febrero de 1985, p.7. Asimismo, Rafael Salazar Mallén, "Jorge Cuesta", Poemas, Ensayos y Testimonios, t. V, p.193, recuerda: "...sabía vivir, gustaba la vida. A veces olvidando su prurito de intelectual, o abandonándolo deliberadamente, se entregaba a los goces más triviales. Había que recordarlo en el desaparecido cabaret 'Montparnase' de la ciudad de México, disfrutando de la embriaguez del vino" (¡ y se reía; Cuesta)
4. Gastón Bachelard. Psicoanálisis del fuego, pp. 25-26
5. E. Zuleta. "Lectura de Ana Karenina" en La propiedad, el matrimonio y la muerte en Tolstoi, p.41
6. Salazar Mallén, "Jorge Cuesta", t.V, op. cit, p.192
7. Panabière, op. cit, p. 346

8. José Emilio Pacheco, "Jorge Cuesta y el clacisismo mexicano" en Poemas, Ensayos y Testimonios, t. V, p.246
9. Cito por Monsiváis, op. cit., p.1384
10. El poema de Borges, "Lo nuestro, en Excelsior, México, 14 de enero de 1985, en su versión completa.
11. Cuesta, t.III, "Nietzsche y el nazismo" pp. 316-317.
12. Cuesta, "Un pretexto:Margarita de Niebla..." t.II, p.51.
13. Cuesta, "El clacisismo mexicano", p. 189
14. Cuesta, "Nietzsche..." op.cit., p.318
15. Cito por E. Zuleta, op. cit., p.43
16. Nigel G. Sylvester, Vida y obra de Jorge Cuesta, p. 37, asevera:"La pantomima La Calle del Amor, 1938,... nos presenta mediante la música y el mecanismo de los estereotipos una historia de amor que envuelve elementos de idealismo, desilusión y compromiso. Parece ser una alegoría de la Revolución Mexicana en que la 'Doncella' es México, el 'Primer Pretendiente' es el revolucionario y el 'Coro de Pretendientes' son los posrevolucionarios a los que, refiriéndose a la Revolución, Cuesta ya había calificado de 'los correctores de sus faltas de ortografía'" ¿Y Cuesta no rechazó más de 39 veces tales alegorías literarias enclavadas en referentes históricos de tal naturaleza.
17. Louis Pnabière, op. cit., p.131
18. Ibídem, p.132
19. Ibídem, p. 132

20. Nuestra reflexión se emparenta con el trabajo de E. Zuleta, Comentarios a 'Así habló Zaratustra, pp. 26-43, que conjunta dos versiones sobre el tema de "las transformaciones del espíritu", Así habló Zaratustra y La Voluntad de dominio del pensador alemán.
21. Federico Nietzsche. Así habló Zaratustra. Barcelona, Bruguera, 1981, p. 61
22. En carta de 1937 a uno de sus hermanos, de marcada tendencia suicida, Jorge Cuesta censura la pulsión autodestructora y exalta la aprobación de la vida. Partes de ella dice: "Estás enfermando tu vida, estás llevándola a un extremo a que no tienes derecho. No se trata de tu vida, ni siquiera de lo que tiene de valioso para mí, ..., ni se trata tampoco de hablarte de la patria o de la humanidad; se trata de la vida, en un sentido religioso, o sea la vida perteneciéndose a sí misma. Esto es contra lo que no tienes derecho a atentar; esto es lo que tienes obligación de realizar a través de tu vida; ¿cómo distinguir una de otra? ¿cómo poner ésta al servicio de aquélla? Este es el problema original que cada hombre tiene que resolver, y es, no cabe duda, un problema desesperado... Debes sofocarla (tu desesperación),..., es preciso que no te suicides... Yo soy de los que creen que una vida perdida es una vida heroica que tuvo vergüenza de serla... Lo más abominable es el suicida, el avergonzado por la vida y el cínico..." Poemas, Ensayos y Testimonios, t. V, p. 151 (los subrayados son de J.C.)
23. Cuesta, t. II, p. 172
24. Nigel G. Sylvester, op. cit., p. 19, basándose en las memoranzas que Inés Amor hace de Cuesta, colige rasgos esquizofrénicos de Cuesta con apresuramiento: "permanecía en silencio y sentado durante horas exactamente en la misma posición. Tal vez esto fuera indicación de síntomas de aislamiento característicos de la esquizofrenia."
25. Nietzsche, op. cit., p. 111
26. Para mostrar un ángulo por completo diferente del cosquilleante

masoquismo ante el suicidio de Cuesta, véase la poética página y media sobre el sueño de Baudelaire y el deseo realizado por Cuesta que ofrece Alí Chumacero en "Jorge Cuesta o la traición de la inteligencia", Poemas, Ensayos y Testimonios, t. V, pp. 198-199

27. Luis Mario Schneider, "Prólogo" a Poemas y Ensayos, t. I, p. 29
28. Una descripción de las actividades científicas de Cuesta en Panabière, op. cit., pp. 17-87; en donde, además, se pone de relieve las investigaciones realizadas sobre elementos químicos que, combinados con la pintura, ayudaban a la conservación de los cuadros; el llevar a cabo el perfeccionamiento para suprimir los olores fétidos de los fermentos de la caña de azúcar en la elaboración del ron; la fabricación de una lavanda inglesa. Sobre la suspensión del proceso de maduración del fruto (obtuvo, en efecto, logros al exportar a Europa un cargamento de naranjas), se han hecho asociaciones con la búsqueda del "elixir de la eterna juventud" por parte del escritor mexicano.
29. Rodríguez Chicharro, op. cit., p. 134
30. Cuesta, t. II, pp. 33-34
31. Ibídem, p. 34
32. Cf. Cap. VII, "La inteligencia mexicana", El Laberinto de la soledad, pp. 135-155 F.C.E.-SEP, 1984
33. Cf. Cuesta, "Literatura y nacionalismo", t. II, pp. 97-100, y "¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?", t. II, p. 94
34. Ariel Castillo, "Singularidad y abundancia de Gilberto Owen", 1985, pp. 19-21, n. (inédito)
35. Citado por Guillermo Sheridan, "México, los Contemporáneos y

- el nacionalismo", Vuelta, núm. 83, febrero de 1984, pp. 34-35
36. Ibíd., pp. 29-37
37. José Joaquín Blanco, Crónica de la poesía mexicana, pp. 195-196
38. Cuesta, t. III, pp. 571-597
39. L. M. Schneider, op. cit., p. 33
40. Víctor Díaz, "1932: la urgencia de definiciones", Los Empeños, abril-junio de 1981, p. 62
41. Rubén Salazar Mallén, "Los prosistas de Contemporáneos", Casa del Tiempo, núm. 48, enero de 1985, p. 28
42. La remembranza es culpa de Góngora y la definición de Cobarruvias. Cabrahigo: "Nombre vulgar de la higuera silvestre; género de higueras, cuya fruta no llega a madurar; pero es un medio para que las higueras maduren, por quanto cría unos mosquitos que, no hallando en su propia madre sustento, se van a las higueras cultivadas y fructíferas, picando los higos por los ombligos, los horadan y gastan el humor aguoso que tienen; aviendo abierto camino y entrada al aire y al sol, son medio para que vengan a madurar"
43. G. Sheridan, "Itinerario de una disidencia...", Vuelta, núm. 93, agosto de 1984, p. 33
44. R. F. Leavis citado por R. Gutiérrez Girardot, op. cit., p. 20
45. Jaime García Terrés, Poesía y Alquimia. Los tres mundos de Gilberto Owen, México, Era, 1980, p. 68
46. Gilberto Owen, Obras, México, F.C.E., 1979, p. 245
47. Cuesta, t. II, p. 15

48. Citado por Nigel G. Sylvester, op. cit., p. 121
49. Miguel Capistrán, "Intimidades literarias de Contemporáneos" (entrevista hecha por Magdalena Galindo), Los Empeños, pp.34-35
50. Ibídem, p. 35
51. Nos referimos a la "Antología crítica" que Luis Mario Schneider compila en Jorge Cuesta, Poemas, Ensayos y Testimonios, T. V, pp. 171-319
52. Xavier Villaurrutia, op. cit., p. 176
53. Ibídem.
54. G. Owen, op. cit., 245
55. Cuesta, t. II, p. 31
56. Héctor Noriega, "Nietzsche y la filosofía", Plural, núm. 152, mayo de 1984, p. 23
57. Cuesta, t. II, p. 17
58. Octavio Paz, et. al. Poesía en movimiento. Prólogo de O. P., p. 9
59. Octavio Paz, Las trampas de la fe, p. 11
60. Huberto Batis, Lo que "Cuadernos del Viento" nos dejó, p. 144
61. Ibídem, p. 145
62. Ibídem, p. 145-146

63. Xavier Villaurrutia, Obras

64. Alfonso Reyes, Obras Completas, F.C.E., t. XIX, pp. 71-80

Sin filosofía, el poeta permanece no realizado. Sin filosofía, el pensador -el crítico- permanece igualmente, no realizado.

NOVALIS

Todo el universo visible no es más que un almacén de imágenes y signos a los cuales la imaginación dará un lugar y un valor relativos; es una especie de pasto que la imaginación debe digerir y transformar.

BAUDELAIRE

C A P I T U L O I I I

HACIA UNA POETICA DE JORGE CUESTA

Sacado del arca generacional de Contemporáneos, esbozada su función de "cabrahigo" y renaciendo de sus cenizas igual que el ave Fénix, Cuesta hereda principios poéticos y los proyecta en una escritura, si bien exigente, más cómoda y doméstica que su poesía: ensayos sobre arte y literatura en los cuales intenta más que una tarea de divulgación, sentar su postura de compromiso. En la esfera de valores que presenta, su contrato con la literatura está signado por el ser de ella. Por tanto, su compromiso está lejano del estrecho sentido que el término adquirió hacia los años treinta, esto es, "compromiso viril o socializante", tributarios del "realismo socialista". De allí que la pantomima La Calle del Amor, pueda cobijar las más variadas alegorías, pero no condense su crítica social.

Los ensayos de Cuesta sobre arte y literatura, previstos y hechos para prever, funcionan respecto de su escritura inventora como bastiones. Ballón Aguirre nos ofrece tal imagen en su excursión a los textos de César Vallejo:

La escritura poetológica de las crónicas..., es, respecto

de su escritura "artística" (poesía, narración, teatro), un bastidor con intersticios: un bastidor como el usado en el antiguo teatro griego, no para esconder, sino para leer alternadamente, esto es, en disgresión, en flexión conceptual..., en reflexión.¹

A la designada por Ballón Aguirre "Poetología", escritura comunicativa o pensamientos explicativos de un autor sobre la escritura inventiva, la seguimos llamando en nuestro estudio, con el término añejo de "Poética". No en un libro, ni en un exclusivo artículo de crítica estética, sino dispersas en muchas páginas se hallan sus ideas poéticas,² textos en que reitera una premisa: el desarraigo, y sustenta unos principios escriturales. Nuestra excursión atiende tales pensamientos como también parte de su escritura inventiva, por supuesto, de manera parcial mediante el comentario y no el análisis exhaustivo de los poemas tomados como representativos.

3.1. La doble condición del desarraigo

La excursión al pensamiento poético de Cuesta está atravesada por el compás fiel de una condición del artista contemporáneo: su desarraigo. Nada tienen que ver aquí las peregrinas asociaciones de poeta desarraigado con las de escritor bohemio, versión demasiado trasnochada para su momento; menos aún las de un ser desvalido, torturado por abandonos y desmayos repentinos como satélites necesarios para el acto de creación literaria. La "tesis" del desarraigo o descastamiento verificada por Cuesta resulta, en primer lugar, de someter al examen cultural a los mayores y paisanos contemporáneos de la tradición mexicana. En segundo lugar, el desarraigo como contingencia del ser humano.

En torno al primer aspecto encuentra con frecuencia, un cuerpo reducido, y otro de fama sospechosa. No hay en él amnesia o negligencia por las obras nacionales; percibe, por ejemplo, valores estéticos, en Sor Juana, Ramón López Velarde, Salvador Díaz Mirón, José Juan Tablada, y entre los más cercanos en el tiempo, a Rafael González Martínez, Villaurrutia, Gorostiza, Alfonso Reyes, Octavio Paz. Aquello que Cuesta crea es la inquietud de reevaluar la crítica de obras del pasado; desdeña la modorra crítica empeñada en recostarse sobre los oropelés de los instituidos: "Encuentro que tanto Amado Nervo y Rafael López..., como Ma-

nuel Gutiérrez Nájera y José de J. Núñez... me parecen detestables poetas".³ Pero no es sólo la expresión del gusto y alergia individuales; es la necesidad de aguzar la lente para detectar la verdadera imagen de pobreza cultural de su país; necesidad de acompañarse de la malicia y depurar el gusto mayoritario de la calle o de la academia.

La ausencia del espíritu crítico en la tradición literaria mexicana hasta ese momento, convidó a Cuesta y demás hacedores conscientes de cultura a pensar en su condición de aislamiento intelectual. Palpar y proferir tal aislamiento atizó el fuego de los ingenuos idólatras del nacionalismo que requerían sumar al acervo cultural obras didácticas, catequizadoras de la Revolución y exotismos de volcanes, nopal, petates, huaraches, etc., verdadero producto de exportación que hace exclamar a Novo: "Fuera de México, todo es Cuautitlán". Cuesta se pronunció contra las falsificaciones populistas -como antes expresamos-, sobre la condición de aislamiento intelectual de los artistas y la necesidad de desempolvar el escaparate cultural mediante el ejercicio de la crítica continua y consistente. Algunos apartes de la carta a Ortiz de Montellano, ya referida, son ilustrativos de la embestida y burladero de los Contemporáneos frente a los sectores de la inercia cultural:

Vea usted con qué facilidad se nos siente extraños, se

nos destierra, se nos desarraiga... Si la gente nos expulsa y nos recluye en un grupo como en un lazareto, es porque... ponemos en riesgos su colectividad. Y ésta es la única razón de nuestra cercanía: somos incapaces de solidaridad....Nuestro grupo, más que todo es un grupo de lectores, de críticos, donde se hace posible que cualquiera sea escuchado y diga lo que le es más personal. Y no ha sido por otra razón que la gente nos incluye en él. No hay nada más mexicano que estar "desarraigado" y vivir en un aislamiento intelectual. Es el sentimiento colectivo lo que nos despersonaliza y nos convierte en extranjeros de nosotros mismos.⁴ (Subrayados de J.C.)

La confesión y no una excesiva queja, busca desentrañar las dos caras de la misma moneda: la obligación de redefinir la moral y la función del sector intelectual y el abandono del molde nacionalista; aspectos que devinieron en plato fuerte de querellas a un tiempo anacrónicas y vigentes. La "tesis" del desarraigo por aislamiento, por la presencia de escasos mayores nacionales como guías de su espíritu, por la reclusión -dictaminada desde el exterior del grupo de Contemporáneos- en un centro de cuarentena donde crecía una enfermedad y remedio: la crítica, que de contagiarse alarmaría, hace que Cuesta teja mudanzas y lo impulsen al viaje inter-

minable y forzoso alrededor de sí mismo, soltando de paso, una cachetada metafísica y un escándalo ideológico a su momento; escándalo, con todo el campo semántico que abarque tal lexema, en que reitera sin ironía:

Por lo que a mí toca, ningún Abreu Gómez logrará que cumpla con el deber patriótico de embrutecerme con las obras representativas de la literatura mexicana. Que djerman a quien no pierde nada con ella; yo pierdo La Cartuja de Palma y mucho más.⁵

Pero no es la frase altiva en la que Cuesta se escuda, pues trae consigo la moral de Nietzsche y un concepto claro sobre la tradición literaria, frente a quienes no les interesa el hombre, sino el mexicano; ni la naturaleza, sino México; ni la historia, sino su anécdota local. Su evidente vinculación con la tradición occidental, se aprecia en el reproche a la terquedad de Abreu Gómez y sus pretendidas "vueltas" y "revueltas" a lo mexicano:

Que valga lo suyo, que valga lo que todos tienen, que valga lo que no vale, es lo que exigen quienes se encuentran desposeídos de tradición. Gracias a la inversión de conceptos propia de todas las formas del resentimiento, es a la tradición a la que señalan como desamparada y desposeída, como inválida. Claman porque

haya vestales que vigilen la ininterrupción de su fuego, como si todavía pudiera ser tradición la llama estéril que entrega su vigilancia a los veladores de después. Es la tradición quien vela, y quien prescinde de quienes usurpan su conciencia. Para durar, para ser, se vale de quienes menos la previenen, de quien menos la falsifica. ¿Cuándo se oyó a un Shakespeare, a un Stendhal, a un Baudelaire a un Dostoievski, a un Conrad, pedir que la tradición les fuera cuidada y lamentarse por la despreocupación de los hombres que no acuden angustiosamente a preservarla? La tradición no se preserva, sino vive. Ellos fueron los más despreocupados, los más herejes, los más ajenos a esta servidumbre de fanáticos.⁶ (Subrayados míos).

La moral nietzscheana y el concepto de tradición en Cuesta, permiten colegir la asimilación que, por ejemplo, hace de Sor Juana, sobre quien no teoriza o defiende con gritos estruendosos, si bien alude a la poeta en más de tres ocasiones; huella visible y al mismo tiempo invisible, la décima musa es para el poeta una seducción, un fervor, no una esclavitud. Por eso, a quienes sólo buscan liberarse de la medida que los empequeñece, de dar valor a la miseria que poseen y no verse desposeídos de lo que valen, es decir, a los espíritus románticos nacionalistas que declaran

muerta la tradición y con esto se liberan, o aquellos que la declaran en peligro de muerte y pretender resucitarla, conservarla, a tales inconformes conformes, Cuesta les recuerda que el presupuesto básico de toda tradición es "una seducción, no mérito; un fervor, no una esclavitud. Por eso no necesita para durar, para ser tradición, de las amargas tareas que se imponen los insensibles a su seducción a su valor"⁷

Vista la tradición en estos términos, es decir, aquello que se entrega en lo que perdura y la dilata y no en lo que perece y la limita, es imposible, entonces, buscarla y encontrarla en escuelas o naciones con criterios angostos. Este hecho le posibilita a Cuesta declarar el juego -uso y abuso- que de los escritores mexicanos quieren hacer los críticos para justificarse:

...Muchos hombres pequeños nunca sumarán un gran hombre. Vale el artista, precisamente, por su destreza y no por el servicio que podría prestar a quienes son menos diestros que él. Vale más mientras le sirve a quien es todavía más diestro. Cuanto vale para los más incapaces es, sin duda, lo que tiene menos valor, lo que no dura, lo que será tradición.⁸

Con esta proposición Cuesta hace tiranía del principio según el cual las novelas de don Federico Gamboa serían las aptas para

los mexicanos y las de Stendhal, para los franceses, pues encuentra que para el conocimiento del mexicano es más rico un texto de Dostoievski o de Conrad que cualquier novelista característico que gratificaría a Abreu Gómez; postura en la que por otra parte, muestra dependencia -en Abreu Gómez- de príncipes, gobernantes o partidos en el poder, vieja manía de llegar a un cargo burocrático mediante una escala de alejandrinos pareados en este lado del Atlántico, por una buena época. Baste recordar cómo Cuesta increpó la adhesión del otro lado del mar de André Gide y Bretón al marxismo.

Aunado al desarraigo que produce el panorama cultural, se halla asimismo el desarraigo al concebir la vida como reto, pues a su franca voluntad de no ser poeta vernáculo, esclavo, lo incita el postulado de Nietzsche: "Vivir peligrosamente". Así, en lo propio del artista destaca la individualidad de éste, su comunicación restringida: "Sólo el artista conoce al artista", repite con el pensador alemán. ¿Qué significa el arte para artistas que ha degenerado en necias disquisiciones de fastidiosa ética? Que el verdadero arte, no cualquier arte, el público no lo disfrutará jamás, según el propio Nietzsche. El verdadero arte es el que está exento de servidumbres de partidos, no es bandera flameando para las masas o dogmas.

La prescripción "el arte para artistas de Nietzsche es la consigna de Cuesta contra todo tipo de "virilidad" reclamada por los nacionalistas que hacen del arte un espectáculo y no una acción, es decir, aquellos que reducen su objeto, esquivan el rigor que exige; rigor, de acuerdo con Cuesta, universal, de la especie; aspecto que identifica su concepción metafísica del arte:

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 que tratan de resistir a la exigencia universal del arte, oponiéndole la medida ínfima de un arte mexicano, de un arte a la altura de su nulidad humana, de su pequeñez nacional. Será la nacionalidad lo que será medido por el arte, no el arte por ella.⁹

Debemos tener en cuenta que en Cuesta las expresiones: "los imbéciles", "el público", "la gente", "el vulgo", "los mediocres", no se refieren al lumpen, los desamparados, los insolventes en el plano sociológico, sino que aluden a los artistas naufragando como fermentos del espíritu mayoritario, los dueños y amos del facilismo anecdótico y la trivialización de la retórica, sujetos que veneran las tenues musas populares, la modorra y, en el terreno del pensamiento, anhelan una filosofía estomacal con axiomas de con-

ducta y de estética sin riesgos, seres ávidos de clasificaciones, respuestas gratificadoras, soluciones totales; es decir, el arte para artistas es una de las salidas al carácter desarraigado que posee el artista, sin escamoteo a la crítica, al valor del arte, a la vida misma. Es el artista que debe decantar su materia. De allí que en tono reposado, ya sin regaños, insista en otro lugar de sus ensayos:

(Nietzsche) pedía un arte para artistas, cuyo objeto no fueran sino las imágenes, las combinaciones de las líneas, de colores y sonidos. Ya adivinaba el arte contemporáneo

Hacer un arte para artistas es una manera de hacerlo para la posteridad, es una manera de la posteridad misma. Con este fin se recluye dentro del rigor que voluntariamente se impone; para que un día pueda libertar su crisálida.¹⁰

Decantación cultural y decantación de la materia que el artista somete a su labor corren paralelas en las reflexiones de Cuesta. La primera implica, a su manera de ver, la necesidad del viaje intelectual excediendo fronteras; la segunda, la conciencia moral de artista en virtud de autoimponerse el rigor. Para el primer punto, su guía espiritual lo constituye Nietzsche; para el segundo, sobre todo, los escritores franceses. Acude a uno y otros sin paranoias de colonialismo cultural, pues se reconoce ser de

Occidente.

Octavio Paz, con su hipótesis de "las tres culturas", en el Laberinto de la soledad,¹¹ se enoja y regaña a Cuesta por su radicalismo francés y su tesis de que la existencia como nación de México es producto de un acto, en lo fundamental, externo, más allá de la vida indígena o española, tesis que, justo es decirlo, había encontrado ya formulada de manera sagaz en Vicente Riva Palacio.¹² Para Cuesta México no fue un accidente de nacimiento; pero si México fue su suelo, Francia se constituyó en muchos momentos, en su cielo para verlo; por eso considera que no fue un azar el romanticismo de la literatura mexicana, ni el parnasianismo y simbolismo, tampoco el surrealismo que halló prolongación aquí; no fue un acto arbitrario la fundación de la escuela mexicana sobre el positivismo, ni el pensamiento francés de Justo Sierra o el bergsonianismo "apasionado" de Antonio Caso, sin hacer referencia a las ideas francesas y su conexión con fenómenos históricos mexicanos.

Resulta, entonces, comprensible, que Huitzilopochtli se convierta en el "manager" del movimiento estridentista, vanguardismo, sincretismo o traslado de algún ismo europeo a los mitos precolumbinos, hecho que señala a la literatura como la historia del continuo parodiar a la literatura misma y no remedos de ella:

"De otro fue la palabra antes mía" ha dicho Cuesta en un poema de

varias versiones. De allí que al observar a un genuino descastado, afirme:

Mientras obras como las de Alfonso Reyes sean censuradas por su descastamiento y su desarraigo, sólo insistimos en alejarnos de nuestro genuino y auténtico ser, a cuyo conocimiento y satisfacción nos hacemos inaccesibles. Es precisamente en ese desarraigo, en ese descastamiento en donde ningún mexicano debe dejar de encontrar la verdadera realidad de su significación. Mientras así no sea, sólo la confusión cabrá en nuestro espíritu¹³ (subrayados de J.C.)

La voluntad interior de conocerse, según Cuesta, se encuentra en la búsqueda externa que no debe equivaler, en el caso de la aventura intelectual hacia lo europeo, en apología a lo extranjerizante. Si bien este viaje es un hecho histórico evidente, para evitar la confusión de cada artista es menester -recalca- que se manifiesten "nuestra responsabilidad y nuestra conciencia de ella (la voluntad interior), y no sólo sea una vaga, arrepentida, hipócrita y obscura dependencia espiritual".¹⁴

En suma, al husmear lo inmediato de su cultura, afirma la necesidad de conocimiento por decantación cultural, y pugna por despercudir, en lo literario, las asmáticas propuestas "telúricas". Se

desprende, viaja -no tanto por su corto viaje a Europa en 1928-, sino por su traslado a aventuras intelectuales con las raíces presas y las ramas libres. El haber conocido a Bretón, Huxley (también se habla de Valéry y "posible" correspondencia) no lo anegaron en simulaciones o devociones supersticiosas que le impidieran una relación crítica con el Viejo Continente, antes bien operó una auténtica asimilación. Cuesta no se vive probando demasiados trajes intelectuales; muy pronto identifica a sus mayores. Puesto que existe la licencia de nóminas, aunque aquí inconclusa, las reflexiones de Cuesta están en conexión con Edgar Allan Poe, Baudelaire, Salvador Díaz Mirón, André Gide, Paul Valéry y el infaltable Nietzsche, a quienes cita con frecuencia; nómina, por otra parte, que brinda una línea de afinidad para "cubrir" el desarraigo detectado.

El segundo aspecto del desarraigo percibido por Cuesta está relacionado con el ser humano que lo soporta como una inmanencia; pero Cuesta no es filántropo, le interesa el artista. Para que cada artista logre su propia significación, el autor expone la necesidad de profundizar en las carencias, en el desarraigo de cada conciencia individual. El desarraigo interior lo reconoce como un "vacío" que habita a los fabricantes de versos. Al comentar en "Crítica desnuda" el libro Mentira desnuda de Antonio Marichalar, advierte al unísono con el crítico: "el poeta

más enguimaldado siente, bajo tanto oropel, la sima del vacío".¹⁵

La escisión, el ser anfibio que nos evoca a Hegel, el descamamiento que trae a la mente a su compañero Xavier Villaurrutia, la desterritorialización que remite a su admirado Díaz Mirón; en fin, el desarraigo, activó la fuente y necesidad de una filosofía con sabor metafísico en el autor. Se trata al mismo tiempo, del atisbo de "otredad", por cuanto (Marichlar y Cuesta), el problema afín a los críticos y poetas estriba en que uno y otro se dirigen hacia la "conciencia del otro": tarea que implica un doble juego, pues se requiere que cada cual reconozca la conciencia de su propio vacío y la conciencia del vacío tras la que se va, bien sea al leer o al escribir. Y la metafísica halla su lugar apropiado al buscar aprehender en la existencia individual el rayo particular que lo relaciona con la luz universal, ontología nada distante de principios de la "Alquimia espiritual".

A la idea de la conciencia desgarrada lo impulsa el racional y esotérico Baudelaire, quien justificara la dualidad o desarraigo del ser como condición de la que nacería el arte.¹⁶ Al alternar con la escritura inventiva del poeta mexicano, la naturaleza escindida del hombre la leemos, entre otros, en el segundo cuarteto del poema "Soñaba hallarme en el placer que aflora".

Dividido de mí quien se enamora
 y cuyo amor midió la vida escasa,
 soy el residuo estéril de su brasa
 y me gana la muerte desde ahora.¹⁷

El desarraigo expresado en el verso inicial -y de la estrofa en su conjunto cercana a Quevedo metafísico-, generador de la angustia (y no del miedo), ante la inconsistencia del tiempo y su secuela, la muerte, deja un remanente calcinado, una conciencia del límite. Los versos, "endecasílabos melódicos" se distinguen por su movimiento equilibrado (regularidad de los acentos en la tercera, sexta y décima sílaba),¹⁸ se contraponen al naufragio constante, en lo temático, de lo real. Dice el poeta: "me gana la muerte desde ahora", en donde "me gana" goza de doble juego semántico. Por un lado, "me gana" equivale a ser conquistado por la muerte; por otro, la muerte que sobrepuja, incita a la conciencia al aprendizaje de la muerte misma en la vida; reconocimiento de la escisión de lo que se es y se deja de ser, a cada instante: ceniza que es fragmento del amor, hijo de la muerte, hermano de la vida breve.

La predilección por el "verbo" (?) "ser" en la poesía de Cuesta es notorio para buscar, como dijimos atrás, aprehender en la existencia individual el rayo particular que lo vincule con la luz

universal. Otro ejemplo elocuente de esta angustia por el desarraigo interno la hallamos en el soneto "Un error soy sin sentido" donde lo ganan los octosílabos tradicionales de la poesía española:

Un error soy sin sentido,
y de mí a mí me traslada;
una pasión extraviada,
y un fin que no es diferido.

Despierto en mí lo que he sido,
para ser silencio y nada
y por el alma delgada
que pase el azar su ruido.

Entre la sombra y la sombra
mi rostro se ve y se nombra
y se responde seguro,

cuando en medio del abismo
que se abre entre yo y yo mismo,
me olvido y cambio y no duro.¹⁹

En el principio, la ambigüedad y la sentencia; en el verso final, la repetición de la conjunción "y" (el polisíndeton) para dar energía al concepto inicial doble: "error" y sus acepciones

de "vagabundear" y ser un "error" (¡huye, Góngora!). El empeño del "yo" poético pone en presente y de presente su pasión extraviada: 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 exterior, el ruido. ¿La causa? El azar.

Marcel Raymond ha expresado sobre Mallarmé: "(...) ha consagrado -yo iba a decir sacrificado- su vida a la búsqueda de esa infalibilidad, a la conquista de ese dominio del 'azar' ...las fatalidades y leyes del mundo, todo lo que el pensamiento no puede someter a su imperio, el Azar",²⁰ palabras que se ajustan a Cuesta. En el poema de la conjunción "y" que coordina (p.e. verso 10), que subordina (verso 2) o mera cópula de aparentes sinónimos (versos 9 y 13); la escisión es vuelta, sobre todo, hacia la interioridad del ser. En la introspección reconoce su conciencia dual, desarraigada ("abismo que se abre entre yo y yo mismo"), y en el viaje o vaivén entre el "yo" y el "otro yo", el ser y el no ser, tampoco puede darse la reconciliación, pues que el "abismo" lo traslade de sí a él mismo es permanente. De allí que al no poder someter a su imperio el azar (lo posible, lo incierto, lo inefable), lo suspenda.

Esta escisión ofrece una de las imágenes fundamentales de la poesía de Cuesta: la suspensión en el vuelo en doble sentido: suspensión entre el hombre y el mundo, y suspensión dentro de la doble sombra (o rayos) del alma. Se trata del "apocalipsis del yo", noción, sin tintes ateos ni clericales; es la visión del poeta que lleva consigo a su propio ángel exterminador; plomo a purificar, a profundizar para poder emprender el vuelo, ganar altura, suspenderse. La imagen de este "yo" de Cuesta, no romántica ni confesional se mueve en el ámbito de la fe perdida, entendiendo como tal, la exploración de fenómenos profanos del intelecto, de las contingencias del ser, de la materia en un mismo movimiento. Si esta idea prima en el pensamiento, en el plano de la escritura poética se entronca con la llamada "secularización del lenguaje" practicada también, entre algunos, por Baudelaire, Mallarmé, Antonio Machado.²¹

El ontologismo de Cuesta, la tensión y apocalipsis del "yo"; se afina en una premeditada inscripción al orgullo, esto es, la moral que atañe al artista. En uno de sus artículos sobre la pintura de José Clemente Orozco, ésta le sirve de rebozo para evidenciar características probadas del arte:

Vedlo emplearse (al arte) en una tenaz contradicción de sentimientos del tiempo; en descubrir la distancia de lo que está cercano; el amor de nuestro enemigo; el odio de

nuestro prójimo; la dignidad de lo que está caído; la miseria de lo que está alto; la hipocresía del afecto; la premeditación de lo espontáneo; la perversidad del niño; la parcialidad de los ojos; la desintegración del individuo. Pues la reacción del arte contra la vida que le ahoga tiene que consistir en la investigación y la conciencia de lo que es una excepción, de lo que está distante de la vida.²²

Escapar a la evidencia, huir de lugar común, sondear las contradicciones por las que deambula la conciencia del artista lanzada de un lado a otro; cavar lo que está próximo y lejano de la vida; todo ello teorizado por Cuesta, se proyecta más acá de las imágenes familiares en su poesía. En versos alejandrinos expresa:

Este amor no te mira para hacerte durable
 y desencadenarte de tu vida, que pasa.
 Los ojos que a tu imagen apartan de tu muerte
 no la impiden, sólo hace más presente tu ruina.²³

El poeta explora la catástrofe del instante, la permanente desposesión (refulgen Quevedo y Eliot), el deseo mayor que la ruina del instante; pero la conciencia del poeta es incapaz de satisfacer uno y otro mundo a que es lanzada; sólo tiene solidez

la imagen de la muerte. La excepción en este caso, la permanencia del deterioro, implicó para el escritor la necesidad, es decir, el deseo de construirse un lenguaje propio para representar el mundo. El oficio lo observó en la obra de Góngora, Mallarmé, Díaz Mirón, Juan Ramón Jiménez (con sus reticencias aparte) y en el iniciador de la literatura moderna: Poe (la "pura actividad científica"). En los escritores nombrados vio, y tal fue su propósito, la capacidad 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 detectar su realidad fugitiva."²⁴

Este crearse un lenguaje propio, equivalente a la misión del "arte para artistas" que Nietzsche reclamara, es la forma de asir la escisión del ser en la libertad poética; razón que lo conduce a concebir la poesía en cuanto "la sociedad en que cabe nuestra vida al lado de lo que la contradice, la ignora, la impulsa, la fascina, la sumerge en el sueño y la aniquila también(...). La poesía es lo más hospitalario que existe."²⁵

La poesía, lugar hospitalario en que se dan cita la excepción, lo premeditado, las tenaces contradicciones, la desintegración del individuo, impone y dispone restricciones y libertades así en lo formal como en sus tópicos. El desarraigo, las carencias, las

alegrías y las alergias son, de hecho susceptibles de usufructuarse en la literatura de las más variadas formas. En la correspondencia a sus familiares y amigos, Cuesta recalca el hecho de ser "insolvente"; pero ¿usufructuó su bolsillo de flaca aritmética" en sus poemas? La pregunta misma es engañosa, pues sus enredos fueron los de la trascendencia. No obstante, hay quienes al hacer la lectura de "Elegía" van con la esperanza de cazar el detalle autobiográfico que, según se dice, cuesta elegía con motivo de su viaje a Europa estando a punto de llorar por la amada ausente.²⁶ De los veinticuatro versos del poema, transcribimos la mayoría de ellos:

Después que mis ojos comprobaron que ya no la veía,

(.....)

y que la muerte me dio una impresión certera y durable de su

vacío,

la lluvia invadió subitamente con su presencia nueva

mis sentidos desolados, y se apoyó mi vida en sentirla.

(.....)

Pero se trataba de la fatiga de la vida,

de la pérdida de su frescura religiosa,

de la revolución social y de los hombres que no tienen ninguna fe

y se asoman a los ruidos confusos para discernir una voz,

y ven las nubes informes para sorprender una figura.

¿Y yo qué fe tenía? Yo hablaba de la fe y eso me hacía vivir
 durante ese momento como tenerla hace vivir más largamente,
 y en los huecos de mi pensamiento y de mis palabras
 renacía la lluvia y la puerta que emarcaba sus hilos
 (.....)

Pero hay todavía huecos que no se abren ya sobre otra cosa
 distinta,
 que no ven a otra lluvia, ni a más imágenes ni a más recuerdos:
 hay huecos que se abren sólo a un vacío silencio
 de donde ella partió y donde no crece nada.²⁷

El versolibrismo del poema, como afirma Luis Mario Schneider, se sale de la tradición formal a la que se ceñía el poeta (el soneto), y presenta un tipo de imágenes más concretas que recogen reminiscencias del viaje a Europa de Cuesta; viaje -como bien lo dice- "casi inventado". No es, en cambio, la expresión, como no lo afirma el crítico, la actitud conmovida, confusa de un hombre "aturullado".²⁸ En efecto, "Elegía" es un poema bitemático (si se quiere, pluritemático): el motivo del viaje y el motivo de la lluvia. Registrado en el primer motivo arrojaría una crónica de viaje, una anécdota; lo que no indica el poema como un lugar de excepción; no habría "discordancia entre los datos", los trenes de Europa, los castillos que no hay en América -el castillo de Windsor- y su producto: el poema.

Marcel Raymond refresca: "Todos los elegíacos son unos canallas", decía Baudelaire, negándose a ver en ellos otra cosa que unos hombres ocupados en engañarse a sí mismos."²⁹ Los libros- ya de poemas, crónicas, etc- que menos confianza le inspiraron a Cuesta fueron los de viajes. No es la voluntad de quitarle "lo canallesco" al poeta ni un exceso de confianza en sus ensayos; pero hay dos "peros" notorios en la composición que dislocan la ruta. Para ir en flexión, y aunque es obvio que no teoriza para sus poemas, tomemos uno de los fragmentos de "L'urss sans passion" de Marc Chadourne, en que señala la experiencia del viaje en cuanto creación de una imagen de la escritura:

(...) Los libros de viajes (...) describen sucedidos, describen paisajes; pero su descripción no tiene por objeto la creación de una imagen; pues como es la imagen de donde parten, es también, generalmente, adonde no se dirigen. El lector no recibe sino los fragmentos de ella; no los elementos que la reconstituyen en su fantasía (...), si hay el viajero cuyo propósito consiste en dar datos, hay también (...), el viajero cuyo propósito consiste en recibirlos. Este se crea una situación de lector, como si su viaje fuera una lectura que hace y que comenta. Su fantasía no se ejerce sino sobre el comentario, y sobre la historia, sólo la ne-

cesidad y el azar. De este modo, la fantasía es una crítica de la realidad, y no la falsificación (...). Esto logra Marc Chadburne (...). No es oculto que André Gide es el guía psicológico de este viajero sin entusiasmo, de este viajero sin satisfacción.³⁰

Crear la imagen y dirigirse a ella a través de la aventura y azar de su pensamiento, esto es, de su fantasía es la función que cumplen en el poema los dos "peros del alma"; la creación de una imagen que implica la fantasía y no explica la anécdota hace del viajero un ser insatisfecho. El procedimiento de Cuesta es similar al descrito por Raymond (para los Ensueños de Rousseau), pues lejana la felicidad,

su desaparición deja al hombre una conciencia más viva de sus límites y de las condiciones de una vida precario (...); el alma aspira a recrear por el verbo, la felicidad perdida. Y estas imágenes, cuyos elementos se han tomado del polvo de lo sensible, no tienen la función de describir objetos exteriores; su papel consiste en prolongar, en restituir movimientos interiores. "En este estado de ilusión -dice Novalis- no es tanto el sujeto quien percibe los objetos, sino que a la inversa, los objetos vienen a percibirse en el sujeto."³¹

La fantasía, en el poema, nacida de la lluvia se bifurca en hilos o chorros gruesos: invade y vacía los sentidos: penetra los silencios, la trueca por trenes, muda los paseos por palabras, los ruidos por el silencio, la fatiga de la fe por la desolación. Pero el rigor de la aventura y el azar del viajero no es euforia de polaridades. Podríamos, en cierta forma, asociar la lluvia con el llanto y el acto de escampar con el silencio. No obstante, el curso del poema lleva a la síntesis: la imagen de verticalidad de la lluvia (fenómeno evocador) y la imagen horizontal de los trenes (evocada) concluye en el "vacío" que se abre al "vacío" de la conciencia del viajero, circularidad que distancia lo que es cercano (la lluvia), que acerca lo que es distante (sus intersticios).

En la fragmentaria interpretación del poema, podemos añadir la vana pretensión de asir el espacio y el tiempo, generadores de la nada. Haciendo un poco de literatura, si inquirimos con Sor Juana: "¿Cuál es la pena más grave que en las penas de amor cabe?", el poema nos responde: la oquedad. ¿No es la imagen de la fe perdida, antes señalada, la propicia para indagar por rasgos esenciales del ser escindido, es decir, más allá del viaje externo y la anécdota "canallesca"? "Elegía", poema de "huecos", privilegia el fenómeno que Jung ha observado entre alquimia del alma y "psicología profunda" como proyección: la conciencia exploradora frente al negro abismo de lo desconocido y vacío se llena por proyección psicológica

en donde el ser se ve reflejado como en un espejo en la oscuridad;³²
punto de partida del ser ocupado en conocerse antes que engañarse
a sí mismo.

El escritor mexicano prefirió una conciencia desgarrada a
una conciencia remendada, visión que prolonga a Hegel, para quien,
en general, es mejor una media muy zurcida que una media desgarrada;
pero lo mismo no es cierto cuando se trata de la conciencia,
pues la conciencia desgarrada es más prometedora que la conciencia
remendada.

3.2. Criterios para poetizar

Para celebrar una fiesta en medio del desierto, Nietzsche nombraba tres cualidades indispensables reunidas en un autor: concisión, madurez y serenidad. Cuesta acoge la exageración del pensador alemán para insistirla a los escritores; por supuesto, ya se ha tropezado con ella en la poesía de Xavier Villaurrutia en Reflejos de 1927.³³ Las palabras de Nietzsche calan con hondura en el escritor.

Para aproximarnos hasta dónde logra esta petición de principio, es conveniente ir en Zigzag desde sus reflexiones hacia algunos de sus poemas. El pensamiento poético de Cuesta gira en torno a la proximidad y el abismo que hay entre pensar lo que se siente y sentir lo que se piensa como una necesidad, esto es, una condición y un orgullo de la actividad artística. Con tal fin, proponemos correlacionar la tríada de Nietzsche: concisión, madurez y serenidad con el triángulo formado por: rigor, irracionalidad objetiva y serenidad en el desarraigo, características del deber ser y deber hacer en poesía.

3.2.1. El obstinado rigor

El rigor es una de las nociones más empleadas, con apasionamiento y saña, por Cuesta en sus ensayos sobre literatura. La noción, sin duda, está vinculada con Mallarmé quien, junto con la de obligación del esfuerzo, la introdujera en el terreno del arte. Una muestra del uso que de tal noción hace Cuesta se halla presente en sus notas sobre la novela de Torres Bodet, Margarita de Niebla, pretexto para exponer el rigor lógico en las letras contemporáneas y su contraparte: la afectación romántica en lengua española. Del rebuscamiento romántico se salvan, entre otros, los nombres de Góngora, Valle Inclán y Pedro Salinas. En su bosquejo pone la mira en la aversión a la disciplina, el rigor y cierta falta de lógica en una parte de la historia de literatura española que se prolonga hasta su momento, lo mismo en Torres Bodet que en Alfonso Reyes:

Menos rigor lo aprieta (a Torres Bodet) y lo depura, menos necesidad lo obliga a una vigilada economía (...) Esto lo acerca con Alfonso Reyes (quien) no se abandona nunca, pero tampoco se sujeta; huye de la realidad que está a punto de tenerlo, no dispersándose, pero tampoco recogiendo, como si su intención fuera la de esquivarse a sí mismo constantemente; no penetra sino lo que no le ofrece resistencia; se aparta de lo que puede apriarlo, esto es: detenerlo o confundirlo, y la única disciplina

a que se atreve es aquella que puede olvidar o en la que puede permanecer sin fatiga.³⁴

El paralelo entre la novela de Torres Bodet, de estilo suelto, confiado y seguro en su desembarazo, con El plano oblicuo de Alfonso Reyes, obras que sin ser de claro corte romántico, exhibe, pues, temas que a fuerza de desenvolverse tanto implican también abandonar el asunto. El rechazo permanente por parte de Cuesta al romanticismo, llevado hasta la obsesión, le permite destacar esta actitud (la de las dos obras aludidas) como un romanticismo que aprovecha a su natural enemiga - en su registro-: la inteligencia, ya que esta aparente libertad, es decir, este aparente clacisismo sería un romanticismo disfrazado.

El deber de la concisión, el rigor, la síntesis o solución orgánica, descarta para Cuesta la imagen del poeta como pararrayos celeste, pues en su pensar el arte, en general, y la poesía, en particular:

no es (...) estado de gracia, ni excepcional inspiración, ni sueño extraviado, ni alambicada alquimia; es un objeto de los ojos y de las manos. Lo excepcional es la constancia, el esforzado amor que hace a las manos hábiles para fabricar las formas que agradan a los ojos, y la cultivada exigencia que hace a éstos difíciles de agradar.³⁵

Un artista, de acuerdo con la formulación, difiere de otro en la forma de ser sensual (sin connotaciones afectivas); es decir, las manos, prolongación de la inteligencia y nacidas de la pasión por fabricar, mediante la constancia y el rigor, formas e imágenes que no agradan al simple impacto de los ojos hacen del poema un puro objeto intelectual. En un carril, la poesía como síntesis, y en el mismo, "un método de análisis, un instrumento de investigación (en que) lo oculto encuentra ocasión de revelarse",³⁶ esto es, concisión en el estilo y dilatación hacia el conocimiento, ¿qué pretende en Cuesta, juez de los desdoblamientos de Torres Bodet y A.Reyes?

En un sentido, la necesidad de desromantizar la realidad; y, en el mismo, conciliar, o mejor, equiparar la taxonomía forma/contenido de las viejas preceptivas, para lo cual se ampara en la expresión de Díaz Mirón: "formas es fondo". Cuesta se ocupa, en las réplicas contra Ortega y Gasset, de defender y sostener el deber de desromantizar la realidad y no ver en el arte moderno la deshumanización; señala humanizarlo dándole un interés: "Pero para Ortega aún es cierta la teoría del desinterés estético, del goce artístico puro y de la finalidad sin fin".³⁷ Aquello que subyace es, según Cuesta, la confusión entre la autonomía del arte y la famosa teoría del arte por el arte (artepurismo que rechazó. Debe recordarse asimismo, que la autonomía del arte se con-

virtió en manos de Victor Cousin en la vaga teoría del arte por el arte).³⁸ La autonomía del arte remite a un problema de doble faz: la desromantización de la realidad a través de la fórmula "forma es fondo", y la utilización de la sensibilidad en la poesía que consideramos en la pareja: "sentimiento-inteligencia"; aspectos que se entrecruzan.

Forma es fondo

Tal formulación, hemos dicho, constituye para el poeta mexicano la salida al empeño desromantizador de la realidad, pero también el precepto "voluntario" para ser un espíritu clásico. Ser clásico equivale en él, a espíritu libre, al escritor exento de dogmas retóricos e ideológicos, es decir, los autores que reconocen y practican la autonomía del arte: los poetas que cincelan y depuran al máximo su materia - la palabra - a costa de sacrificar sus afectos, sus fantasías inmediatas. Esta acción y no espectáculo la admira en ellos, de los cuales declara:

Son espíritus clásicos los de los creadores que aceptan, deliberadamente, para la obra de arte el destino posterior de la crítica (...); son espíritus clásicos los de Baudelaire, Mallarmé, Nietzsche, André Gide, Aldous Huxley; y es la metafísica de un clacisismo la que se elabora en la escuela fenomenológica de Husserl, Scheler y Heidegger,

que reconoce su problema en el de la "conciencia del otro", que es el problema de la crítica.³⁹

La manera de desromantizar la realidad, antes lo vimos, es producir un arte para artistas; ahora, además, para la posteridad. ¿El mecanismo? La autonomía del arte, la conciencia de "forma es fondo", secularizar el lenguaje, ejercicio de rigor y libertad. Un escollo se erige en este punto. La actitud de Cuesta se emparenta con André Gide en lo que respecta a sustituir la poética normativa por una poética libre y experimental. El escritor francés, adversario declarado de toda sujeción a la norma, inclinado al impresionismo, fue uno de los pilares en sus reflexiones críticas:

Probablemente ni la de Paul Valéry ha tenido una función moral tan importante como la que la obra artística de Gide ha desempeñado. Ninguna otra se ha aplicado como ella (...) a hacer que se distinga en la moral del artista la forma admirable de un rigor superior.⁴⁰

Al rigor superior, no obstante, no se le adecuaría la libertad de su maestro Nietzsche, por ser ésta, una "metafísica de verdugos".⁴¹ Pero aparte de la inconsistencia en el plano filosófico que reclama Cuesta, interesa considerar otra astilla. En su artículo "Salvador Díaz Mirón" defiende los moldes de escritura. Según él,

las diversas estructuras estilísticas, en particular las que atañen al esquema métrico, el lenguaje y el tono del poema, no se deben escoger al azar; por el contrario, propone que todas las formas de composición se deben ceñir al asunto, al tema.⁴² Resulta válido acercar o fundir, si se quiere y logra, la dicotomía escolar forma-fondo; pero se torna paradójico exigir esquemas retóricos que le enfadan, y aún más con la "libertad" reconocida en los nombres que cita. Rigor en la libertad, libertad en el rigor lo acercan a aquello que cuestiona: el academismo. Sin embargo, está su escritura inventiva.

Cuesta cultiva con preferencia, en su escritura creativa, la forma soneto que, es obvio, no se identifica con academismo, pero sí su laboratorio en el que ensaya las más variadas combinaciones métrico-rítmicas, de rimas y una evidente intensificación de la sintaxis barroca. La enumeración de espíritus clásicos se ampliaría, para su caso, a Quevedo y junto a él, Sor Juana y Góngora en lengua española; así como el poeta metafísico inglés del siglo XVII, John Donne a quien leyó y tradujo ("Himno a Dios Padre"). En la obra de Cuesta sólo trece poemas y "Canto" no son sonetos. Su rigor consiste en constreñir su libertad, imponerse un límite, y explorar las libertades de la restricción. Tomemos un soneto (en este caso sonetillo de pentasílabos):

Oh, vida -existe;
 después desgrana
 deseos, mana
 sed, ya no asiste-.

Lo que no fuiste
 tu muerte gana.
 La muerte es vana,
 profunda y triste.

Fiel dicha y rara,
 nada te deja
 que te asemeja

la muerte avara.
 Apenas muere
 la hora, difiere.⁴³

El asunto: las elecciones en la vida como muerte de otras posibilidades, la toma de conciencia de ella que intensifica el deseo, "la sed" que la vida misma no sacia, pese a reconocer lo que de dicha hay en ella. La idea lo acerca de continuo a Quevedo metafísico: "Ah de la vida, ¿Nadie me responde?" y el motivo del Carpe diem. Excepto los versos siete y ocho del sonetillo, la factura estilística presenta una intensificación de complejidad barroca, pues para el apóstrofe a la vida el rigor de Cuesta

acude a la técnica de limpieza verbal que, provoca un corto-circuito en el sistema frástico de base desde el comienzo hasta el fin. Además, el procedimiento de expresión conceptual recurre a encabalgamientos abruptos. Este proceder cambia un poco la visión de los sonetos de Cuesta, según la cual, los cuartetos expresarían tanto una realidad y su oposición, mientras en los tercetos se produciría el trazo esencial con el triunfo de las palabras.⁴⁴

En otro poema, "Una palabra obscura" (soneto con tres versiones), sin lugar a dudas, uno de los más sobresalientes de la producción cuestiana, habita una suerte de "Arte Poética". Cuando el escritor cordobés (no el andaluz, sino el veracruzano) intenta expresar, como dijera Dámaso Alonso sobre Quevedo, las difíciles ecuaciones, domina con implacable precisión sus medios expresivos.⁴⁵ En el primer cuarteto del poema (primera versión sin fecha) leemos:

En la palabra habitan otros ruidos
 como el mudo instrumento está sonoro
 y a la avaricia congelada en oro
 aún enciende el ardor de los sentidos.⁴⁶

Se prolonga, sólo de manera parcial y a través de la palabra, el ardor de los sentidos, pues en la misma estrofa la experiencia vivida por el deseo, se congela y se desplaza. No en la

estrofa final, ocurre el triunfo de la inteligencia de la palabra: el sueño de la voz, la zozobra del silencio ya se anuncian en el primer cuarteto. El rigor de Cuesta no es tan esquemático y generalizante en el plano conceptual, no se hace visible en el término del poema. Se trata de la misma idea explorada y exploradora, intensificada, lo que lo hace ganar en profundidad más que en amplitud. En endecasílabos de ritmo sincopado y juego de antítesis, en rima consonante y retruécanos anfibológicos, el soneto continúa:

De una palabra obscura desprendidos,
la clara funden al ausente coro
y pierden su conciencia al azoro
preso en la libertad de los oídos.

Cada vez de ella misma se desprende
para escuchar la próxima y suspende
a unos labios que son de otros el hueco.

Y en el silencio en que zozobra, dura
como un sueño la voz, vaga y futura,
y perpetua y difunta como un eco.⁴⁷

Poema sobre el lenguaje, la palabra mirando a la palabra enunciada y a la ausente, ejercicio identificado por el uso hipertrofiado de la sintaxis -el hipérbaton- e imágenes de tipo

conceptista (por estar lejanas de ser metáforas; por ejemplo: "la avaricia congelada en oro"). De principio a fin, la palabra se reconoce como virtual instrumento para atrapar o encender "lo vivido"; al propio tiempo, se enfatiza el deseo de trocar la experiencia por la palabra misma. Decimos virtual instrumento por doble razón.

En primer lugar, la lengua se sugiere como una potencia susceptible de hacerse acto. En la lingüística, y con Saussure, diríamos el paso de la estructura de la lengua al uso concreto de ella por medio del hecho físico, el habla. "Ruido" y "eco" pertenecen a la red semántica de "sonido", del "ausente coro". La voz, en el primer terceto, evoca bien sea a los mayores ("de otro fue la palabra antes que mía" ha dicho antes el poeta) o la complicidad del lector. Si tomamos al lector como virtual destinatario notamos que "la voz" le murmura a éste que "de ella misma se desprende/ para escuchar la próxima y suspende/ a unos labios que son de otros el hueco". El lector es el hueco previsto que escucha a otro vacío, el poeta. De modo simultáneo, la composición es consciente de unir aproximar y suspender las palabras mismas a quien se acerca: "poesía de la gramática" y también "poesía de la poesía."

En segundo lugar, la voz que sueña, que desea hacerse, busca

el sentido de la palabra, pues la habitan otros ruidos. Podemos proponer (y fulge la autonomía del arte) cómo la hipertrofia sintáctica del poema corre paralela a una atrofia del sentido. La distinción conocida entre "denotación" que portan las palabras -sus referencias evidentes e inmediatas, el ser "instrumento" para comunicar- y el concepto de connotación -lo latente- son propuestas en el poema desde el verso inicial: "En la palabra habitan otros ruidos", igual en la segunda estrofa donde las palabras "pierden su conciencia en el azoro".

La resistencia prevista en y por la utilización de la palabra, aproxima a Cuesta a las modernas concepciones de la lengua y, sobre todo, con "el demonio del sentido" en el texto literario, demonio que lo abstraigo. Si el sentido es un "querer decir" (o intención) al cual no accedemos, el poeta balbucea lo inefable, va en búsqueda del sentido metálico, original de la palabra que cincela. Entretanto, sólo percibimos los significados (el decir), esto es, otros tantos "ruidos".

Aquello que se "cuenta" es, por consiguiente, la paradójica búsqueda del sentido; paradójica porque dura y yace (vida de la muerte, muerte de la vida); en que el soporte, el vaciado o molde hipertrofiado del soneto, se vuelve sobre sí, esto es, deja de ser un simple receptáculo y se convierte en la acción misma del len-

guaje; el soneto está vacío de anécdota florida. Como en Valéry, el fondo es una forma impura; dura la forma estilística, mientras zozobra el sentido de la experiencia escritural; se da paso al silencio que sigue crepitando en cada palabra; el poeta intensifica su empeño de purificación del ser y del lenguaje que iniará Baudelaire en la poesía moderna.

Si tomamos un detalle intratextual, el vacío como tema y como vaciado (el molde, el soneto) -ambos implican carencia; el vacío es hambre-, podemos entonces, comprender la moraleja de la fábula "La cigarra y la hormiga", obra de madurez de Cuesta (1940), que concluye diciendo: "lo que hay que tener es hambre".⁴⁸ El poeta no se entrega como parásito a la obra, vive en intimidad con ella; la forma deja de ser un esqueleto, una armadura para convertirse en instrumento de conocimiento. Como en la filosofía hermética se asiste a la caída, al vacío necesario para el ascenso al saber. En cuanto a la temática, Cuesta comparte con "hacedores" como Borges, Paz, Vallejo, etc., el intensificar los temas fuera de lugar común: la materia, el espacio, el tiempo, la conciencia, la muerte y otros, con una diferencia: rehusa el empleo del mito grecolatino o azteca o español. Sin el recurso al mito codificado (aun "Réplica a Ifigenia cruel", único poema con títulos de mitología está fermentado en otras latitudes interiores), busca en el soneto -prisión y libertad- desromantizar la naturaleza.

Cuesta tiene la suficiente conciencia de la naturaleza de la poesía. En el artículo "Un poema de León Felipe" (1933), acudimos a una franca vecindad con la característica del texto poético que Roman Jakobson bautizara con el nombre de "función poética", esto es, el lenguaje centrado en el lenguaje mismo. Cuesta define, entre formal y poético, a raíz del examen del poema "Drop a Star" del vate y amigo español:

En el poema de León Felipe, es la poesía como realidad la que se pone en duda, la que se entrega a la ficción. Y la poesía el arte de la ficción aparece en esta operación como lo que es: una ficción del arte. La poesía es una ficción del lenguaje (...); pero la 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 los ficciones son nuestras realidades? ¿Qué hace sino volverlas a la naturaleza, esto es, al único modo de su realidad? Representarse una cosa poéticamente es representársela como ficticia (...). Y representarse poéticamente la acción viva del poeta es reconocerla como ficción y convertir en un balbuceo, en una reserva, al lenguaje que el poeta tiene en la vida. Pero qué profundo sentido, qué fascinante realidad no se revela entonces a ese balbuceo, que vaga por la boca de carne del poeta, igual

que un fantasma por una mansión desabitada: el fantasma la hechiza.⁴⁹ (subrayados míos)

La poesía y su carácter ficcional; pero no sólo la ficción de la "anécdota", sino del lenguaje mismo, por él. Del mismo modo, se observa la poesía como "balbuceo", idea que hoy se ha vuelto lugar común para aludir a su rasgo de infalibilidad. Decimos infenable porque Cuesta arroja una gran sombra a este hecho poético. En el ensayo sobre Díaz Mirón dice: "La necesidad que debe ligar a la forma con el fondo se conserva en la sombra".⁵⁰ Cuando hoy se habla del signo lingüístico y los debates sobre su arbitrariedad o convención, ¿no acude el "cabrahigo" Cuesta, para insinuar el "sentido" "la sombra", el querer decir que se arroja sobre la dicotomía significante/ significado? Pero el balbuceo para hechizar con la palabra es también, como lo señala, la conciencia de ficción que vive el poeta. En otras palabras, conciencia de su propio vacío y de la necesidad de darle orden al caos mediante el rigor, donde inteligencia y sensibilidad danzan en pieza volcánica - el poema, con sedimentos no menos aturbonados.

Sentimiento e inteligencia

Ante la conciencia del caos y vacío del hombre, resulta lógico que a la pareja sentimiento-inteligencia, el rigor de Cuesta

lo obligue a colocar la inteligencia por encima del YO sentimental. Jamás admite las caras intercambiables del ingenuo empirismo: el realismo y el romanticismo; razón por la que, lo mismo que Baudelaire, acoja los espíritus clásicos, esto es, los escritores que llevan dentro a un crítico. Pero el problema va más allá de las dos actitudes (clásico o romántico) ante la consideración sentimiento-inteligencia: Cuesta suspende al romanticismo, pero también al clacisismo. En "El lenguaje de los movimientos literarios" argumenta:

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

quien se imagina que el breve contenido de la experien
cia que le proporcionan su época y sus circunstancias
es la naturaleza.⁵¹

Rechazar los vicios de los poetas románticos y sus excesos de confianza en sí mismos, suspender el principio de los poetas clásicos, proclamar a un tiempo el rigor y la infalibilidad, el pensamiento de Cuesta coincide con "el camino alquímico" del escritor Fernando Pessõa que el crítico João Gaspar Simões sintetiza:

El camino alquímico como el más difícil y perfecto de todos los caminos para comunicarse con los seres más elevados se apoya en la idea de que la poesía se le presentaba con el rigor y la infalibilidad de una experiencia de laboratorio. Según Pessõa la utilización de la sensibilidad se hace de tres maneras: El proceso clásico, que consiste en eliminar de la sensación o de la emoción todo lo que en ella es en verdad individual, extrayendo y exponiendo tan solamente lo que es universal.

El proceso romántico, que consiste en dar la sensación individual tan claro o vívidamente para que sea aceptada, no como algo inteligible sino como algo sensible

por el lector.

Un tercer proceso, que consiste en dar a cada emoción o sensación una prolongación metafísica o racional, de suerte que en ella, tal como ella es dada, sea inteligible y gane inteligibilidad por la prolongación explicativa.⁵²

Pero el rigor, la infalibilidad de Cuesta tropiezan con un gazapo. En la última cita que de él hicimos hay una adhesión suya al relativismo-histórico de Stendhal; no obstante, en "El Resentimiento en la Moral de Max Scheler" desaparecen los obstáculos de la realidad en el plano de la historia para ceder a la voluntad de poder de Nietzsche, es decir, el poder de cada artista para definir su estilo:

Uno de los últimos progresos en la historia del arte ha sido el descubrimiento de que los distintos estilos artísticos no fueron determinados por las condiciones del medio, por la clase de recursos técnicos, la capacidad individual -el medio en el sentido de la paradoja de Wilde- todo esto es al contrario, lo que depende de esa voluntad perfectamente orientada que forma el estilo y le imprime su sello característico.⁵³

Es pertinente anotar, asimismo, que Cuesta crítico de los ismos que le enfadan, sigue preso en ellos (romanticismo, clasicismo, sobrerrealismo). Hace gimnasia mental, de hecho, intensa para luego descartarlos. Entretanto, objeta el equívoco de Paul Valéry y la afirmación del pensador francés sobre el clasicismo que supone un romanticismo anterior; para el crítico mexicano, el romanticismo es una consecuencia de venir después del clasicismo; es decir, lo contrario de lo que piensa Valéry, juego que hace Cuesta con lenguaje bíblico.⁵⁴ También los movimientos literarios de vanguardia le parecen un producto natural de la evolución de una antigua psicología literaria. Todas estas disquisiciones, resultado de su odio al romanticismo y voluntad de dominar la naturaleza, le otorgan prioridad al conocimiento, a la inteligencia.

Mientras en sus ensayos aflora la obsesión antirromántica y se entrecruzan contradicciones, su poesía, en cambio, exhibe otra línea. Hay una manifestación que tiende a lo impersonal. Para curarse en salud del posible romanticismo que se le achaque recordaba cómo el "yo" no era odioso para Montaigne (atrás hablamos del "apocalipsis del yo"); no encontramos en sus poemas excitantes u ordinarios movimientos o imágenes inmediatas. Infructuoso buscar o descubrir en ellos el Popocatepetl o el Parnaso, Venus o la china poblana, Pancho Villa o Edipo, labios de coral o corazones de piedra. Cuesta, amigo de escasas metáforas,

es consciente con Cicerón y Nietzsche que los giros metafóricos están creados por la necesidad impuesta por la pobreza del lenguaje, pero buscados después por razón de su belleza que sólo es promesa de dicha y no realización de la misma.

En el poema "Tus mejillas son rosa" (con el título de "Arte Poética" en la edición de Estaciones, 1958), la última cuarteta de endecasílabos en verso blanco expresa:

Hoy no eres tú, sino un jardín extraño
 el que me envuelve en tu presencia, ¡Oh, rosas
 Y una embriaguez, a que me entrego, nace
 de no verte ya más cuando te veo.⁵⁵

Poema que no ofrece dificultad sintáctica, pero rompe la expectativa. El crítico Louis Panabière al examinar la función poética que se despliega en el poema ha observado cómo a partir del contacto con el mundo, la imaginación elemental y la inteligencia, "forman palabras y realizan en el poema la sustancia inalterable, que es de ese modo vivida y sentida. La verdadera sensualidad, cuando la vida ha pasado y, por ende, se ha perdido, es la de las palabras que vienen a colmar el hueco dejado por la materia".⁵⁶ Pero el arrobamiento sensual es también declaración de antiromanticismo y contra las metáforas lexicalizadas, pues desplaza lo vivido, lo pasajero. Se prefiere, entonces, la realidad misma

al estereotipo lingüístico con que se acostumbra a vestir la experiencia. La primera cuarteta del poema es declaratoria:

Nunca dije: "Tus mejillas son rosas";
 tampoco: "Los claveles de tus labios";
 por sólo amar la forma que vivía
 con tus propia substancia amaratada.⁵⁷

No acudir a la metáfora fosilizada, lleva al poeta, con atisbo irónico, a evocar unos labios irrepetibles, fugaces, pero sentidos en su momento con mayor profundidad que con la virtual usurpación poética. En la tercera estrofa insiste:

Tus labios, abultados en el beso,
 si a insípidos tomates comparaba,
 nunca mordí con sentimiento honrado
 al evocar granadas o ciruelas.⁵⁸

Doble mecanismo parodiador: ni de los besos que evoquen frutos, ni de los frutos que evoquen los besos. Las estrofas quinta y sexta - de siete en total- le dan otra realidad a la sensualidad vivida, no el rescate, sino otra realidad "más edénica": la de la "poesía y su maravilla (...). No podría, dice Panabièrre, darse a la poesía su verdadero lugar. Ella no se sobrepone a la realidad sensible, sino que la prolonga en las palabras, en la 'garganta'".⁵⁹

Rechazando el repetir como loro: "Tus mejillas son rosas", que trueca por un poético sensualismo de olor y gusto por la palabra, y contra el tacto y la vista de la experiencia, bien puede el poema alcanzar y afianzar el calificativo de "Arte Poética" que una vez se le asignara. En efecto, el tema es la poesía misma, examinadora de su procedimiento dirigido a conocer: la experiencia, la materia y, al unísono, a la palabra:

Hoy, en cambio, sensible a tu disgusto,
 un poético espejo en mí devuelve
 nardos, lirios, cerezas y duraznos,
 en vez de tu color y tu figura.

Hoy digo: "En tus mejillas huelo rosas".
 Hoy lo digo y lo siento, y una dicha
 cándida y rara invade mi garganta
 igual que a un niño que el placer sorprende.⁶⁰

Placer consciente de creación, esto es, ejercicio de la ficción del lenguaje, Cuesta se jactaba -sin hacerlo explícito- de conocer el corazón humano, es decir, de no inventarlo, antes bien intensificar el ánimo prometeico de las palabras; su placer comparado con aquel que asombra al niño es reconocimiento del espíritu nietzscheano en su tercera transformación: el niño en el rigor de su fantasía, el creador.

¿Es Cuesta un poeta frío, con grado cero de sensibilidad? Fue frío, mas no lo segundo. Pero la "frialidad" de Cuesta es particular. En "Reflejos de Xavier Villaurrutia" propone la poesía como un juego, por supuesto, un juego nada coqueto con Dioniso:

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 de mantenerse sereno, como la embriaguez no es sino la región donde hay más dificultad de permanecer lúcido.⁶¹

Jorge Cuesta reconoce estas virtudes del juego más delicado en Nietzsche, cuya obra fue, según el pensar del mexicano, una obra lírica, una serie de cantos. La necesidad de acudir Cuesta a una filosofía que le hubiera molestado a Valéry (recuérdese que para el poeta francés era un error un poeta filósofo o un filósofo cantando), fue una forma de intentar resolver los problemas suscitados por la sensibilidad, erizo que no conoce el equilibrio. Pero frío adquiere en Cuesta el sentido de apasionado, como lo demuestran los diversos apartes de sus ensayos. Además de la alusión que hace a propósito de la poesía de Villaurrutia y la de Díaz Mirón, un ejemplo elocuente figura en "la lección de Ansermet", artículo de crítica musical en el cual "frío" es sinónimo de apasionado, claro está, apasionado por el arte. Aunque admitiera la liberación del impulso natural, los sentimientos, en

la pintura de Orozco, en este artículo es el rigor y la pasión del arte los que pone de realce:

El arte del señor Ansermet es el más distante del virtuosismo que pueda encontrarse. Bien se ha notado que sus interpretaciones son "frías". No lo podríamos desmentir (...), bajo la dirección de la batuta del señor Ansermet, aparece (el arte) crudo, desnudo, nítido, casi cínicamente rebelde a revestirse con las apariencias falsas que lo hacen agradable a los oídos que son sensibles no a lo que la música suena, sino a lo que la música calla (...), tal parece que la música pierde su misterio, su obscuridad, y que, en consecuencia, pierde importancia la interpretación, por el hecho de que el significado de la música está todo entonces en el sonido, al alcance del oyente, y no en las profundidades silenciosas, a donde sólo puede llegar la imaginación, el sentimiento extraordinario del intérprete. Que la dirección del señor Ansermet es "fría", quiere decir, pues, que (...) el señor Ansermet, fuera de la música, no pone nada de su parte; quiere decir que (...) defrauda al público y a los cronistas por hacerles oír la música tal como suena, y no la música tal como se siente. La "frialdad" de la interpretación del señor Ansermet es, en suma, una falta de "sentimiento", es decir, una falta de imagina

ción para representar la música como no es.⁶²

Música, por consiguiente, que prefiere sonar como es a no ser como no suena que, extendida al terreno del arte en general, y en el caso de la poesía, no responde al mismo tono. No obstante, interesa notar que se trata de alejar, lo más que se pueda, los sentimientos, los cuales son para él "reacciones superficiales y espúreas",⁶³ para resolver la tensión, obstinado rigor, y lo que extrañaría y reaparece en la cita: acceder a las profundidades silenciosas, pues un pensamiento constituye -recordando a John Donne- una experiencia que modifica la sensibilidad, mecanismo que establece nexos con Pessoa y la prolongación metafísica o racional de cada sensación. Pero la conexión con Pessoa va más allá.

Antes observamos en Cuesta su definición de la poesía por la vía negativa, esto es, el no ser alambicada alquimia. Sin embargo, en la crítica a Thomas Craven, a quien acusa de falta de rigor, admite la presencia de lo esotérico en la obra de arte. Cuesta, demasiado racional, analítico, no deja de acudir a la hipótesis "ocultista" que luego reaparecerá con mayor peso. En sus reflexiones se suman a la racionalidad la metafísica de los "trances artísticos":

El señor Craven quiere que el arte sea accesible a la mentalidad realista del espectador común y que esté

inspirado en la experiencia cotidiana de los hombres y no en los trances artísticos que tienen por efecto hacer del arte un mundo esotérico que no convive con el mundo real.⁶⁴

Parodiando a Cuesta, frente a la crítica de Craven, podemos decir que su temperamento pretende aquí, menos que precisar una idea, moldear una actitud. Así, en Cuesta se refugia una amalgama de conceptos sobre arte y literatura. Sobre la poesía, la hallamos como el lugar más hospitalario, el sitio de inmolación, la satisfacción más gratuita, el interés más deliberado, un método de análisis, el espacio de la síntesis, la ficción del lenguaje, la sumisión a lo imaginario, la libertad del rigor; pero, sobre todo, "una inteligencia incondicionada, que puede llamarse la inteligencia del azar y de la aventura".⁶⁵ En dicha aventura, lo que hemos observado es que las emociones son incomunicables por la inteligencia; incluso por la memoria. En los cuartetos de "No aquel que goza, frágil y ligero", consigna:

No aquel que goza, frágil y ligero,
ni el que contengo es acto que perdura,
y es en vano el amor rosa futura
que fascina a cultivo pasajero.

La vida cambia lo que fue primero
y lo que es más tarde no lo asegura
y la memoria, que el rigor madura,
no defiende su fruto juradero.⁶⁶

El poeta continúa mostrando su preocupación sobre el carácter transitorio, huidizo, que tiene la realidad tangible, aun para el rigor y para la memoria afanada en conservar las imágenes de lo vivido, pues la acción del tiempo, en este caso, corroe el espacio, escenario de un aparente gozo de la realidad.

3.2.2. Madurez e irracionalismo objetivista y la suspensión en el vuelo intelectual

Quizás el aspecto que la crítica de Cuesta más haya enfatizado sea su madurez como ensayista y poeta; se ha dicho : nació maduro. Rigor y madurez en cuanto "deber ser" del poeta es la petición de Cuesta al estimar el "irracionalismo" que hay en los objetos sometidos a la acción del arte. Observa en el arte contemporáneo (lo mismo en la pintura primitiva), no un "irracionalismo subjetivo", sino de tipo objetivista. El arte como acción de engrandecimiento de quien tiene que soportar el rigor, es decir, el arte de "irracionalismo objetivista", ¿qué significa? El autor

responde de inmediato:

Pues quiere decir, nada menos, que considera la irracionalidad, como una propiedad del objeto y no como un defecto interior de la conciencia y que, por lo tanto, considera de naturaleza irracional la propia conciencia del mundo exterior (...); considera que la falta de significación, o sea, la irracionalidad es una cualidad esencial y natural de la realidad que confronta a nuestro entendimiento.⁶⁷

No se debe, entonces, renunciar a la razón para mantener la coherencia del mundo en que se satisfacen nuestros sentidos, ni abdicar al orden natural -irracional- del mundo externo en beneficio de los sentimientos, tampoco dar cabida a los significados cercanos. Estos aspectos le confieren el carácter revolucionario e impopular al "irracionalismo objetivista". Se hace comprensible que radique en él el híbrido de metafísica objetivista, legitimador en sus reflexiones, del discurso del loco (¿prefiguró también a Foucault?) y que otorgue valor estético a la poesía mística. Por ello a "Muerte sin fin" de Gorostiza le concede sin reservas una significación mística que sólo tiene antecedentes en el "pudor religioso" de Gide y T.S. Eliot, y lo propone como evangelio "a los señores materialistas",⁶⁸ y además

se acerca al "Yo eres tú también" de León Felipe en que se reconoció.

La interpretación mística que hace del poema, en especial la reconciliación de los amantes en la segunda parte, sacude a Cuesta crítico lírico; le agita el "Dios ha muerto" de Nietzsche (no el asesinato de Dios), las lecturas de Freud, Adler y Jung, y el sustituto de la religión: la poesía. Pero un mecanismo que ejerce en su crítica es rastrear el acto psicológico de la génesis de la obra.

En el poema de Gorostiza, observa "la posesión del disimulo"; disimulo porque para Cuesta es necesario, para adquirir madurez en la escritura poética, fingir, mentir; dicho con Pessoa: "Fingir es conocerse". El fingimiento, condición y provocación del objeto sometido a poseía, objeto siempre "irracional", conduce a lo más recóndito de la "cavernosa conciencia", obliga al hombre a desnudarse y detectar en la fugacidad el continente y contenido de la materia que lo soporta. Desnudarse en Cuesta se realiza, nueva paradoja, a través de la mentira, pilar básico en su concepción del arte:

Por amor a la verdad hay espíritus que piensan que en el arte no cabe la mentira; y se dice una mentira por amor a la verdad. El arte es esencialmente el arte de mentir. Siempre es una representación, una imagen, una

ficción. Y como se propone que lo que representa sea como la verdad misma, se propone engañar (...); sin mentira no hay arte (...) El arte no pierde nada con ser hipócrita: puede decir que su objeto es la verdad y seguir mintiendo (...), la mentira puede ser objeto de una perfección moral.⁶⁹

La mentira consciente que sería el poema, la deliberada deformación artística que se apoya en el "irracionalismo objetivista" y no en la captura del objeto real, albergan la avidez de la razón en Cuesta, lo seduce el "Mito de la Razón", torre para trascender los más variados mitos. De hecho, la idea del "Mito de la Razón" no es un hallazgo suyo; es, en cierta forma, el retorno a la propuesta tan añeja como benéfica para la poesía como dos siglos de ella. Hacia 1800, Schelling, ante la carencia y desgaste de mitos, reconocidos por F. Schlegel, hacía la petición que, sin duda, se cumple a cabalidad a la actitud escritural de Cuesta: "una nueva mitología debe estar al servicio de las ideas, debe ser una mitología de la razón"⁷⁰

La propuesta: una poesía en su vertiente más artificiosa, un Servicio poético para mentir. Cuesta, armado de una lógica rigurosa y de una tensión de espíritu igual a su desconfianza (lo decimos a expensas de Lautréamont), simpatiza con el irracionalismo

objetivista, así en su reflexión como en su poesía. En su poema "Paraíso perdido" los cuartetos ponen delante de los ojos:

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

Pues mirando que más tuvo que quiso,
si al sueño sus imágenes suspendo,
de la niñez, como de un arte, aprendo
que sencillez le basta al paraíso.⁷¹

No basta apuntar la falta de sencillez estructural de las estrofas: junto a la unidad métrico-rítmica y de consonancia en su rima, figura la deformación sintáctica e imaginística. Algunas exégesis han descubierto al poeta en plena "búsqueda de las cosas simples de su vida temprana en el clima tropical del Estado de Veracruz".⁷² Además de la complejidad sintáctica, las variadas funciones del relativo "que", los abrutos encabalgamientos y las imágenes que se diluyen, se destaca la expresión misma de la "forma" vacía (el préstamo es de Panabière) en que nada hay que describir; se tiende a reducir la significación del objeto poético. La inteligencia, aquí signo del cielo y no un fruto terrestre, suspende el vacío. El poeta hace girar a su antojo la rueda; a la poesía,

Paraíso del Lenguaje, le basta la sencillez que el rigor de Cuesta le impone. En vez del confiado abandono, sus imágenes se entregan al hilo desconfiado de la conciencia poética, acto de rebeldía filosófica en que la inutilidad de los ojos en el espacio (como en un poema ya visto: "Este amor no te mira para hacerte durable") tiene la forma de sus miradas que recuerdan a Cuesta crítico de Paul Eluard.

Ir en pos del disimulo y no ejercer el disimulo de cacería implica la deliberada deformación artística, la mentira, la práctica de la morfología poética que puede, en efecto, desembocar en lecturas de sus textos en cuanto poesía desde o por la esterilidad, en vez de poesía ante la abstracción poética de la esterilidad. ¿No subsiste acaso, la aprobación con distancia? El culto a la disyuntiva de aprobar todo o no entender nada, lo podemos iluminar con uno de los nutrientes del poeta mexicano, Paul Valéry:

Es bastante respetable la impaciencia que lleva a las gentes a despreciar, a prohibir, a condenar a la mofa lo que no comprenden. Defienden como pueden su honor intelectual. En cuanto notable, y casi hermoso, que los hombres no pueden soportar el imputarse a sí mismos una especie de derrotas de espíritus, sin soportarla a solas: apelan entonces a sus semejantes, como si el número de espejos...⁷³

La necesidad de la mentira en la poesía como mecanismo estético eficaz, en oposición a la "irracionalidad subjetiva" de los románticos; la deliberada deformación artística provocada por las imágenes del mundo y límites de la palabra y su consecuente constelación, el poema, donde cada signo brilla con su propia luz; las notas de la conciencia desarraigada del ser; el tiempo, sobre todo, el presente paradójico (sensible e impalpable); a todas estas propuestas que buscan investigar asuntos del espíritu y de la materia (humana y de la naturaleza), Cuesta les añade la racionalidad ocultista o, mejor todavía, la secularización de la poesía: la acción científica del diablo, esto es, la poesía como ciencia. Al comentar la poesía de Villaurrutia se ampara en media docena de autores, para afirmar su concepción de la poesía como lugar del conocimiento. Un extracto de su ensayo "El diablo en la poesía" manifiesta:

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 (...) Sólo el diablo está detrás de la fascinación que es la belleza (...) Apenas el arte aspira a no incurrir en el pecado, sólo consigue, como Nietzsche demostró con evidencia, falsificar el arte.⁷⁴

Y como ninguna revolución es angelical, como no lo es tampoco ninguna poesía, la perversidad toma asiento, no para mirar de reojo, sino para fascinar, es decir, convertir todo en problemático, hacer de todas las cosas un puro objeto intelectual:

Una poesía que no fascina es una poesía sin belleza, y no hay belleza sin perversidad. Los griegos sabían que la belleza no es pura (...); desde Baudelaire la poesía ha adquirido una conciencia de sí misma tan clara y tan libre como no tuvo jamás. Fue Baudelaire el primero que se atrevió a ver en la poesía de una manera absoluta, a la "flor del mal", a la flor de la perversidad, fue el primero que la concibió como una pura fascinación, como un puro diabolismo. Sin duda que no puede olvidarse la parte que tuvo en ella el demoníaco Edgar Allan Poe, ingeniero de la poesía.⁷⁵

Sin duda que no puede olvidarse en este espíritu del artista el Fausto de Goethe, como también lo insinúa Cuesta.⁷⁶ Independiente de la amplia tradición y metamorfosis de la Figura del Tentador -el diablo- que incluye a la Biblia, la Grecia clásica y por geografía las más diversas culturas del mundo en que es una constante, se ha asociado su imagen con el "conocimiento", la aventura contra la costumbre, contra la herrumbre, es decir, la transgresión en que inteligencia e imaginación (ciencia y poesía, según Cuesta)

desconfían de los engañosos sentidos, rompen con las evidencias. La asociación de ciencia y poesía tiene para el escritor mexicano implicaciones de tipo poético y epistemológico: el diablo que fascina e incita al conocimiento, la hora en que él sobreviene es la misma hora recóndita y sutil, pues

Los sentidos traicionan, se vuelven desleales (...) Cada impresión engaña, se vuelve en la contraria (el oído es "laberinto de la oreja"; el tacto, "unas manos de hielo"; los ojos se abren donde "la sombra es más dura" dice de Villaurrutia) Para penetrar a este ambiente diabólico es preciso desprenderse de toda realidad, de todo afecto, de toda seguridad; es preciso confiarse a la aventura imprevisible de la inteligencia.⁷⁷

Como en la segunda mitad del Fausto de Goethe, se requiere ir en pos de un mundo más vasto, más limpio, más sin pasiones. El diablo, alegoría del saber, en su acción de hechizo -el poema- es la reaparición del concepto de Cuesta antes visto: la poesía como inteligencia incondicionada, inteligencia del azar y de la aventura; la acción del hechizo demoniaco hace del poeta una figura iridiscente sin temor a los abismos que se abren a cada paso, "los peligros que cada contacto significa, las muertes porque cada instante se cambia, para nacer y para perecer otra vez".⁷⁸ La poesía de Cuesta, el conocimiento subordinando a los sentimientos, llevaría

a los fragmentos que tradujo placentero de Lautréamont sobre el desbordamiento de las pasiones y la aversión a caer en ellas.⁷⁹ Supo que el acto de ciencia demoníaco que homologara con lo científico es riesgo, cuya posesión, bien puede ser la sensación de "Vacío", pues en la tentación no logra asir la realidad, realidad en continua renovación, acto de conocimiento frágil:

La frágil ciencia del acto
es la posesión que siento,
vacante, sobre mi vida.⁸⁰

El vuelo mefistofélico, el vuelo de la inteligencia (en el "desarraigo" aludimos en parte a este aspecto) que insiste en obtener el conocimiento, lo podemos reconocer en el poema en verso libre "Tu voz es un eco, no te pertenece". En él las acciones del ser a quien se dirige el poeta (el "yo poético") se atomizan, se desvanecen; no obstante, se prolongan las sensaciones mediante el vuelo a las alturas; los ojos indagadores reconstruyen los fragmentos para darle permanencia a una imagen -por encima de las cosas en movimiento: lo que se revela, no lo que se interpreta es la eternidad del instante, es el espacio que adquiere la forma de la mirada, pues los ojos, en inútil búsqueda de un centro, sólo logran una economía de eternidad del cambio: un punto virtual o fijo en la imagen humana contemplada. Acude en el poema la expresión barroca de la fugacidad de la vida que de Góngora a Borges, pasando

por Sor Juana: "humo, sombras, sueño, nada" (con sus variantes):

Tu voz es un eco, no te pertenece,
 no se extingue con el soplo que la exhala.
 Tus pasos se desprenden de ti
 y hacen caminar un fantasma intangible y perpetuo
 que te expulsa del sitio donde vives
 tan pasajera y te suplanta.
 Tanto mi tacto extremas y prolongas
 que al fin no toco en ti sino humo, sombras, sueños,
 nada.
 Como si fueras diáfana
 o se desvaneciera tu cuerpo en el aire,
 miro a través de ti la pared
 o el punto virtual
 que suspende los ojos en el vacío
 y por encima de las cosas en movimiento.⁸¹

Condensación del Carpe diem y de la necesidad de la materia para la ascensión. El vuelo hacia las alturas y la introspección, ascenso y descenso fueron considerados por Cuesta como aunados apoyándose en Nietzsche, concepción vinculada con la tradición de la filosofía hermética, en particular, presente en la Tabla Esmeraldina: "Como es arriba es abajo". Para ascender al conocimiento, a

las alturas que tienta el águila nietzscheana o la "montaña mágica" de Thomas Mann, es necesario indagar primero en las profundidades del ser. Louis Panabière consigna en su estudio un fragmento de conferencia inédita de Jorge Cuesta:

Nietzsche dijo que "el hombre es algo que debe ser superado", demostrando con eso una vez más que el camino de la liberación del individuo es una vía en sentido de altura y profundidad, un movimiento vertical (...); para Ivanov, como para Curtius, la cultura es una elevación, una superación.⁸²

En el capítulo anterior vimos que a este camino aspiró Cuesta, mas no fue logrado a plenitud. Gide, Baudelaire, Goethe, Nietzsche son "cabrahigos" para la maduración, una constante incitación al viaje de la inteligencia: tentaciones que son antídotos contra el tedio y la mecánica elemental de las pasiones (como el autor definiría la ideología marxista). Interesa en este punto destacar como una constante en sus reflexiones sobre la literatura y su poetizar mismo la necesidad de escapar de la red espacio-temporal inmediata, esto es, la subyacencia de una poética del vuelo o, para ser más precisos, una poética de la suspensión en el vuelo intelectual.

La inteligencia en su vuelo hacia las alturas, se mueve sobre

su condición del "estar" y del "ser"; lo hace oponiendo el mundo de abajo -el mundo del valle, del deber, del tiempo como acumulación, de las actividades devoradoras, vertiginosas- al mundo de arriba -la montaña o cima, mundo de la introspección en que el tiempo adquiere una nueva valoración, mundo emblemático, por excelencia, fáustico y onírico. Muchos serían los poemas del paso del deber a la libertad; entre ellos: "Deja atrás a mi ceguera", "El aire de él me despoja", "Tu ausencia viva a tu presencia invade", "Anatomía de la mano"; además de algunos citados ("Tu voz es un eco, no te pertenece", "Paraíso perdido"), y, sobre todo, "La Ley de Owen" (Retrato de G. Owen, que reservamos para el apartado siguiente.

Algunas ilustraciones de lo expresado, las hallamos, en el poema "Paraíso encontrado" con el recurso poco frecuente en el autor del águila, signo emblemático del conocimiento, la altura que divisa el valle; soneto cuyos cuartetos y tercetos cuecen la materia para forjarle eternidad al ser en el paraíso, paraíso de la muerte "azul". El "ser, en gozo..." que figura se corresponde con la competencia plena; mientras "el placer, en nada", se emparenta con la competencia mediana del "estar"; poema donde la inteligencia repele lo corrosivo:

Piedad no pide si la muerte habita
 y en las tinieblas insensibles yace
 la inteligencia lívida, que nace
 sólo en la carne estéril y marchita.

En el otro orbe en que el placer gravita,
 dicha tenga la vida y que la enlace,
 y de ella enamorada que rehace
 el sueño en que la muerte azul medita.

Sólo la sombra sueña, y su desierto,
 que los hielos recubren y protejan,
 es el edén que acoge al cuerpo muerto
 después de que las águilas lo dejan.
 Que ambos tienen la vida sustentada,
 el ser, en gozo, y el placer, en nada.⁸³

O la segunda estrofa del sonetillo "Su obra furtiva", en que el sueño decanta, por acción del fuego interno, al espíritu: acto de volatilización espiritual:

En vano activa
 la nada, enciende
 sombras y asciende.⁸⁴

0 parte de la coda de "El viaje soy sin sentido", donde el hombre sale de sí, verdadero "apocalipsis del yo", para buscar correspondencias con las alturas con las que se funde: el sol, nuevo emblema del conocimiento (sol = oro = conocimiento). El ser, un haz de luz, se fusiona con la luz universal, aunque implique, al mismo tiempo, su caída; como en los mitos de Faetón e Ícaro, el atrevimiento es castigado:

La presencia fue aquí
y todo palpité aliento de vida.
Hasta el aire se hacía como tenaza
a las cordiales brasas escondidas.
La presencia fue aquí
y en todas las sonrisas.
La feliz circunstancia de un abrazo
hizo el aire delgado como brisa.
El mundo se reía
penetrado de gracia y de fe pía.
La creación toda entera,
vuelta luz,
se recreó en las pupilas un instante
abrió luego los poros delirantes
transformando las venas en luceros.

El cuerpo se perdió en rayos de sol.

El hombre, vuelto nada,
lo fue todo.⁸⁵

3.2.3. Serenidad en el desarraigo y La Ley de Cuesta

Si algo pide Cuesta, lo hemos reiterado, es evitar el sentimiento invasor incontrolado, la astucia disfrazada de candor, los borbotones que irrumpen a modo de una tubería que se revienta; clama, exige la serenidad, el equilibrio. Por ser la pasión un camino hacia lo desconocido, apela a la idea de representar los asuntos artísticos sin expresiones extremosas de pasión a través de la lectura que hiciera del Laocoonte de G. Ephrain Lessing (Villaurrutia y él frecuentaron tal lectura -también Nietzsche para su teoría apolínea y dionisiaca del arte-). El contacto con el idealismo platónico del pensador alemán es observable en su artículo "La pintura de Agustín Lazo":

Tumultuosos disturbios pueden mover la entraña del agua sin alterar la superficie; el problema puede ser arduo y la solución tranquila, y el esfuerzo que tiene o que oprime las cosas pueden no pasar del límite que prohíbe la gracia, por la medida de aquél o la resistencia de éstas. Como una clásica arquitectura, lo primero que

pone en el espíritu es una idea reposada de seguridad.⁸⁶

Inés Arredondo, quien detectara en primera instancia la conexión del escritor mexicano con el texto del pensador alemán, percibe la evidente "semejanza metafórica y la igualdad de conclusión: un alma apacible o poner en el espíritu (...) una idea reposada de seguridad".⁸⁷ Como al estudio estético de Lessing lo movió el trabajo teórico de Winckelmann (Reflexiones sobre la imitación en las obras de arte griegas), y lo cita, veamos la idea de éste ante el grupo escultórico llamado "Laocoonte". El sacerdote troyano (Laocoonte) a quien Minerva ha mandado dos serpientes para que ahogaran entre sus nudos a él y a sus hijos, no grita, pues resulta impropio del alma griega exteriorizar, con expresiones violentas, aun en los grados extremos de dolor:

Al igual que las profundidades del mar -dice Winckelmann- permanecen siempre tranquilas por mucho que ruja y se agite la superficie, del mismo modo, en las figuras de los griegos, la expresión sean cuales fueren las pasiones que representan, revela un alma grande y serena.⁸⁸

No se trata de cobrar a Cuesta la semejanza de metáforas y conclusiones; está ausente el plagio y presente la asimilación de la idea. "La copia es trabajo crítico -decía-; requiere la interpretación de los datos, además de la comprobación de la autenti-

cidad, veracidad y buen juicio de los documentos".⁸⁹ Importa sí determinar si dicha condición de calma, ensambla con su escritura poética.

Tuvo razón Schlegel al decir que el Laocoonte era un dédalo de fácil entrada y difícil salida. El problema que se le plantea a Cuesta es colocar al arte por encima de la realidad (dijimos antes "desromantizar la realidad"). Uno de sus poemas que han funcionado como inferencia para corroborar la visión de su quehacer poético es "Retrato de Gilberto Owen", en el cual enuncia, a manera de teorema, "La Ley de Owen" considerada al mismo tiempo "La Ley de Cuesta". El poema destinado a aparecer en la introducción del libro Desvelo de G. Owen, lo considera el autor de "Sinbad el Varado" un "autorretrato" en que Cuesta, como Velázquez en su cuadro, puso varios espejos en los cuales se ve al pintor; aquí al poeta. Transcribimos una parte del poema, añadiendo otros versos a los citados por Owen:

Y envidiando al estable equilibrio
de las frutas que posan sobre el mantel,
ya más no iba a buscar por los paisajes
mudables fondos que hicieran juego con él:
sino pensando en la geometría de sus líneas,
divagaba por otoñales huertos escondidos,
donde las musas tenues se ríen entre las ramas

y amarrándose al pie lastres de manzanas
se arrojan sobre labios distraídos.

Entonces descubrió la Ley de Owen
-como guarda secreto el estudio
ninguno la menciona con su nombre-:

"Cuando el aire es homogéneo y casi rígido
y las cosas que envuelve no están entremezcladas
el paisaje no es un estado del alma
sino un sistema de coordenadas".⁹⁰

El poema se nos ofrece como la mejor síntesis de los aspectos antes tratados: el obstinado rigor (forma es fondo, sentimiento-inteligencia), la madurez (el irracionalismo objetivista y la suspensión en el vuelo intelectual). Gilberto Owen, intérprete de su y el poema, se pregunta y responde:

¿No es, más estrictamente, la Ley de Cuesta? Es la que rige, inflexible, a toda su obra poética, desde el Di- bujo que publicó en nuestra mal olvidada Ulises, hasta el Canto a un dios mineral (...). Es la ley que nos exige ordenar la emoción, reprimirla hasta el grado en que parezca haber sido suprimida, simular que no existe, disimular su presencia inevitable, para que el ejercicio poético parezca un mero juego de sombras dentro de una

campana neumática, contemplando con los razonadores ojos de la lógica -no de la lógica discursiva, naturalmente, sino de la poética.⁹¹

Cuesta, armado de esta ley o "epistème" poética (igual que el propio Owen⁹²), busca darle equilibrio al caos de la naturaleza, despojándose del vértigo afectivo, llevando adheridos residuos de la materia para el vuelo de la inteligencia. ¿El antecedente? La "ley de correspondencias" de Baudelaire, donde las oscilaciones entre el mundo del arte autónomo indican menos que indecisión, la "búsqueda de un soporte en un universo que ha perdido su centro y se mueve en una red de 'correspondencias' no sólo sensoriales -sino también espirituales, no sólo paralelas, sino contradictorias".⁹³

Buscar las correspondencias, y no mero peregrinar por el firmamento, hecho en que asienta la "Ley de Cuesta" es, en el mismo movimiento una de las leyes fundamentales del ocultismo: en el universo todo obedece a leyes precisas, "y lo que es más, racionalmente explicadas -según rememora Gaspar Simões-. Así, la magia concluye que los seres y las cosas del mundo terrenal poseen una estructura cuyos caracteres específicos son casi resultado de diversas combinaciones de energía atómica, localizadas en ella".⁹⁴

Entendemos, entonces, que Cuesta, igual Valéry, buscara

cuanto hay de músico, bailarín, arquitecto y pintor en el poeta. En este aspecto difiere de Lessing, quien parece no haber captado el efecto plástico que puede llegar a tener la palabra; difiere de Pound, abogado de una matemática que brindara acuaciones utilizables para cifrar los afectos humanos. De allí que se entregue Cuesta a gustosas interpolaciones y equipare la poesía de Mallarmé con la pintura de Cézanne, preocupado por dar un tono de permanencia a las "cosas", evitando el fárrago sentimental:

La comparación puede ser aventurada, pero se ofrece con tal evidencia que es difícil evitarla: hace Mallarmé en su poesía lo mismo que en su pintura Cézanne (...); siempre próximos a huir de la realidad que tocan, siempre próximos a quedarse en la realidad que abandonan. Los cuadros de uno tienen la misma densidad que los poemas del otro, la misma falta de un movimiento simple que reparta desigualmente su materia, como si lo hubiera sustituido por una vibración homogénea.⁹⁵

La "ley de correspondencias" (Ley de Cuesta) confirma la tentación demoníaca, la necesidad de que la poesía logre lo mismo que la danza y la pintura decorativa; pero, sobre todo, le permite juzgar con ella a los escritores no por género o escuela, sino por el tipo de mente ("clásicos" o "románticos"); asimismo, le consiente

pedir al lector el concebir la obra como una exigencia y no un regalo: "Nuestra más común actitud frente a la obra consiste en pedirle nuestro gozo, en vez de entregárselo; la codicia, en vez de ser del arte, es nuestra".⁹⁶ Plantea, pues, la encrucijada de la crítica que busca arrebatarse a la obra de arte lo suyo.

Pero la "Ley de Owen-Cuesta" proclama la serenidad. Dijimos antes que para Schlegel, serenidad en el desarraigo era una encrucijada, un laberinto de fácil ingreso y difícil salida. La imagen de calma ofrecida en "Retrato de Gilberto Owen" se modifica en un poema de elaboración posterior a éste. En 1928, aparece "Réplica a Ifigenia cruel" (en la revista cubana Revista de Avance). El poema se ha catalogado por su título como una "impugnación" contra el de Alfonso Reyes "Ifigenia cruel" (1923). Sin propósito de hacer un estudio comparativo, podemos proponer el poema de Reyes como el espacio en que el poeta explora el olvido y su semilla, la memoria; en ese espacio, sagrado y profano, relativo y absoluto, triunfa la inteligencia sobre el caos de la naturaleza.

El poema de Cuesta explora también un camino liberador; se busca -como en Reyes- no que el poeta cante, sino suprima y cree el mundo (resuena Vicente Huidobro), aunque, necesario es decirlo, Cuesta no logra el programa acometido por el poeta regiomontano; el poema de Reyes está más próximo que el de Cuesta a la serenidad del Laocoonte. La excesiva razón de Cuesta se desborda. Leamos:

Creció mi vida y se hizo
el espacio que invade su presencia
donde su voz no muere y se termina
y el ademán que olvida a su cuerpo se une.

Nada pierde de ti
en el tiempo que soy donde te mueves,
nada desaparece o se diluye
sino que fijamente se presenta.

Pero llora su vana vigilancia
la ruina del contorno que medía
mirando que desborda su apariencia
en la extensa avidez que la vacía.

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.⁹⁷

El poema se inicia acogiendo la "Ley de Owen-Cuesta", en cuyo proceso de expansión, el "yo poético" se une a la totalidad, al vacío; imagen que pronto se deshace; el deseo, la avidez o, mejor todavía, el exceso del deseo ante el instante se lleva al límite, y

se percate del "vacío" en su forma "inmanente" (ya no una figura o imagen), lo que le confiere un tono elegíaco, pues, acto seguido, esa atomización del yo desborda su razón. Panabière ha dicho a propósito del poema: "Su razón llevada al límite extremo rigor era anormal, loca. Él mismo sintió ese apremio de escapar a la razón por medio de la Razón, si cabe decirlo".⁹⁸

La última estrofa señala no sólo la caída por la conciencia de desarraigo, sino que exhorta a la locura, razón de la razón, afán de superar el azar, la ley que lo contiene -el tiempo-. La inteligencia, provista de su desmesurado deseo, busca salir de la materialidad, pero pierde los estribos para reencontrarse. En este punto la lógica poética de la "Ley de Cuesta" se torna anticristiana. Y téngase en cuenta aquí que la violentación no es de orden sintáctico, como es usual en él, sino de tono exhortativo, temático que deja entrever una de sus posturas poéticas: la poesía más allá del hechizo: ritual de inmolación.

Pero esta inmolación en el poema, tiene su complemento. La escisión se presenta poco a poco hasta la estrofa final, si se permite decirlo, como un "strep-tease" del pensamiento. Igual que la cebolla que no se sirve entera en el plato -en el poema-, el pensamiento, como catarsis, va quitando sus capas ("ley que lo contiene"), para entregarse el corazón de la cebolla misma: el, su

vacío; representa, por lo tanto, en esta óptica, la fecunda esterilidad de la razón desbordada.

En resumen, la concepción poética de Cuesta considerada hasta el momento gira sobre un presupuesto: desromantizar la naturaleza y el hombre, mediante la práctica consciente de un ontologismo en el que el sentimiento, aguafiestas del saber, ceda al rigor, como lo insisten sus ensayos, pretextos para oficiar la confesión, más que el examen de los textos particulares que anuncia. Su interés: la génesis psicológica de la producción de la obra de arte mediante un amplio "pout-pourri" filosófico de sello metafísico, producto de la toma de conciencia ante el "irracionalismo" del objeto poético que escapa a las garras del pensamiento. El gusto, que pidió desear en el acercamiento a la obra de arte, resume a su pesar, la inteligencia y nace del ejercicio de la libertad que lo encadena. La línea de afinidad en sus reflexiones poéticas, lo lleva, sin embargo, a contradicciones por su obstinada lucha antirromántica.

En su escritura poética asistimos al recurso de la imagen -más duradera y progresiva, diría Lezama Lima- que la metáfora, en cuanto representa una miniatura de la eternidad en contraposición a la segunda (la metáfora) que produce una eternidad de la miniatura. En la breve excursión a sus poemas, se destaca el soneto, muralla anacrónica que le permite la paradójica libertad en

rigor; no descubrió una sola forma estrófica, pero pulsó la intensidad de ellas, violentando la sintaxis, haciendo del poema un lugar de la "poesía de la gramática" y, aún más, una "poesía de la morfología" decantadora del mito, el símbolo codificado, las metáforas ya lexicalizadas. Su visión poética siempre será incompleta sin excavar "Canto a un dios mineral", por cuanto algunos de los poemas examinados en el presente capítulo son "preludios" para un "Canto".

NOTAS

1. E. Ballón Aguirre, "La escritura poetológica: César Vallejo, cronista", Lexis, Lima, 1982 p. 93
2. Un antecedente para el estudio del pensamiento poético de Cuesta se aprecia en Inés Arredondo. Acercamiento a Jorge Cuesta. México, SEP. UNAM, 1982
3. Cuesta, "Carta a propósito de la Antología de la poesía mexicana moderna", t.II, p.58
4. Cuesta, "encuentra sobre poesía mexicana" (carta a B. Ortiz de Montellano), t.III, pp 373, 377
5. Cuesta, "La literatura y el nacionalismo", t.II, pp 100-101
6. Ibídem, p. 97
7. Ibídem, p.98
8. Ibídem, p. 101
9. Ibídem, p. 112-113
10. Cuesta, "Un pretexto: Margarita de Niebla de Torres Bodet", t II, p. 51
11. Cf. Octavio Paz. El laberinto de la soledad, México, SEP-F.C.E., 1984; y Cuesta, "La cultura francesa en México, t.II, pp 147-154
12. Cuesta, "La cultura...", op. cit., p.150

13. Ibíd., pp. 152-153
14. R. Gutiérrez Girardot, " A propósito de las interpretaciones de la Literatura Latinpamericana", Gaceta, vol.1, núm.9, Bogotá, abril de 1977, pp.22-30. Es notable el parentesco entre el enfoque de Cuesta y el del crítico colombiano.
15. Cuesta, "La crítica desnuda", t. II, p.219
16. Para una visión de la dualidad del artista, "anfibia hegeliano" y su justificación por Baudelaire, Cf. Gutiérrez Girardot, Modernismo, Barcelona, Montesinos, 1933 pp.56-59
17. Cuesta, "Soñaba hallarme en el placer que aflora"(primera versión), t.1, p. 47
18. Cf. Tomás Navarro Tomás. Arte del verso. México, colección Málaga, 1971, p.51
19. Cuesta, "Un error soy sin sentido", t.1, p.75
20. Marcel Raymond. De Baudelaire al Surrealismo. México, F.C.E., 1960, p.24
21. Cf. Gutiérrez Girardot, op.cit., pp.84-85
22. Cuesta, "José Clemente Orozco: ¿clásico o romántico?", t.III, p.409
23. Cuesta, "Este amor no te mira para hacerte durable", t.1.p.55
24. Cuesta, "Un pretexto...", op. cit., p.42
25. Cuesta, "Encuesta sobre poesía...", op.cit., p.377

26. Nigel Grant Sylvester, Vida y obra de Jorge Cuesta. México, Premiá, 1984 p 50
27. Cuesta, "Elegía", t.V. p. 17
28. L.M. Schneider citado por N.G. Sylvester, op. cit., p.49. Por su parte, Sylvester, p.50, opina: "composición algo dislocada y divagadora que alcanza su efecto, en parte, por lo menos, debido a esas mismas calidades, puesto que expresan conmovedoramente la actitud de un hombre aturrullado por una pérdida y confundido por las novedosas experiencias en tierras extrañas y en su propio país".
29. M. Raymond, op. cit., p.13
30. Cuesta, "L'URSS sans passion de Marc Chadourne", t.II, p.122
31. M. Raymond, op. cit., pp.11-12
32. C.G. Jung en Juan Merino. La Alquimia. Una aventura inacabada. Barcelona, Gedisa, 1981 pp.87-88
33. Cuesta, "Reflejo de Xavier Villaurrutia", t.II, pp.31
34. Cuesta, "Un pretexto...", op. cit., pp.49-50
35. Cuesta, "Reflejos...", op. cit., p.30
36. Cf. supra "Introducción"
37. Cuesta, "Un pretexto...", op.cit., p.41
38. Cf. Gutiérrez Girardot, op.cit., p.93. Cuesta por su parte, en "El escritor revolucionario", t.II, p.228, manifiesta: "Se comienza a unificar un criterio 'comunista' favorable a la autonomía de la creación literaria y artística que, desde

el estricto punto de vista marxista 'político'-económico' había sido considerado, tanto en Rusia, como en otros países como perfectamente burgués".

40. Cuesta, "Gide y el comunismo", t. III, p. 384
41. E. Zuleta, Comentarios a "Así habló Zaratustra", Cali, Colombia, 1980, pp. 130-131, recuerda: "Toda idea de libertad (en Nietzsche) es una idea que busca siempre, en última instancia, la justificación de la responsabilidad, del premio y del castigo; detrás de la culpa vienen siempre las penas: la cárcel o el infierno: se comienza por declarar la libertad, pero ya está preparando las hogueras o los grilletes, porque esa no es más que una 'metafísica de verdugos'; 'son los verdugos justificadores de penas, los que proclaman ante todo la libertad y la necesitan más que nadie' (Nietzsche)".
42. Cuesta, "Salvador Díaz Mirón", t. III, p. 343
43. Cuesta, "Oh, vida -existe", t. I, p. 84. Transcribimos por su proximidad, el poema metafísico de Quevedo. (Francisco de Quevedo. Poesía original completa, 1981, p. 4):

"¡Ah, de la vida"...¿Nadie me responde?!
 ¡Aquí de los antaños que he vivido!
 La Fortuna mis tiempos ha mordido;
 Las Horas mi locura esconde.

¡Qué sin poder saber cómo ni adónde
 la salud y la edad se hayan huido
 falta la vida, asiste lo vivido,
 y no hay calamidad que no me ronde!

Ayer se fue; mañana no ha llegado;
 hoy se está yendo sin parar un punto:
 soy un fue, y un será, y un es cansado.

En el hoy y mañana y ayer, junto
 pañales y mortaja, y he quedado
 presentes sucesiones de difunto.

44. Cf. Louis Panabière. Jorge Cuesta: Itinerario de un disidencia. p. 159-160
45. Cf. Dámaso Alonso, "La angustia de Quevedo" en Francisco de Quevedo (ed. de Gonzalo Sobejano), p. 17. Un estudio comparativo arrojaría significativas correspondencias entre los sonetos del español metafísico y de Cuesta. Por ejemplo, las fórmulas de neta brevedad que entresaca Dámaso Alonso: "El cuerpo, que del alma está despierto", "Desierto estoy de mí", "Cargado voy de mí", "De gritar solamente quiero hartarme", "La vida es mi prisión", con algunas expresiones de Cuesta, cuya enumeración se ampliaría; entre otras: "Lo que hay que tener es hambre" (fábula), "no da abundancia la abstinencia al vaso", "Dividido de mí", "Desprendido de mí quien se enamora", "defecto que soy de lo que he sido", "Que ambos tienen la vida sustentada, / el ser, en gozo, y el placer en nada", "me gana la muerte desde ahora".
46. Cuesta, "Una palabra obscura", t. I, p. 72
47. Ibídem
48. Cuesta, "La cigarra y la hormiga" (fábula), t. I, p. 104
49. Cuesta, "Un poema de León Felipe", t. II, p. 145
50. Cuesta, "Salvador Díaz Mirón", op. cit., p. 345
51. Cuesta, "El lenguaje de los movimientos literarios", t. III, p. 391
52. João Gaspar Simões, "El camino alquímico de Fernando Pessoa", La Gaceta, F.C.E., agosto de 1984, p. 5
53. Cuesta, "El Resentimiento de la Moral de Max Scheler", t. II, p. 32. Cabe anotar que la contradicción fue hallazgo inicial de Inés Arredondo, op. cit., p. 41

54. Cf. Cuesta, "La crítica...", op. cit., p. 220
55. Cuesta, "Tus mejillas son rosas", t. I, p. 54
56. Panabière, op. cit., p. 109
57. Cuesta, "Tus mejillas...", op. cit., p. 53
58. Ibídem
59. Panabière, op. cit., p. 110
60. Cuesta, "Tus mejillas...", op. cit., pp. 53-54
61. Cuesta, "Reflejos...", op. cit., p. 31
62. Cuesta, "La lección de Ansermet", t. III, pp. 302-303
63. Inés Arredondo, op. cit., p. 48
64. Cuesta, "El arte moderno -Crítica del señor Thomas Craven", t. II, p. 173
65. Cuesta, "la mujer en las letras: Margarita Urueta", t. II, p. 206
66. Cuesta, "No aquel que goza, frágil y ligero", t. I, p. 41
67. Cuesta, "El arte moderno...", op. cit., p. 235
68. Cuesta, "Una poesía mística", t. III, p. 363
69. Cuesta, "Contestación a la encuesta de la revista Romance sobre arte", t. III, pp. 368-369

70. Schelling citado por Gutiérrez Girardot, op. cit., p. 90
71. Cuesta, "Paraíso perdido", t. I, p. 61
72. Cf. Nigel G. Sylvester, op. cit., p. 84
73. Paul Valéry, Variedad I, p. 141
74. Cuesta, "El diablo en la poesía", op. cit., p. 167
75. Ibídem, pp. 167-168
76. Sólo con una breve salvedad. Cuesta, lector y traductor de S. Spender, confundió "lo demoniaco" con "lo diabólico". Goethe, "El último príncipe de los poetas", según el propio Spender en Goethe. Textos de homenaje, 1949, pp. 170-171, "evitaba confundir 'lo demoniaco' con lo 'diabólico' (Mefistófeles no es demonio porque es demasiado negativo, es el 'espíritu que niega')". Lo que entiende por "lo demoniaco" es algo mucho más próximo de la concepción de 'la divina energía' que Blake encuentra en el Satanás de Milton (Satanás es más demoniaco que Mefistófeles)...Indudablemente se refería (Goethe) a las fuerzas creadoras y aun destructoras de la vida".
77. Cuesta, "El diablo...", op. cit., p. 170
78. Ibídem
79. Cf. Panabière, op. cit., p. 134, en que figura la traducción hecha por Cuesta de fragmentos de Lautréamont.
80. Cuesta, "Qué sombra, qué compañía", t. I, p. 52
81. Cuesta, "Tu voz es un eco, no te pertenece", t. I, p. 56
82. Citado por L. Panabière, op. cit., p. 69; texto que hace parte

de una conferencia inédita de Cuesta, fechada en 1937

83. Cuesta, "Paraíso encontrado", t. I, p. 62
84. Cuesta, "Su obra furtiva", t. I, p. 85
85. Cuesta, "El viaje soy sin sentido", t. I, p. 77
86. Cuesta, "La pintura de Agustín Lazo", t. II, p. 24
87. Inés Arredondo, op. cit., p. 65
88. Winckelmann citado por G. E. Lessing. Laocoonte (Introducción y notas de E. Barjau), p. 41
89. Cuesta, "La Santa Juana de Shaw", t. II, p. 9
90. Cuesta, "Retrato de Gilberto Owen", t. V, p. 13
91. Gilberto Owen, Obras, p. 243
92. Se ha asignado con insistencia y de modo exclusivo a Cuesta. No obstante, tanto en los textos poéticos como de crítica, Owen acoge dicha ley. Por ejemplo, su juicio sobre la plástica de I. Gómez Jaramillo, op. cit., p. 208, es elocuente. (la cita me fue señalada por el crítico Ariel Castillo): "La discreción rige inflexible en toda la obra de ese pintor, pintura discreta la suya, que impone un límite de vidrio a la emoción 'natural' de esos paisajes españoles, sin permitirse gritos de sol, ni el sollozo de quienes todavía creen que el paisaje es un estado de ánimo y no un sistema de coordenadas tendido como una red para cazar lo inasible". Cerca de Lessing, de Winckelmann, sólo indicamos cómo el "Cabrahigo" Cuesta, superado o no -poco importa- operó en el proceso desromantizador de su compañero coetáneo.

93. Gutiérrez Girardot, op. cit., p. 104
94. João Gaspar Simões, op. cit., p. 5
95. Cuesta, "Un pretexto: ...", op. cit., p. 45
96. Cuesta, "La pintura superficial", t. II, p. 115
97. Cuesta, "Réplica a Ifigenia Cruel", t. V, p. 15
98. L. Panabière, op. cit., p. 76

El sabor de los frutos de un árbol
no depende del aspecto del paisaje
que lo rodea, sino de la riqueza
invisible del suelo.

ANDRÉ GIDE

En los vastos confines orientales
del azul palidecen los planetas,
el alquimista piensa en las secretas
leyes que unen planetas y metales

y mientras cree tocar enardecido
el oro aquél que matará la Muerte,
Dios, que sabe de alquimia, lo convierte
en polvo, en nadie, en nada y en olvido.

JORGE LUIS BORGES

C A P Í T U L O I V

CANTO A UN DIOS MINERAL

Hemos insinuado que Canto a un dios mineral ha corrido la misma suerte asignada a su autor. Además de los estudios temáticos realizados sobre el poema, otras lecturas -zarpazos que intentan atraparlo al vuelo- exhiben las más variadas gradaciones o intenciones que van desde el más sutil eufemismo hasta categóricas valoraciones, ya sea por excesivo entusiasmo, indiferencia total o franco menosprecio. Para no arruinar del todo las tintas expulsadas, se escuchan sentencias tales como: poema obsoleto, amanerado, anacrónico, idioma de retórica paralizante, escritura esquizoide, el éxtasis del drama del conocimiento de la materia y del hombre, la furibunda razón de la nadería, una glosa de poemas mayores; en fin, "Ladran, Sancho...".

En el presente capítulo asumimos -sin plural mayestático- el poema desde tres ángulos, aunque entrelazados, de diverso calibre: la prosificación del poema, los aspectos relevantes de la materia verbal y la visión del ser y del mundo que en él se manifiesta y subyace.

4.1. De la danza a la marcha: prosificación de "Canto a un dios mineral".

Jorge Cuesta comenzó la composición del poema en 1938; lo modificó varias veces; elaboró diferentes versiones del mismo, y lo concluyó cuatro años después -1942- en circunstancias significativas: redactó las tres últimas estrofas cuando los loqueros de turno, salvadores de la razón ambulante, llegaron por él, para internarlo en lo que sería su segundo período de hospitalización que terminó en el suicidio. De este hecho se deduce el carácter inconcluso del poema, no por su extensión, de por sí llamativa, cuanto por la corrección permanente que dedicara a sus escritos.

El poema apareció por primera vez en la revista Letras de México (año V, N° 21, III), el 15 de septiembre de 1942, es decir, un mes y dos días después de la muerte del poeta. Entre 1938 y 1942, época de escritura del poema, se intensifican en el escritor sus obsesiones de índole ideológica, científica y poética. Al mismo tiempo, se acentúa en él el aguijón de la "locura", de la que es consciente, conservando, como lo demuestra su correspondencia, la lucidez de la memoria; indicio de que, al menos reduciéndonos a su caso, el "loco" pierde todo menos la razón.¹ Es la época, asimismo, de recurrentes lecturas de Mallarmé y de

Dostoievski, como de su conflicto psico-religioso.

La prosificación que presentamos del poema es no sólo la operación de reordenamiento sintáctico, sino también el resultado de una lectura interpretativa que facilite apreciar la secuencia temática, y cuyo eje de lectura lo realizamos desde la perspectiva del "deseo". Premisa de esta versión prosificada es que la lengua literaria es imparafraseable, esto es, que traducir un poema es convertirlo en lengua no poética; pero del verso a la prosa, de la danza a la marcha es, siguiendo al propio Cuesta, la concepción de la prosa como límite al que aspira la poesía.

El poema, por lo general, ha viajado con diversas erratas significativas, "detalles" que son modificadores de la significación de las estrofas y, por consiguiente, del texto en su conjunto. El crítico Nigel G. Sylvester, primero en cotejar la parte existente del manuscrito original con las diversas versiones que han deambulado, realizó las enmiendas pertinentes que nos permiten ofrecer el texto que figura como base del presente estudio.² En aras de buscar visibilidad de sujetos y procesos que prevalecen, efectuamos la prosificación en once (11) ciclos que no obedecen, en sentido estricto, a una división temática. Reproducimos las estrofas agrupadas y en seguida el riesgo de la marcha.

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

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

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

Capto la seña de una mano en éxtasis en el cielo, y veo que la libertad existente en mi deseo no permanece siempre igual, pues el tiempo la cambia, del mismo modo que el agua altera la espuma prisionera en la ola del mar. La señal celeste, sujeta también

a la onda que no la conserva, abandona la perfección de su vuelo, y se une a la mirada del ser que la desea, que la persigue. Entregada al abandono de la seña, al amor, la mirada -hecha remanso- más que pensamientos certeros, incuba una duda y sueña en esta soledad hallada, mientras su conciencia está vigilante.

4. Sus ojos, errabundos y sumisos,
el hueco son, en que los fatuos rizos
de nubes y de frondas
se apoderan de un mármol de un instante
y esculpen la figura vacilante
que complace a las ondas.

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

Los ojos, errabundos pero subordinados a la seña, se tornan el lugar propicio para dar forma, valiéndose de las nubes y hojas que los obstaculizan, a su deseo: se difunden en el firmamento, se convierten en el espacio mismo, moldean en las nubes la figura de mármol que, complaciente del flujo y reflujo de las ondas, se

esfuma en seguida. Los ojos reciben y aceptan el amplio y breve acontecimiento que ocurre en el cielo, donde las nubes toman los colores del arcoiris y, acto seguido, se decoloran, pues todo el suceso, como el deseo mismo del ser, está esclavo del vaivén de las ondas.

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

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

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

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

La vida es estar fijamente preso en las ondas, en el tiempo. El cielo, cima transparente y helada de la montaña, aparenta permanencia, quietud, eternidad a todo cuanto lo asciende; pero es un sueño, un deseo de la tierra (la roca), pues el fuego (el pur púreo límite) que allí se toca es agua (espuma) del aire (las nubes).³ Y es sueño de permanencia porque la roca -la tierra- está sujeta a las leyes físicas que erosionan su entraña, su centro. El corazón de la roca, penetrado y compuesto por sangres minerales, sólo muestra su aspecto transparente (las piedras preciosas que contiene), ya que de entregarse a la luz, ésta lo destruye. Resulta vano buscar una materia por densa que sea, comparable con la entraña de la roca; incluso ni el fuego secreto que cambia (penetra y separa) las materias resistentes. Por eso el color, transformador de las propiedades de las nubes -el sueño de la roca- le enseña a la crítica por qué retira al museo la escultura humillada (la figura vacilante) que esculpen los ojos: el mármol de un instante. Asimismo, el deseo que fija su objeto en el cielo,

aparentando lo sublime, tiene su origen en la tierra, en su cuerpo, materia que lo siente, que forma parte de su deseo y sólo muestra su simulación. De allí que el ser encadene su suerte a la materia por cuanto el fuego interior que envenena separa hasta el último rincón de su cuerpo.

10. Nada perdura, ¡oh, nubes, ni descansa.

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

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

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

13. Pero hiende también la imagen, leve,
del unido cristal en que se mueve
los átomos compactos:
se abren antes, se cierran detrás de ella
y absorben el origen y la huella
de sus nítidos actos.
14. Ay, que del agua el imantado centro
no fija al hielo que se cuaja adentro
las flores de su nado;
una onda se agita, y la estremece
en una onda más desaparece
su color congelado.
15. La transparencia a sí misma regresa,
y expulsa a la ficción, aunque no cesa;
pues la memoria oprime
de la opaca materia que, a la orilla,
del agua en que la onda juega y brilla,
se entenebrece y gime.

Todo es mudable, nada reposa. Cuando un rostro se refleja en la superficie del agua y se sumerge en sus profundidades para una aventura, el espejo del agua regresa igual su figura. En la aventura, la imagen inmersa encuentra un agua apacible que le

ofrece capturar un simulacro de eternidad, al ser llevada a una isla más allá de la fugacidad del tiempo. La claridad del agua de tiene el tiempo, pues el vidrio que hay en ella, congela su propia sustancia y detiene la caída de la imagen. Pero la imagen en el agua es efímera; la muerte llega a ella. Ante la muerte se abre para recibirla, absorberla, asimilar su acción destructora, pues la fijeza del centro imantado del agua no retiene la vibración de sus ondas. Una onda se agita, perturba la piel mansa del agua y mueve la imagen; otra onda llega y borra a la anterior. El movimiento del agua regresa a su transparencia y expulsa a la ficción vivida. Mientras el agua continúa moviéndose, y sus ondas retozando, ignora a la imagen del ser, opaca materia, que se lamenta y ensombrece en la orilla.

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

17. Obscuro perecer no la abandona
si sigue hacia una fulgurante zona
la imagen encantada.
Por dentro la ilusión no se rehace;
por dentro el ser sigue su ruina y yace
como si fuera nada.
18. Embriagarse en la magia y en el juego,
de la áurea llama, y consumirse luego,
en la ficción conmueve
el alma de la arcilla sin contorno:
llora que pierde un venturero adorno
y que no se renueva.

La materia vuelve a su rutina, su modo de ser. El hecho de que en el agua destelle un relámpago o que los ojos extasiados de la imagen seducida capten la solidez de un humo en el cielo, en su búsqueda por volar a la región más alta, no la abandona el naufragio, su caída. El cuerpo, alma de la arcilla sin contorno en su ilusión de eternidad, impulsa a avivar la llama del deseo para encubrir su muerte. Ante la destrucción progresiva por acción del tiempo, el ser llora por la ilusión que pasa y no se renueva.

19. Aun el llanto otras ondas arrebatan,
y atónitos los ojos se desatan
del plomo que acelera
el descenso sin voz a la agonía
y otra vez la mirada honda y vacía
flota errabunda fuera.
20. Con más encanto si más pronto muere,
el vivo engaño a la pasión se adhiere
y apresura a los ojos
náufragos en las ondas ellos mismos,
al borde a detener de los abismos
los flotantes despojos.
21. Signos extraños hurta la memoria,
para una muda y condenada historia,
y acaricia las huellas
como si oculta obcecación lograda,
a fuerza de tallar la sombra avara
recuperar estrellas.

Los ojos del ser contemplan su dolor en el agua; su cuerpo se desprende del lastre que lo ata; lucha por penetrar la vida, y cae en la agonía. De nuevo la mirada se destierra, se proyecta errante en el cielo. El deseo, animando a la mirada, se reitera

en su afán de rescatar de su lucha y su caída, los restos que perduren de la imagen. La memoria recurre a signos extraños para contar la historia condenada, la ilusión de permanencia; signos cuyo rastro sigue como si una oculta ceguera le permitiera, a fuerza de apreciar su anhelo, penetrar hasta las alturas del cielo.

22. La mirada a los aires se transporta,
pero es también vuelta hacia adentro, absorta,
el ser a quien rechaza
y en vano confronta la visión que se desliza
con la visión que traza.

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

La mirada del ser se eleva a las corrientes del cielo y, al mismo tiempo, se interioriza; compara inútilmente el recorrido de la señal fugaz que ha perseguido en el firmamento con la visión que su conciencia, mirada interior, traza. Prefiere, entonces, meditar sobre las huellas que la aventura exterior le ha dejado, por lo que se retira cansada a las estancias más profundas de su

caverna interior donde, libre, al abrigo de los muros que domina,
se entrega al sueño de sus deseos aún oscuros.

24. Cuevas innúmeras y endurecidas,
vastos depósitos de breves vidas
guardan impenetrable
la materia sin luz y sin sonido
que aún no recoge en su sentido
ni supone que hable.
25. ¡Qué ruidos, qué rumores apagados
allí activan, sepultos y estrechados,
el hervor en el seno
convulso y sofocado por un mudo!
Y graba al rostro su rencor sañudo
y al lenguaje sereno.
26. Pero, ¡qué lejos de lo que es y vive
en el fondo aterrado, y no recibe
las ondas todavía
que recogen, no más, la voz que aflora
de una agua móvil al rielar que dora
la vanidad del día!

27. El sueño, en sombras desasido, amarra
la nervjosa raíz, como una garra
contráctil o bien floja:
se hinca en el murmullo que la envuelve,
o en el humor que sorbe y que disuelve
un fijo extremo aloja.

El cuerpo, recluido en su protección interior, el sueño que es libre del daño del tiempo, protege la ebullición de experiencias vividas, pensamientos cifrados, rumores informes, cuyo sentido el alma todavía no percibe ni malicia su alcance. Todos estos balbuceos de pensamientos aglomerados en el espacio interior del ser, sofocan el rostro que los guarda, graban su ceño, estorban a la palabra, yacen inexpresados por un lenguaje sereno, pues la expresión del turbulento oleaje del mundo del sueño está lejana de las señales externas, de la palabra común que, al pretender nombrar lo, lo falsifica, tal como la brillantez del día pierde su esplendor: el tiempo es ilusorio como la ola del mar. Pero el sueño, desencadenado en la oscuridad, se apodera de la raíz de donde nace y se nutre; raíz que transmuta y fija en un extremo del ser el murmullo que la rodea, los diferentes ruidos que se condensan y se diluyen.

28. Cómo pasma a la lengua blanda y gruesa,
y asciende un burbujear a la sorpresa
del sensible oleaje:
su espuma frágil las burbujas prende,
y las prueba, las une, las suspende
la creación del lenguaje.
29. El lenguaje es sabor que entrega al labio
la entraña abierta a un gusto extraño y sabio:
despierta en la garganta;
su espíritu aun espeso al aire brota
y en la líquida masa donde flota
siente el espacio y canta.
30. Multiplicada en los propicios ecos
que afuera afrontan otros vivos huecos
de semejantes bocas,
en su entraña ya vibra, densa y plena,
cuando allí late aún, y honda resuena
en las eternas rocas.

Cómo sorprende a la lengua física la creación de un nuevo lenguaje que toma por sorpresa al tiempo, sensible oleaje, y que a las vibraciones mismas de las ondas examina, las une, las detiene, es decir, a las ondas que siendo frágiles las tras-

ciende. El lenguaje despierta en la garganta del mismo modo que la espuma surge en la cresta de la ola. El nuevo aliento del lenguaje, aunque todavía torpe por recién brotado del sueño, es el sabor que le entrega a la boca el gusto extraño y sabio para el conocimiento; cuando dicho aliento ondula en el aire que siente, canta. La creación del lenguaje que los poetas asumen y multiplican, retan a quienes desprecian la plenitud vibrante y el profundo sonido que repercute en la entraña de las eternas rocas: el poema.

31. Oh, eternidad, oh, hueco azul, vibrante
en que la forma oculta y delirante
su vibración no apaga,
porque brilla en los muros permanentes
que labra y edifica, transparentes,
la onda tortuosa y vaga.

32. Oh, eternidad, la muerte es la medida,
compás y azar de cada frágil vida,
la numera la Parca.
Y alzan tus muros las dispersas horas,
que distantes o próximas, sonoras
allí graban su marca.

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

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

La plenitud de toda forma oculta de la materia se halla en el vacío de la eternidad, hueco azul y vibrante. La presencia eterna de la vida fue fabricada por la onda tortuosa y vaga, el azar, cada vida endeble, pues aunque la muerte es la medida de toda existencia, la eternidad es un enorme edificio con muros construidos por horas pasadas y presentes de donde nace la vida; edificio donde cada hora deja, precisamente, su marca de eternidad.

El denso silencio, esto es, el deseo más íntimo del ser capte el rumor disperso de la vida exterior. En sus más recónditas moradas del sueño, el poeta produzca formas alumbradas y deje sólo las

las huellas procedentes de la entraña de la roca. Que el poeta exprese tales formas (huellas) en la palabra esencial, la palabra que arde, de la misma manera que el sueño forma y guarda el sabor oscuro de su deseo. La palabra que arde emerge por encima del hondo laberinto; por ello es preciso que los ruidos, las intrincadas voces no vayan a perderse en el oído de un ser pasivo, sino que se posen en la boca que les otorgue un sentido mediante el lenguaje original.

35. A otra vida oye ser, y en un instante
 la lejana se une al titubeante
 latido de la entraña;
 al instinto un amor llama a su objeto;
 y afuera en vano un porvenir completo
 la considera extraña.

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

37. Ése es el fruto que del tiempo es dueño;
en él la entraña su pavor, su sueño
y su labor termina.
El sabor que destila la tiniebla
es el propio sentido, que otros puebla
y el futuro domina.

El ser que escucha el nacimiento y curso de la vida de tal lenguaje llega a sentir otra vida. En un instante esa vida lejana se une con el latido más recóndito de su ser y con el palpitar de la entraña de la roca. El amor llama a su deseo y afuera, en vano, todo un futuro considera extraña esta nueva vida. Amanece entonces un nuevo día en que el aire tenso y musical logra suspender y dar permanencia a la palabra en la esfera armoniosa del cielo, esfera fija y musical, donde las ondas del firmamento (la seña) y el vagabundeo del ser se reúnen en un solo sonido. La palabra de la campana celeste suena a lo lejos y contiene el misterio. El lenguaje con su sabor de misterio, la poesía, vence al tiempo; en él se destila un sentido absoluto en que se abriga la entraña de la roca y donde concluyen los temores y deseos del poeta; el sentido halla camino hacia el mañana, sigue fijo.

4.2. Forma es fondo

Delineada una disposición poética en el autor, a la luz de algunos de sus poemas y, sobre todo, de sus múltiples reflexiones sobre el "deber ser" y el "deber hacer" poéticos, nos guía el criterio de rigor enfocado bajo la pauta: "forma es fondo", para considerar los puntos sobresalientes del tratamiento de la materia verbal en relación con el significado del "Canto...". Traicionamos, de manera parcial, la expresión misma que rige este apartado, de por sí ya una visión del mundo, procurando más profundidad que amplitud semántica; además de tener presente la aseveración de Yuri Lotman, según la cual, "si bien la regla 'la forma se corresponde con el contenido' es correcta desde el punto de vista filosófico, no refleja (...) con exactitud suficiente la relación entre la estructura y la idea: la idea es impensable fuera del modelo".⁴

4.2.1. "Canto a un dios mineral": la poesía de la gramática.

Uno de los rasgos sobresalientes y de los mayores tropiezos, justo es reiterarlo, para la interpretación del poema es su composición morfosintáctica. Con frecuencia, los críticos (lo mismo los círculos de la psicobiografía de corte científico que los casinos de psicoanálisis silvestre⁵) han asociado el cuadro mental del

escritor veracruzano con el "desorden y la extensión" del poema, además de las recurrencias temáticas de su obra, para derivar en juicios, "diagnósticos", de una "escritura esquizoide"; apreciaciones incorrectas a mi juicio. Es oportuno, por lo demás, tener en cuenta -lo recuerda Karl Jaspers- cómo "de la misma manera que el molusco enfermo engendra una perla, la esquizofrenia puede engendrar extraordinarias obras de arte"⁶.

Que el autor se percató de la deliberada composición poética es una evidencia ya aludida; que tuvo también en mente los efectos poéticos del "aparente desorden" del tejido verbal no es menos cierto. Interesa destacar, en cuanto a la extensión del poema, la manera en que Cuesta, siguiendo los pasos de "La teoría de la composición" de Edgar Allan Poe, advirtió las implicaciones de incurrir en la brevedad que el escritor norteamericano prohibió por anti-poética. Cuando el autor de "El cuervo" midió la capacidad de atención en vista del efecto poético que se busca producir, encuentra el límite del poema en los cien versos; más allá de esta medida, según él, se experimentarían fatiga, dispersión y disminuiría la cohesión. Cuesta reconoce:

(Poe) sostiene que un poema largo es una contradicción de los términos. Pero encuentra que un poema corto, degenerando en el epigramatismo, no alcanza un efecto durable. Ciertamente, en un poema corto no hay tiempo

de separar a las formas más individuales de su sentido natural, de su sentido prosaico para imprimirles el que exige el resultado que se quiere, y, al contrario, en uno excesivamente largo, según esta medida, cada fragmento corre el riesgo de constituirse por él sólo, un poema ya epigramático.⁷

"Canto a un dios mineral" desborda el límite de los cien versos propuestos por E. A. Poe; su composición: treinta y siete estrofas, cada estrofa formada, a su vez, por seis versos, es decir, consta de doscientos veintidós versos. Exceder la frontera o cordura de los cien versos obedece -hasta donde es verosímil pensarlo- a una operación intencional del poeta, quien, amparándose en las obras de Mallarmé (en poesía) y en Proust (en la novela), estimaba: "Dilatada tiene que ser (la obra) para permitir esa desintegración aparente del pensamiento".⁸ De otra parte, el epigramatismo en mención no se refiere a las composiciones ingeniosas o satíricas; alude a la necesidad de que "las cláusulas, las frases, las palabras -dice Cuesta-, tiendan a constituirse en unidades casi independientes",⁹ en vez de acomodarlas, dentro del poema extenso, de acuerdo con la lógica del discurso usual, esto es, de linealidad morfosintáctica y semántica.

La arquitectura del poema en su aspecto sintáctico, se sus

trae al orden "lógico" de la lengua natural a través de la desmesura sintáctica (el uso continuo y complejo del hipérbaton); procedimiento que hace evidente su vínculo con la poesía barroca; hecho que, por su parte, ha generado su ubicación en la incoherencia rebuscada, amaneramientos. Las palabras de Gautier se ajustan a la extrema complejidad entrevista en "Canto...":

Hay quienes son, naturalmente, amanerados. La sencillez sería en ellos una especie de amaneramiento a la inversa; tendrían que rebuscar y torturarse mucho para parecer sencillos. Diríase que las circunvoluciones de su cerebro están dispuestas de tal modo que las ideas allí reflejadas se retuercen y forman espirales en vez de salir en línea recta (...) Esta modistería barroca, desmesurada, antinatural, opuesta a la serenidad del indumento clásico constituía para él un triunfo de la voluntad del hombre sobre los contornos y los matices de la naturaleza.¹⁰

La adscripción del "Canto ..." a la modistería barroca difiere de muchos de tales poemas que allí se consideran; no asistimos a la historia que va en movimiento de lo aparente a lo profundo, rincón en el que nos ubica desde el comienzo; ni la presencia del recurso al mito grecolatino o el colorido presente, por ejemplo, en Góngora, Eliot o Sor Juana. El de su nexo temático,

materia siempre discutible, lo comparte, para citar un caso, en cuanto a uno de los protagonistas del barroco, el tiempo, pero se energiza en el poema de Cuesta, como en los demás, con vetas particulares; si a esto adicionamos, además, que los temas permanecen y los motivos migran.

Hemos de poner de relieve algunas confluencias del pensamiento de Cuesta con otros autores para tener puntos de referencia sobre características del poema. La intencionalidad de constituir cada palabra, frase o período en una unidad "casi independiente" expresada por Cuesta empalma con la puntualización que Roman Jakobson hace, ante las quejas de quienes no encuentran imágenes para interpretar un poema:

Los manuales creen en la existencia de poemas desprovistos de imágenes, pero de hecho la pobreza de tropos léxicos está contrabalanceada por suntuosos tropos y figuras gramaticales. Los recursos poéticos disimulados en la estructura morfológica y sintáctica del lenguaje, en suma, la poesía de la gramática y su producto, la gramática de la poesía, han sido reconocidos raramente por los críticos (...); los creadores, en cambio, a menudo han sabido extraer de ellas magistral partido.¹¹

La singularidad de Cuesta, en este punto, descansa en el

propósito y logro de una poesía de ausencias, por supuesto, ausencias simuladas. Una primera lectura del "Canto", lo muestra -tal como el autor viera la pintura de Cézanne y la poesía de Mallarmé- siempre próximo a huir de la realidad que toca, siempre próximo a quedarse en la realidad que abandona, esto es, hacer del poema un puro objeto verbal que encuentre su contenido en el poder del lenguaje, que lo exponga en su productividad y duración, haciendo de las palabras -como en los textos barrocos- y su desacomodo un espectáculo.¹²

Al considerar la extensión del poema, la mayor parte de sus críticos lo han calificado "ipso facto", desde el anaquel de la preceptiva literaria -en sus modelos de composición-, como una "silva".¹³ El error es craso, en la medida en que la "silva" se caracteriza por ser un poema no estrófico, mientras que el "Canto" está configurado por estrofas regulares. Se trata de una canción a la italiana o canción petrarquista, pues cada una de las treinta y siete estrofas conserva, durante todo el poema, uniformidad en su estructura de rima (además de igual métrica) que obedece a la forma: AAbCCb.

Este semblante trae otra arista. Si asociamos el título como una condensación (lo que no siempre ocurre) y el texto como una expansión (piénsese en 'canto', 'canción'), hallamos una concor

dancia (hemos de volver sobre este punto) entre la organización de tipo formal y el aspecto semántico; hecho que diluye la aseveración de Alfred Mac Adam, para quien el título es una rotulación "irónica" (¿epigramática?) del poema.¹⁴ Nos evoca, antes bien, la primitiva correspondencia que se establecía entre poesía y canto.

Mientras el poema en su conjunto, lo definimos como una "canción a la italiana o petrarquista", la estructura métrica de sus unidades estróficas vienen dadas en forma de "liras o estancias líricas" en sentido estricto, es decir, obedecen a los esquemas estróficos tradicionales de los sextetos compuestos por endecasílabos y heptasílabos que se construyen en forma simétrica: los dos versos cortos (los heptasílabos) se hallan en distribución alterna, pero rimados entre sí, mientras los versos largos (los endecasílabos) forman pareados. De manera visual, "Canto" exhibe en cada estrofa la siguiente organización:

1. endecasílabo A
2. endecasílabo A
3. heptasílabo b
4. endecasílabo C
5. endecasílabo C
6. heptasílabo b

Destaca, pues, el recurso del metro culto, la preferencia por el cultivo del verso endecasílabo, el más largo de los versos simples empleado en lengua española que, siendo exigente de destreza constructiva, ofrece, al propio tiempo, una mayor sensibilidad auditiva, como también la capacidad de desarrollar la bitembración (cesura o breve descanso después de la quinta sílaba), para juegos de simetría, contraste, etc. Como siempre hay un "pero", de acuerdo con la factura estilística que señalamos como constante, al leer y escandir el segundo verso de la estrofa treinta y tres, percibimos un desfase en su homogeneidad métrica. Según lo afirmado, debería ser un verso endecasílabo, mientras hallamos uno decasílabo: "rumor, como el sabor futuro"; fenómeno que se hace explicable por aquello que los latinos llamaron, alguna vez, "verso cataléctico", por faltarle una o dos sílabas; motivación (licencia) vinculada con las exigencias, en este caso, del ritmo interior del verso.

Una breve excursión a la textura fónica del poema, nos permite observar varios puntos. A diferencia de las estaciones que en la naturaleza se repiten, en ciertas situaciones, como procesos cíclicos intermitentes, el ritmo del verso o sistemática perioricidad es de orden diferente. En la andadura o "tempo", entre el avance y pausa, el "Canto" muestra el verso endecasílabo entregado a combinaciones (de por sí la amplitud del ritmo interior

de este verso las propicia) que lo hacen polirrítmico, en la medida en que se presenta haciendo uso de las variedades enfática, heroica, melódica y sáfica. Por su parte, el verso heptasílabo combina las modalidades de trocaico y dactílico.¹⁵ En la coordinación entre ambas formas métricas, el heptasílabo corresponde a la sección del endecasílabo determinado por el apoyo de la sílaba sexta. Para una ilustración de los apoyos o tiempo marcados tomemos la primera estrofa:

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

Producto de la lucha entre la automatización y la desautomatización, la estructura polirrítmica se va a repetir -con sus variaciones- a lo largo del poema; las cesuras o breves descansos del endecasílabo van a dar lugar, de ordinario, a la sinalefa. El ritual de la repetición de la medida (isometría) tiene la función de reforzar el significado, agregando "una atmósfera sacralizada y un significado simbólico que distancia al verso de la cotidianeidad".¹⁶

Así, de la "seña" captada en la estrofa inicial del poema llegaremos a la penúltima estrofa, cuyo segundo verso: "la forman ondas que juntó un sonido", nos revela el verdadero objeto: el poema que se reflexiona a sí mismo en su configuración sonora. La adición progresiva de "ondas", esto es, la métrica en su forma polirrítmica, efecto de repetición a intervalos regulares se condensa por alusión de la sentencia en la última estrofa: "Éste es el fruto...": "la creciente esfera, / sonora..." (est.36); hecho que no es una "inferencia" de interpretación, pues el poema, a partir de la estrofa veinticuatro y, sobre todo, la treinta y tres, enfatiza el movimiento del lenguaje. En este procedimiento, "la seña" externa se homologa con la "esfera sonora" interna que, y es notorio, "el tiempo altera", el ritmo combina.

Entretanto, el ritmo del poema encuentra formas sinonímicas: "ni dura ni reposa", o ritmo antitético: "distantes o próximas", "se irisa y se desdora". Este ritmo, orden en movimiento, recordando a Platón, conduce a pensar en el Caos originario que requiere una organización armoniosa en su factura musical; poesía que recupera los fragmentos del caos, cuya unidad individual destaca la forma. Poesía consciente de hacerse música y danza que hace evocar las palabras de Alfonso Reyes acerca de "Un decir de Bernard Shaw":

El canto es la llave de los secretos del verso. Dice o sugiere el helenista Ouvre que el canto es una danza del aliento. El verso es una danza de ruidos bucales. Y pienso que Platón no se burlaría de nosotros si añádiésemos que a la compenetración poética, se llega también por la danza, otra manifestación dionisíaca (...)

El arte se rige por una ley rítmica, como lo vieron los antiguos muy claramente.¹⁷

Ese aliento, el lenguaje y su danza rítmica, tan caro a los griegos, como a Nietzsche, presente siempre en las reflexiones de Cuesta, nos ofrece en su flujo de sístole y diástole que impregna al poema, el poderoso auxiliar de la memoria que ordena, regulariza y armoniza. Y él -el ritmo-, se produce en "Canto" por acción de la rima, por la semejanza de sonidos al final del verso. La rima que presenta el poema, consonante (o total, rica, perfecta), tanto de los endecasílabos pareados como de los heptasílabos alternos es una corroboración permanente, bajo la forma antes anotada: AAbCCb. No obstante, hay dos homofonías ortográficas, esto es, la consonancia que sólo el oído advierte, pues la grafía difiere en dos casos: "sumisos/rizos" (est. 4), y "vive/recibe" (est. 26); no dejando por ello de ser perfecta.

La rima, fenómeno de homofonía, variedad de la alitera-

ción," lejos de esclavizar a la imaginación (el eco es de R. Alberti), la estimula dotándola de una insospechada libertad, pues un sonido recuerda a otro". Un inventario de las rimas jerarquizadas, como pautas de certeza y no inspección, ofrece el empleo sobresaliente de las terminaciones en vocal abierta, nunca en una cerrada, efluvio continuo de expansión y no como pareciera, la ambientación lúgubre o sombría, pues desde el comienzo nos ubica no sólo en un espacio amplio, abierto, sino también en sonoridad de esparcimiento.¹⁸

Mientras la sintaxis no va en caravana "lógica", la rima se dispone de modo cíclico, junto con elementos de repetición. A raíz de su análisis del poema "Los gatos" de Baudelaire, Roman Jakobson ha manifestado que ciertos fenómenos de reiteraciones sonoras sistematizan las significaciones, es decir, cómo sonido y sentido están ligados en los textos poéticos.¹⁹ Si bien, en ocasiones, surgen descabelladas asociaciones de sonido-sentido en los estudios literarios, también es indudable que la representación del único elemento sensible acentúa la impresión auditiva con un vigor tanto más necesario -recordaríamos con Méndez Bejarano- desde que el alma descargada del peso silábico, se ha refugiado en la significación; es decir, al lado del valor musical, conviene estimar la significación.

En "Canto" (como en cualquier otro poema), las figuras del nivel fónico: la aliteración, la anáfora, la reduplicación, entre la gama existente, no son meros detalles o adornos, puesto que - se atraviesan aquí, entre muchos, Valéry y el propio Cuesta- el fondo no sería ya una causa de la forma, sino uno de sus efectos. En el poema del escritor veracruzano presenciamos con asiduidad la coexistencia y continua contraposición de los fonemas /s/ y /r/, cuyo registro, además de cuantitativo, presenta un valor cualitativo. Por ejemplo, la segunda estrofa inicia con el predominio del primer fonema en mención: " Suspensa en el azul la seña, esclava (...), y concluye con el énfasis en el segundo fonema citado: " persigue/ las corrientes del cielo".

La iterada aparición del fonema /s/, en cuanto impresión que implica deslizamiento suave, lo que pasa, el murmullo tendiente a ser estático cobra vigor ante uno de los sentidos del poema: la fugacidad por el cambio inexorable del tiempo; característica en alianza con el fonema /r/, cuyo temple abrupto, unido al movimiento, a lo accidentado, hace contraste e imprime agilidad. El avance de "Canto", por momentos lento, entrecortado, más por razones sintácticas, adquiere aceleraciones notables, como se aprecia en la lectura de la estrofa veintidós;²⁰ donde la voz se desliza con apacible calma y de inmediato se desgarrá en la agitación de las ondas.

Efectos de homofonía producen, asimismo, las anáforas (ubicables también en las figuras de construcción o redacción). Aunque de presencia escasa, basta citar un lance nuclear de este recurso en los versos: "Por dentro la ilusión no se rehace;/ por dentro el ser sigue su ruina y yace"; de la estrofa 17. Nucleares, lo mismo por su disposición en el texto - casi en el centro del poema, cuanto por el valor de intensificación que expresa el estado vivido por el ser: el carácter de su permanente naufragio en su búsqueda, la conciencia de la caída; reiteración que enfatiza la desposesión no tanto de las "cosas externas" como de su propia interioridad.

Otro caso compete a la estrofa 25 donde la ebullición de experiencias vividas por el ser, los rumores activados en la interioridad del ser aparecen dirigidos, por acumulación anafórica, de modo simultáneo, al rostro del ser sofocado por tales balbuceos y a la palabra: "Y grava al rostro su rencor sañado/ y al lenguaje sereno". La incomodidad doble se economiza a través de tal reiteración. Es de anotar que la conjunción "y" en posición inicial da lugar, con mayor frecuencia, a la anáfora alterna a nivel de estrofa; por ejemplo en las estrofas 19, 23 y 37, para agilizar el proceso desarrollado al unísono dentro y fuera del "yo" poético, arriba y abajo de la naturaleza y el hombre.

De igual forma, la conjunción "y" es la que acarrea la mayor

parte del polisíndeton, nexos, coordinantes en ocasiones muy próximo, como se aprecia en la estrofa 36 en que se obtiene eficacia rítmica y da velocidad al proceso final o espiral que elabora el poema. Al lado de esta conjunción, aparece, sin ser recurrente el empleo de "ni"; así, leemos en la primera estrofa: "ni dura ni reposa" enfatiza el rasgo ilusorio de la libertad: ni dura (ubicación en el tiempo) ni reposa (en el espacio), procedimiento que desdibuja lo trazado, recalca la impresión.

Recapitulando, "Canto a un dios mineral", adscrito a modelos retóricos tradicionales - canción petrarquista, cuyas estancias líricas ofrecen los ingredientes de rigidez métrica, limitación estrófica y musicalidad ceñida a juegos liberadores - lleva una ruta que pone de realce al lenguaje en su vertiente sonora y en su plasticidad. Procedimiento que lo entronca, en actitud parcial con el mecanismo de la poesía barroca, la cual, según ha escrito Yuri Lotman: "al liberarse del lazo obligatorio que mantenía con la música se vinculó tan íntimamente con el dibujo, que ella misma se tomaba por una modalidad de las artes plásticas".²¹

Sobre la pista de la caracterización general de su materia fónica, suspendimos el puntal morfosintáctico. La versión prosificada que precede a este apartado da cuenta del desembrague y la perturbación de la danza. Sin embargo, para no exponer todo el

procedimiento "traductor", ni esquivar el bulto, es indicado fijar aspectos complementarios. Excepto los versos: "Nada perdura, oh nubes, ni descansa" (estrofa 10) y "La materia regresa a su costumbre" (estrofa 16), sentencias iniciales de estrofas, en las demás sobresale la suspensión del sentido, llevando a encabalgamientos, por lo común, abruptos, por cuanto lo que más recibe atención es el verso o los versos siguientes, y crea y rompe la expectativa. Pero más que romper la expectativa genera ambigüedad al cuadrado en ocasiones.

El uso de la figura gramatical o de construcción que hemos insistido, el hipérbaton, además de su presencia en cada verso, al hacerse extensiva a los versos subsecuentes, complica el campo semántico. En la estrofa primera (transcrita atrás): "las nubes de su objeto el tiempo altera", el posesivo "su" remitiría, por asociación, a la imagen de "la seña de una mano". No obstante, gana ambigüedad, esto es, eficacia, al relacionarlo con sus precedentes "libertad" y "deseo". Este mecanismo enriquecedor de significación del poema, por su simultaneidad obliga a elegir; es decir, concede libertad interpretativa que halla cauce, según nuestra óptica, para el "deseo": pauta de certeza por el programa de búsqueda, ascenso ante la señal e interiorización o introspección que indaga por el "yo poético" y por "lo poético".

Pero un nuevo "pero" -y abundan en el poema-, hace que la

adversidad sea mayor que la ambigüedad. Las modificaciones introducidas por el hipérbaton en versos que se desbordan, ocupando toda la estrofa, choca por un momento -y crucial- con la polaridad: lo escribible y lo legible. Nos referimos a la estrofa 34, rompecabezas para la interpretación del "Canto", resultado, tal vez, como arguye Panabière, de mala transcripción en que no repararon los editores. ●

Ante la imposibilidad de restablecer el texto original y contra las lecturas demasiado acomodaticias, optamos -siguiendo en este punto crítico francés, el procedimiento de paralelismo entrevistado- "importa mucho más desprender la estructura de oposición que se encuentra en esta estrofa y que implica que (...) 'las intrincadas voces' no vayan a ahogarse en el laberinto de un oído (...) pasivo, sino (...) a alojarse en una boca que les confiera sentido a través del lenguaje"²²

De todas formas, la morfología de la estrofa garantiza incongruencias -uso del relativo "que", de la expresión "el banal"-, impide una traducción "fiel", pero da rienda suelta y freno a la pauta de certeza -la fórmula es de C.H. Magis- del motivo del lenguaje que le antecede y en ella se alude. Con justa razón ha escrito Lotman: "Lo incomprendible (...) puede interpretarse como lo sublime, sagrado y verdadero o también como lo hostil, inútil u ofensivo".²³

Las demás estrofas conservan su autonomía y coherencia, fulgen signadas por el hipérbaton que se hace su propio producto, un objeto en sí mismo que persuade y se persuade, y actualiza el mecanismo de "descentramiento", o sea, ubica al lenguaje no sólo mirándose así mismo en la estrofa, sino en la red del poema en su conjunto. Pese a la disposición del autor por evitar el riesgo de epigramatismo, y más allá de la predilección arbitraria, podemos leer los versos iniciales de cada estrofa, lectura que consiente las balizas, la línea semántica soporte del poema: el proceso de "salir de sí" el sujeto poético hacia y con la naturaleza, su caída y estado de conciencia ante ella y su hallazgo final.

Los versos del "Canto" están llenos de incisos, pareciera que la línea sintáctica no avanzara y diera vueltas sobre sí misma. En las estrofas, bloques de argamasa, la apariencia de desorden del pensamiento se sujeta a la economía, elidiendo verbos, suprimiendo los nexos, conectores, iniciando por énfasis en complementos, separando las simuladas comparaciones. Una de las claves que rememora la puntualización de Jakobson sobre la "poesía de la gramática" y que se adecúa al procedimiento morfosintáctico de "Canto a un dios mineral"; clave de hecho parcial, la ofrece el propio Cuesta en su examen de la poesía de Mallarmé:

La sintaxis (...) se destruye y se construye a sí misma cada instante, deteniendo el movimiento que ella misma

conduce; los nombres reflejados en su propio complemento, 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 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.²⁴

Texto escrito por y pareciera para él, el procedimiento de construir / de-construir, cambio / detención, desviación/apego a sí mismo del lenguaje, se ofrece en "Canto" en forma permanente rompiendo la expectativa, incluyendo la palabra y frase "extrañas", observable en la estrofa 28, una de las de mayor economía y significación del poema:

Cómo pasma a la lengua blanda y gruesa
y asciende un burbujear a la sorpresa
del sensible oleaje:
su espuma frágil las burbujas prende.
Y las prueba, las une, las suspende
la creación del lenguaje²⁵

Además de la conciencia del lenguaje y su característica de

tomar por sorpresa al sensible oleaje (el tiempo), lenguaje examinador que detiene, prueba y une la fragilidad, observamos un verso final de acentos fuertes que contrasta con los endecasílabos anteriores, donde se abriga el sujeto para enfatizar o increpar al lenguaje no-poético manifestado con nombres abstractos "lengua blanda y gruesa" en vínculo antitético; es decir, hallamos en primera instancia un desdoblamiento continuo del complemento (los complementos directos), y cuando creemos encontrar el sujeto en "espuma frágil" o "las burbujas" (pues tienen sus verbos: pasma, prende), asistimos a un cambio final (y no sólo por uso del hipérbaton) para que el sujeto "la creación del lenguaje" rija tanto a la primera semiestrofa de tinte negativo (negativo por la fragilidad allí presente) frente al objeto logrado de la segunda parte de la estrofa.

En el sistema de organización de enunciados, el "Canto" exhibe con presencia menor las oraciones yuxtapuestas, con mayor aparición las coordinadas, y de empleo frecuente las subordinadas produciendo ya remansos que acumulen significación o aceleren el proceso mismo del sujeto poético, de la naturaleza y del lenguaje autorreflejado (autorreferido) en el poema. En su musculatura no aparece en ningún momento, desde el punto de vista morfológico, el gerundio, pero sí en la óptica semántica, confrontable en cualquiera de las unidades estróficas. Decimos que existe en la pers-

pectiva semántica por cuanto corren paralelos la mirada del ser que se abandona a la seña exterior con su "vuelta hacia adentro", su conciencia, como también son acciones simultáneas con el oleaje marino.

Sobresale en la constitución del poema, el uso de un único tiempo verbal: el presente de indicativo. El secreto del espíritu clásico -diría don Alfonso Reyes- es el amor al presente. Por su significación aspectual (morfológica), este tiempo expresa el proceso en curso, acción durativa, mantenida, en parte realizada y en parte por realizar. Las acciones del "Canto" transcurren, de este modo, sin que se señalen su principio ni su fin.

Pero el privilegio del tiempo presente es indicador, además de acción actual y expresión ágil y simultánea, del medio para llegar a otra cosa, y en la cual, en el fondo, no estamos jamás. Reconciliarse con el presente; que el tiempo no camine hacia atrás -como el legado del Zarathustra de Nietzsche- es su secreta rabia: "lo que fue, fue", así se llama la piedra que ella no puede remover. El que no sea capaz de adormecerse en el umbral del ahora - expresaba el pensador alemán-, de columpiarse en el columpio del presente, no podrá ser feliz ni hacer feliz a nadie, no podrá, digámoslo, cantar a un dios de naturaleza mineral, de la naturaleza.

Junto al tiempo presente, las formas verbales complementarias del poema son el presente de subjuntivo que, constatados ya en afán estadístico o estructural - se convierten en distractores. Por lo general, el empleo de este cosmético es una trampa; se halla en símiles (comparaciones) en forma aparente: "Como si fuera un sueño, pues sujeta", o : "como si oculta obcecación lograra/... recuperar estrellas"; formas estas que se asumen como hechos y no como acciones posibles o virtuales. En el primer caso (recúrrase a las estrofas 6 y 7), es un sueño de la roca de la tierra y del hombre, es decir, un deseo aquí, el fingir ascenso y permanencia en la cima de la montaña, en el cielo (como lo anotáramos a propósito de "Tu voz es un eco, ho te pertenece". En el segundo símil señalado con el uso del subjuntivo, la recuperación de las estrellas" a fuerza de tallar la sombra avara" (léase en estrofa 21) es un hecho más que analogía, pues se recurre a "signos extraños" para obtenerlas en un sólo sonido como lo evidencian las estrofas finales: el poema constelado.

Hemos afirmado que la escritura de Cuesta es di-sonante. La armonía que venimos compartiendo con su reflexión produce su sorpresa: la súbita aparición de una sola forma verbal que desentona y liga. Llama la atención -y por ello asombra- que en la penúltima estrofa del "Canto" tenga presencia el tiempo pasado, significativa ocurrencia: "la forman ondas que juntó un sonido"

(a la ya que hemos aludido). Desde el ángulo morfológico expresa la acción como acabada, proceso terminado, realización momentánea y duración limitada. Es destacable que al cerrarse el poema se subraye la culminación de su proceso, del proceso de su escritura y del proceso vivido por el ser frente al dios mineral al que le canta: la naturaleza (su romance y lucha con ella) y el poema (su armonía cuya composición métrico-rítmica y rima con sus trazos de imágenes y sonoridad, juntó un sólo sonido: el poema "Canto a un dios mineral").

Este hecho consciente o no en el autor, evidente sí en el texto, tal como en los poemas comentados en el capítulo anterior -téngase en cuenta para lo que decimos "Una palabra obscura"- pone de relieve el énfasis de la forma de composición de Cuesta en el terreno morfosintáctico, y aún más, centrándose, esto es, descentrando, la morfología. El mecanismo no es arbitrario. Yuri Lotman ha expuesto sobre este tópico: "A diferencia de los elementos fonológicos (...), los morfológicos (...) poseen significación independiente (...); forman un importante modelo de la visión poética del mundo porque reflejan la estructura de las relaciones entre sujeto y objeto"²⁶

En los dos primeros versos de "Canto" figuran las únicas formas de primera persona a través de dos expresiones verbales

y un posesivo: "Capto la seña de una mano, y veo / que hay una libertad en mi deseo". Además de tener lugar, en palabras de Jakobson, la función emotiva no asistiremos a la traición del intento del autor por despersonalizar su obra poética, si bien está. Roland Barthes ha expresado:

"El texto es un objeto fetiche y ese fetiche me desea. El texto me elige mediante toda una disposición de pantallas invisibles, de seleccionadas sutilezas: el vocabulario, las referencias, la legibilidad, etc., y perdido en medio del texto - no por detrás como un deux ex machina- está siempre el otro, el autor.²⁷

El "yo" poético inicial del poema se transforma, se desplaza, es una mutación, un querer despojarse, un no asumir aparente, pero que siendo mutación persiste a lo largo del "Canto" bajo la forma de "la mirada" o en otras ocasiones con el explícito y genérico "ser". En un comienzo es uno, se halla singularizado, forma introductoria de buscar la complicidad del lector. Conviene en esta reflexión, consignar un paralelo. Mientras en "Canto" el recorrido del ser se inicia con un "yo", sujeto agente que "sufre" una metamorfosis y, en su continuo desplazamiento y sueño, por medio de la mirada deviene en metonimia del ser, en "Primero Sueño" de Sor Juana el proceso es, con toda exactitud paralelística, inverso, es decir, el verso final "y yo despierta" bien puede

operar como contraste: del sueño al despertar en el poema de Sor Juana el mecanismo de Cuesta invierte: de la vigilia al sueño (parcial). El paralelo, propicio a ininterrumpirse entre los dos escritores barrocos, contiene afinidades además de las de tipo formal, de motivos (por ejemplo, el ascenso del alma en búsqueda de conocimiento).

De retorno al "Canto", la voz inicial que canta, pese a su desembarazo progresivo de la primera persona, rutila emotividad con otros adobos: "Ay, que del imantado centro / no fija al hielo ..."; exclamación modelada o contaminada por el sentir afectivo. León Felipe, quien no quería recordar ni saber cuál fue la primera palabra que dijo el primer filósofo, supo la que dijo el primer poeta: "Ay, Ay..." Este verso, según el español, el verso más antiguo que conocemos con su peregrinación por todas las vicisitudes de la historia, ha sido hasta hoy la poesía; Cuesta no se libró. Y decimos con León Felipe, la poesía y no la elegía. Tengamos presente lo canalla que son los elegíacos como viéramos a propósito del poema "Elegía" de Cuesta, pues la contrapartida bien la señalaba Barthes:

"Como institución el autor está muerto: su persona civil, pasional, biográfica ha desaparecido; desposeída, ya no ejerce sobre su obra la formidable paternidad, cuyo relato se encargaban de establecer y renovar tanto

la historia literaria como la enseñanza y la opinión.²⁸

Al lado de la función emotiva presente en el poema, la mayoría de los versos y estrofas funcionan a manera de sentencias o categóricos axiomas: "Es la vida allí estar, tan fijamente" (preso en las ondas), por ejemplo. No obstante hay cabida para el uso del vocativo, para apostrofar, dictaminar y no para convencer: "Nada perdura, ¡Oh, nubes, ni descansa". (estrofa 10); pero, sobre todo, para tomar conciencia de lo que se es y se deja de ser. De allí que el "yo" poético se quite el sombrero ante la eternidad que existe (con sólo nombrarla): "Oh, eternidad, oh, hueco azul, vibrante /en que la forma oculta y delirante/ su vibración no apaga", (estrofa 31), versos en que, evocando lo dicho por el autor, el vocativo a quien se dirige cambia, pues cede a la tercera persona en los versos citados. De este modo, la función conativa centrada en la invocación a la eternidad, por efectos morfológicos, se desromantiza.

La composición morfosintáctica del "Canto" energiza las funciones emotiva, conativa y referencial expuestas a través de sentencias o fragmentos, destacando su configuración misma, esto es, su función poética y no anarquía lingüística. Canto que es al propio tiempo soliloquio, pues "la poesía -según Lotman- desde el punto de vista lingüístico tiende al monólogo."²⁹

4.2.2. Palabras "trombones" para cantar.

La tradición de lo que sería, en términos borgianos, clientes de diccionario es ajena a Jorge Cuesta. Se ha señalado con bastante frecuencia la aparición de ciertas palabras y giros recurrentes en su poesía; hecho que visto por Adolfo Castañón y Luis Mario Schneider, "no es en modo alguno signo de pobreza -el hombre realiza y se realiza mejor cuando se mueve dentro de límites reconocidos".³⁰ El poeta veracruzano "finta" la lengua a cada momento para fabricar sus versos. Para determinar el léxico del poeta y, en particular, el vocabulario presente en "Canto", recurrimos a la clasificación de las palabras que Paul Valéry hiciera en dos grandes categorías: palabras "trombones" y palabras "loros".

Al deslizarnos, ~~detenemos~~, proseguir y volver al diccionario registrado en "Canto", captamos la ausencia de las palabras "loros", voces que el pensador francés situara como "términos de significación imprecisa", palabras como llaves maestras de utilidad corriente y de fácil uso que no resisten un análisis profundo. Encontramos, en cambio, y a cada paso que damos, los "tromones", palabras de efectos muy visibles, las palabras gruesas o notas falsas como las de un Pascal: muerte, vida, eternidad, amor,

tiempo, deseo, conciencia.

El poema nos muestra tres grandes columnas de significación, que agrupamos, antes y después de una primera lectura sintomática, en : la naturaleza, el hombre y el lenguaje, en las que las hamacas tendidas, la sintaxis barroca, las hace mecerse al unísono; columnas y hamacas que se entrecruzan formando un cuerpo sustancial, un canto que habla varias lenguas, pues cae con obstinada frecuencia -y preferencia- la palabra "extraña", rara, "la flor del mal" de Baudelaire; fenómeno sobre el que el teórico Yuri Lotman ha expuesto: "De la misma manera en que un cuerpo extraño que cae en una solución saturada puede provocar la formación de cristales, esto es, puede poner al descubierto la sustancia que forma la solución, la palabra extraña puede revelar la estructura de un texto precisamente por ser incompatible con ésta".³²

El poema de Cuesta alude a su propia palabra extraña, a la formación de su íntimo cristal, después de la intrincada excursión del ser en su tejido; el ceder formas alumbradas a la "palabra que arde" que se proclama en la estrofa 33, es decir, a la palabra poética que en el soneto "Una palabra obscura", antes referido, estaba habitada por numerosos ruidos. Pero para llegar a ella han sido necesarias las tres redes mencionadas arriba.

Así, los sustantivos más importantes, desde el punto de vista numérico y cualitativo, cimentan dos pilares: los relativos a entidades de realidad concreta y natural: agua, cielo, tierra y aire, es decir, la materia que, estando presente en diferentes estados en lo natural ("las corrientes del cielo", "la masa ondulosa", "el relámpago", "la roca", "las nubes", etc.) va a homologar el proceso de su sustancia y forma con los sustantivos de vinculación abstracta: muerte, sueño, alma, conciencia, amor; sustantivos éstos que, a su vez, encuentran una confluencia con y en el sujeto poético.

Vislumbramos, por lo tanto, sustantivos pertenecientes al "afuera" y "adentro", a la dualidad "arriba" y "abajo" que, como en el principio de la filosofía hermética -presente en la Tabla Esmeraldina- se conjuntan, forman una unidad: "Lo que es arriba es abajo", complementado por: "así afuera como adentro". En el "Canto" observamos una red semántica para denominar las partes del cuerpo humano, red subdividida en dos grupos: aquellos que presentan marca de exterioridad: ojos, mano, oído, boca, órganos sensoriales enfatizados en el primer ciclo del poema, percepciones que dan acceso posterior al segundo grupo de sustantivos: aquellos poseedores de marca interior: la garganta, la conciencia, el alma, las venas, la sangre. Es de tenerse en cuenta el hecho de que si en la perspectiva de "adentro" y "afuera", existe una

correspondencia entre las partes superiores del cuerpo (sobre todo, "los ojos") y las facultades intelectivas, en la óptica vertical del cuerpo humano, y será significativo, no existen alusiones a las partes o extremidades inferiores, privilegio siempre en el poema del "mundo de arriba" reconocida su ruina en el "mundo de abajo".

En este punto, es pertinente, anotar cómo los ojos de la estrofa inicial, con rasgos de concreción sensitiva y su carácter masculino y plural, en lo morfológico-, son sustituidos ya en la tercera estrofa por la mirada, es decir, por el fijar de modo deliberado la vista. Luego se recuperan, se prosigue de nuevo con el relevo de la mirada, y se llega a expresar, no la parte (los ojos o la mirada), sino el todo: el ser.

Este mecanismo que obedece, en primer lugar y desde las figuras retóricas, a la sinécdoque, pero con mayor precisión a la denominada metonimia (por la relación de contigüidad -espacial, temporal y causal). Los ojos singularizados se truecan por la mirada y ambos se concretan, se convierten, en expresión de la totalidad del ser, y no sólo manifestación de su exterioridad. Los ojos corpóreas son también, para decirlo con una expresión conocida, "las ventanas del alma". En la estrofa 22 leemos esta fusión de los "ojos" como exponentes de la totalidad cuerpo/alma:

"La mirada a los aires se transporta,/ pero es también vuelta hacia dentro, absorta,/..." Vuelo y descenso del ser y descenso a sus profundidades, accedemos, de este modo, del paso de la percepción externa a la simultánea indagación interior, paso de los sentidos, en su vertiente externa, a la conciencia y exploración del alma, paso de las contingencias del cuerpo a las contingencias del ser localizado en el tiempo y en el espacio y, más que nada, frente a la imagen del dios mineral.

A su vez, tales características vienen ofrecidas mediante las formas de adjetivación: banal, desierto, humillada, vano, flo_uantes despojos, móvil (para el agua), vanidad (del día), avara (la sombra). En el inventario de la adjetivación se manifiestan connotaciones de tipo negativo: separación, fugacidad, suspensión, ruina. No obstante, la negatividad marcada en el romance entre el hombre y la naturaleza, y la naturaleza consigo misma, halla sín_utesis y grado positivo en el campo semántico referido al lenguaje: "lenguaje sereno", "Cómo pasama.../ la creación del lenguaje", "El lenguaje es sabor que entrega al labio, un gusto extraño y sabio", " su sombra ceda formas alumbradas a la palabra que arde": Ése es el fruto, como concluye el poema, cerrándose en espiral, dueño del tiempo donde termina su labor el ser -el poeta-, donde se conserva la "entraña de la roca".

El procedimiento de significación en el "Canto", más que recurrir al símbolo codificado, vierte la palabra en su desnudez, la amalgama sin frecuentar la metáfora chispeante, pues roto el hilo del pensamiento en apariencia y de la sintaxis, realza la morfología con sus marcas semánticas; morfología que funciona de manera sincrética para los tres mundos presentes: el humano, la naturaleza y la autorreflexión del lenguaje poético.

El juego en que hay predilección por la imagen sobre la metáfora- imagen por razones del lenguaje poético siempre representativas de símbolos - la ha señalado Inés Arredondo en los siguientes términos:

Utiliza el retrato en el "limpio espejo del agua, que lo devuelve íntegro", y "parece" que le ofrece eternidad en ese reflejo, no en la superficie, sino bajo esa tersa atmósfera de agua" (...) integra en la eternidad la figura de un hombre reflejándose en el agua. Figura clásica, tema obligado de las corrientes neoclásicas, intento siempre fallido (...).³³ (subrayados de I.A.)

Una de las razones para observar la posibilidad de un rasgo de neoclacisismo en Cuesta es la apariencia voluntaria por parte del poeta de que, prosigue la autora, "Canto a un dios mineral"

dé en una primera lectura "la impresión de que, justamente, las imágenes son muy convencionales, muy clásicas o neoclásicas".³⁴

La caracterización, de hecho, coadyuva a insistir en la totalidad del poema como espacio autónomo en que se deslizan las seguras clasificaciones que harían del poema un lugar precario.

4.3. Visión del ser y del mundo.

La visión del ser y del mundo existente en el interior de "Canto a un dios mineral" encuentra un primer asidero en su carácter anfibológico. Es sabido que todo texto es la absorción y transformación de una multitud de otros textos,³⁵ es decir, en él confluyen, se entrecruzan o neutralizan otros textos. Esta confluencia, o diálogo de textos, unificada por fragmentos lingüísticos (v.g. la conformación barroca) y temáticos (las tres columnas de significación apuntadas), resemantiza el criterio de hermetismo asignado al "Canto".

Las elucubraciones sobre el hermetismo, en sentido general, esto es, abarcadoras de autor, obra y lector son incongruentes; en tal inclinación todo lo que pertenezca a él es un eufemismo, pues devela incapacidad receptiva por suficiencia o imperio de modelos culturales - literarios - distintos a los que porta el texto. Lo hermético debe entenderse como síntesis; "sólo que denominamos hermético, aquello que es sintético, y lo hacemos desde nuestra perspectiva, pero que no lo es desde quien escribe".³⁶ Es, pues, el hermetismo globalizante el que no distingue entre el constructo poético y la percepción literal y sintomal del texto. Bien podemos repetir con Gide: "No hay autores fáciles, hay lectores fáciles".

Al punto se avienen muchas imágenes, ya de congruencia o divergentes. Amigos y exégetas de autor y obra han resaltado su autodenominación de "El más triste de los alquimistas"; hecho del que, sumado a su formación científica en el terreno de la ciencia química, se elaboran inferencias de hermetismo alquímico.

Hemos visto en el consenso general (y parcializado) de poemas tenidos en cuenta en el capítulo anterior, motivos que se emparentan con una alquimia espiritual; hemos detectado su poética del vuelo amparado en la "ley de correspondencias" de Baudelaire; la alusión a la tentación luciferina en la creación poética; asimismo, se han evocado, por parte de quienes lo escucharon, sus disquisiciones sobre "extraños y complicados" círculos del infierno; y, a propósito de su vocación de químico se ha recordado cómo para Cuesta, "la química fue (...) un proyecto poético como la poesía fue un proyecto químico"³⁷

Dicha analogía establecida por Panabierè halla sustento en otros detalles: "él mismo confío a Octavio Paz -refiere el crítico- en una conversación verificada poco antes de su muerte, que la primera etapa de nuestro siglo había sido la de la física; la segunda, la de la química, y que habría una tercera, la de la alquimia."³⁸ Si bien, la alusión está destinada a la mina de lo científico, resulta, sin embargo, indicio notable que en el segundo ver-

so de la estrofa 7: "no escapa de la física que aprieta", alusivo a la materia, el vocablo " física" fuera en el manuscrito, primero, " realidad", y luego: "química".³⁹

De lo anterior, no se deduce, por supuesto, la voluntad alquímica del autor para su poema o ser éste reductible al modelo hermético; pregonar consciente dicha dirección es un frágil cimiento, pues el poeta no controla la significación de su obra; ésta la rebasa. No obstante, el "diccionario de su" corpus " poético, nos entrega sí, como expresamos hace unos momentos, tres columnas erigidas en su laberinto, tres "subcódigos" compatibles con las coordenadas de la alquimia teórica; agrupamientos que nos retan a postular el proceso inverso al de la inferencia biográfica: es su condición de poeta-en el sentido fuerte- la que lo conduce a un ciframiento del mundo; ciframiento que, susceptible de diversas posibilidades interpretativas, la asumimos desde un modelo parcial de la filosofía hermético -alquímica.

Previa consideración de la sustancia del "Canto", es pertinente dejar por sentado que el anclaje en la alquimia, dejando de lado su cara práctica, opera como un sistema general del mundo y, de modo más preciso, en tanto "la doctrina de 'unidad del ser' ", de acuerdo con Titus Burckhardt y aún más: "puede ser definida como el arte de las transformaciones del alma".⁴⁰ Dicho en otros térmi-

nos, la alquimia en su vertiente espiritual se asienta en la analogía entre lo psíquico y lo mineral, "pues -avanza el autor citado- esta semejanza sólo puede establecerse mediante una observación que considere la materia desde el punto de vista cualitativo, o sea, en su cualidad interior; y el alma 'materialmente', es decir, como si se tratara de un objeto."⁴¹ De tal modo, la cosmología alquímica contiene una teoría del ser, una ontología.

Esta elección sugiere puntualizar un aspecto. La aludida inclinación a desnudar la palabra en Cuesta de procedimientos retóricos afianzados en símbolos refritos, no la exonera en ningún momento de su carácter simbólico. Por una parte, y diciéndolo (aparente contradicción con lo manifestado hace un instante) con las palabras del Zohar: "el mundo no subsiste sino por el secreto",⁴² y, por otra, porque " lo propio del simbolismo es permanecer indefinidamente sugerente: cada uno verá lo que su mirada le permita percibir".⁴³

Lo propio del poema es partir de la percepción visual del ser. El "Canto" se abre con una conciencia simbólica que se representa al mundo como un espacio convexo, "como una curvatura -ha dicho Dorra en sus reflexiones gongorinas - en cuya interioridad se aloja el sentido, es decir la explicación última de la vida".⁴⁴ Más allá de lo que la mirada puede abarcar en un centro que no puede

ser nombrado - continúa el crítico - sino aludido a través de los indicios, las analogías o de las expansiones, está la presencia (el poder) que gobierna en la exterioridad, en la materialidad del mundo.

"La seña de la mano" captada en el cielo por el sujeto poético, ese "algo" necesario al cual aferrarse para iniciar su viaje cósmico y microcósmico (su introspección), fomenta en las cuatro primeras estrofas el deseo de ascensión, deseo que, según Mircea Eliade, significa siempre el querer trascender la condición humana y la penetración en los niveles cósmicos superiores mediante un deseo de contacto con los espacios celestes.⁴⁵ Siendo ésta situación inicial del poema, se va a deslizar en un recorrido bitemático: el proceso de la naturaleza y la mutación del ser, ambos aspectos ya con relevos o en forma sincrónica.

Un primer ciclo que consideramos entre las estrofas 1 y 5, se consagra tanto a la naturaleza como al ser en su condición de entidades que soportan la paradoja vital de ser libres y prisioneros.⁴⁶ El ser entra en relación con el universo mediante el reconocimiento de su deseo motivado por la manifestación de la seña celestial; voluntad expresada en los dos versos iniciales:

Capto la seña de una mano, y veo
que hay una libertad en mi deseo.

Al ser interpelado por la exterioridad y asistir a su llamado, el ser toma conciencia del carácter paradójico de su libertad: "ni dura ni reposa" (est.1,3), esto es, rebasa, como ha indicado Carlos Montemayor, el "flujo mortal del tiempo (...) Está más allá del devenir":⁴⁷ se halla estática y dinámica, no transcurre, pero tampoco cesa. Pero la visión es fugaz, pues Naturaleza obliga:

las nubes de su objeto el tiempo altera
 como el agua la espuma prisionera
 de la masa ondulosa (est.1, versos 4-5-6)

Libertad - prisión. La espuma prisionera del agua, pese a su retozo; el ser prisionero del tiempo -simbolizado en las olas- que altera su búsqueda y su reconocida libertad. La libertad abordada no es, por consiguiente, concebida como autodeterminación, autocausalidad, versión según la cual la libertad sería ausencia de condiciones y de límites. No se trata de la libertad "absoluta". Es, por su parte, entrevista como medida de posibilidad, y, por lo tanto, de elección condicionada a partir de la señal que se le manifiesta; es libertad finita. Universo y hombre forman dos términos semejantes; cada uno reproduce lo que ocurre en el otro; tal como expone el principio del que parte la doctrina hermética: "el universo -el macrocosmos- y el hombre -microcosmos- se corresponden mutuamente, son un reflejo el uno del otro, y lo que hay en

uno debe hallarse también, de algún modo en el otro."⁴⁸

En esta dualidad prisión-libertad de la naturaleza y del ser asistimos a la simpatía (o atracción) y tensión (o lucha) de las dos entidades, tanto en forma individual y entre ellas. La emanación cósmica -la seña de la mano- se funde con el ser que la desea:

suspensa 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 (est.2)

Esta simpatía entre "lo volátil" (la seña) y "lo fijo" (el ser) tiene para la alquimia simbólica una significación que nos permitirá esclarecer el recorrido posterior:

"Lo fijo deviene volátil por cierto tiempo, de modo que hereda una cualidad más noble que sirve más tarde para fijar lo volátil mismo (...). En este caso, "lo volátil" significa el Spiritu Mundi, la Fuerza-Vida-Universal; y "lo fijo" (...) significa por el contrario el Yo, la personalidad, el alma."⁴⁹

Este pneuma (como llamaron los griegos al "espíritu"), fuente que se vierte en el ser que lo persigue, funciona como enlace entre el cielo y la tierra, y, digamos, se solidifica "lo volátil" en el ser, quien, a su vez, participa de la tentación de la seña en las corrientes del cielo. Pero participa escindido, tenso. La mirada:

atesora una duda;
 su amor dilata en la pasión desierta
 sueña en la soledad, y está despierta
 en la conciencia muda (est.3)

El sujeto poético, autor aparente de su soledad, soñador de sí y del mundo, se abre al mundo y el mundo se abre a él. Al respecto Bachelard afirma:

En una ensoñación de soledad que acrecienta la soledad del soñador, dos profundidades se conjugan, repercuten en ecos que van de la profundidad del ser del mundo a una profundidad de ser del soñador. (...) Sólo se puede profundizar en la ensoñación soñando ante un mundo tranquilo.⁵⁰

No es sólo el congraciarse con el aire, sustancia de nuestra libertad que viera Nietzsche, a la que se entrega el ser (de hecho

participante de la naturaleza aérea del azul celeste). Las nubes, uno de los objetos poéticos más oníricos lleva a la ensoñación que trabaja con la vista, con "las ventanas del alma". No obstante, fulge el homo rationabile que mantiene en su conciencia una incertidumbre como elemento de gran valor, pues al no poder hacer una demostración en el orden de la evidencia, persiste su duda.

Esta conciencia vigilante, explorada de las corrientes celestiales y marinas, se difunde a través de los ojos que se apoderan de "un mármol de un instante/ y esculpen la figura vacilante/ que complace a las ondas". Sin embargo, el mar lo atrae, lo aprisiona, le confirma su condición efímera. El mármol que labra en las nubes se esfuma por acción del reflejo en el oleaje. Las corrientes superiores y las acuáticas con sus leyes cósmicas de mutación le impone a la conciencia del ser igual suerte: su caída, originaria del sueño y el sometimiento a la tiranía de tales leyes a las que, por su naturaleza, no se puede ser superior.

El segundo ciclo del poema, a nuestro juicio, comprendido entre la sexta y novena estrofas, se sustenta en la columna relativa a la naturaleza, el romance de sus propiedades que develan fragmentación e integración de lo disociado en apariencia: bodas de la materia que tienen su correspondencia con la vida del ser

poético del "Canto".

Igual que en el principio alquímico: "La naturaleza hechiza a la naturaleza; la naturaleza vence a la naturaleza," hallamos en este ciclo una correspondencia con la teoría de los cuatro elementos. Se parte de la condensación de las cualidades elementales: el fuego ("purpúreo límite=cálido y seco), el agua ("la espuma"=fría y húmeda), el aire ("las nubes=exhalación cálida y húmeda) y la tierra ("roca"=fría y seca) se encuentran prisioneros de "las ondas marinas", imagen del mar que representa en este caso el anima mundi, (la materia del alma), pues la vida, ha dicho el poeta, "es allí estar, tan fijamente", o sea, preso en las ondas:

como la helada altura transparente
 lo finge a cuanto sube
 hasta el purpúreo límite que toca
 como si fuera un sueño de la roca
 la espuma de la nube.

Esta "circulación", dicho con término más actual, el "reflujo" manifiesta, según revela Sherwood Taylor, "la evaporación y condensación de un líquido, pero se aplica también a la aparentemente sucesiva conversión del elemento tierra en agua, del agua en aire en fuego y del fuego nuevamente en tierra".⁵¹ No se trata de que los elementos se conviertan unos en otros; antes bien, que la

materia (como el cuerpo) por efectos de sus propiedades recorre todos estos estados, presenta mutaciones, se disuelve y cristaliza.⁵² "La naturaleza - ha dicho Newton- es un trabajador en perpetuo movimiento, que produce líquidos a partir de sólidos y sólidos a partir de los líquidos, cuerpos fijos a partir de los volátiles y cuerpos volátiles a partir de los fijos, cosas sutiles a partir de las bastas y cosas bastas a partir de las sutiles."⁵³ Sólo una materia palpable en este ciclo experimenta y resiste los diversos estados: la roca.

La piedra o roca, dios mineral, objeto rudo, es la permanencia de la materia; al parecer permanece siempre igual a sí misma y subsiste: "No hay solidez que a tal prisión no ceda". Del fondo de ella emanan las exhalaciones vaporosas, "el sueño de la roca", y la "helada altura", las nubes; las exhalaciones acuosas: "la espuma de la nube". Pero más que la roca, es su entraña en sí, su corazón el invulnerable, centro donde se aloja la luz, la energía. Tal como ha señalado Mircea Eliade el arquetipo de la roca es una "Kratofonía" o manifestación de fuerza, que bien puede ser temida o venerada,⁵⁴ es decir, imprecada o cantada. "Canto a un dios mineral" en cuanto ritual no se dirige a ella en su materialidad, sino al espíritu que la anima; de allí la reiteración en adelante en "la entraña de la roca". En esta primera imagen de la piedra, hay un "espíritu" que somete y penetra todo lo sólido:

"al fuego no es inmune". Si la roca, "pneuma" solidificado, aloja los cristales preciados en sus entrañas, el fuego secreto funciona como agente disolvente que sólo le entrega al hombre "formas" de la "materia", cambia la forma, permanece su materia, desprende vapores como un espíritu abandonado el cadáver ("desune las carnes del veneno"), y forma un sólido volátil: "las nubes" a las que "el color tiñe".

Este segundo ciclo se asocia con el lenguaje que Burckhart ha observado en el mundo de las formas:

La obra de la naturaleza consiste en una ininterrumpida sucesión de disoluciones y cristalizaciones, o destrucciones y construcciones, de manera que la disolución de un Todo ya formado es, en realidad, el primer paso para una nueva conjunción de una forma con su materia ⁵⁵

En esta operación de la naturaleza se le ve actuar como Penélope que desteje por la noche el vestido nupcial que teje durante el día con el fin de mantener alejado a su pretendiente: "Nada perdura, oh, nubes, ni descansa". La roca le revela al hombre un modo de ser absoluto, un más allá del devenir del tiempo; lo incita a reconocer su naturaleza corpórea (su pertenencia a la tierra) y unirse a ella; su deseo de conocimiento que lo hace sujeto trascendente (y no objeto común) lo prepara, lo expande a las corrien

tes del cielo, es decir, lo disuelve y lo hace cristalizarse, contraerse, recogerse como procede el alquimista:

Según el tema Solve et Coagula, disuelve las imperfecciones imperfectas, las reduce a su materia y las hace cristalizar de nuevo en una forma más noble. Pero sólo puede realizar esta obra si actúa en armonía con la naturaleza, sirviéndose de una "vibración" espiritual que se genera durante la obra y que enlaza el reino humano con el cósmico.⁵⁶

La "vibración" presente en el poema, "la seña de una mano" le permite al ser, por lo tanto, entrar en un proceso que la "psicología profunda" de Jung ha denominado: individuación. Tal individuación permite la elaboración de una personalidad que en "Canto" se fragua con la aspiración al conocimiento (el perseguir las corrientes del cielo) y se soporta con el disimulo de posesión del sueño ("Como si fuera un sueño" repite el poema), haciendo del sujeto poético una subsistencia del homo rationabile empeñado en dar prioridad al intelecto sobre las pasiones

Luego del romance de la naturaleza, la roca, síntesis de los demás elementos y esfumada en las corrientes del cielo relumbra también con su carácter trascendente, único, este espectáculo universal modifica en correspondencia la acción del ser que, pugnando

por su ascenso, se atrae y se repele. Arribamos, entonces, a un tercer ciclo, estrofas 10 y 18, dominado por la búsqueda de permanencia y el impacto de escisión y caída que ella arroja. Proceso que se cumple mediante dos motivos: la imagen y el agua.

A partir del verso: "Nada perdura, oh, nubes, ni descansa", el ser toma conciencia de su condición y la del mundo: nada es eterno, nada es estático. El "yo" poético se aventura en el agua, imagen clásica del mito de Narciso, participa del juego de espejismos, y sufre la condición de aquello en que se manifiesta: el agua, el más mitológico de los cuatro elementos. Más que reflejarse en el agua se lleva a cabo la inmersión mediante la realidad corporal, el "rostro", pues la vida, el conocimiento y la autoconciencia no se manifiesta en el hombre sino a través de ésta:

Quando en un agua adormecida y mansa
un rostro se aventura
igual retorna a sí del hondo viaje
y del lúcido abismo del paisaje
recobra su figura (est.10, v. 2-5)

La bondad de la serena red submarina al devolver íntegra la imagen, le otorga o fragua un atisbo de ilusión de eternidad "en una isla a salvo de las horas" (est 12. v.4). Pero a contrapelo, la imagen -por efecto del sensible oleaje- percibe la fugacidad

y empequeñecimiento frente al anima mundi, aquí el agua:

La transparencia a sí misma regresa
y expulsa a la ficción, aunque no cesa. (est.15, v.1,2)

La imagen de la tersura del agua en la superficie, estudiada al considerar la poética de Cuesta en vinculación con la serenidad en el desarraigo, tiene sus aristas. El alma revestida de una forma acuosa sufre esclava de la muerte, fenómeno que en el hermetismo es entendido como hambre, deseo, sed abrasadora. Por ello recurre al conjuro para un momento de iluminación, otorgamiento de simulacro de eternidad propuesto por la ley cósmica, pero cuya tiranía -"la física que aprieta"- le hace entablar una lucha tenaz.

Como en Muerte sin fin de Gorostiza donde el alma -el agua- contenida en el vaso -Dios-, el ser del "Canto" se purifica en las corrientes internas del agua, se decanta, goza de y en ella, pese a la fugacidad de la que es consciente, pese al dolor (y no grito- en lo cual Cuesta se ciñe al arte clásico), pues "se entenebrece y gime" (est.15, v.6), después de que:

La transparencia a sí misma regresa,
y expulsa a la ficción, aunque no cesa. (est 15, v.1-2)

Parodiando un poco a Roland Barthes, podríamos decir que la búsqueda de su pérdida es su goce, pérdida necesaria para su ascenso. Tomando las palabras del teórico citado, captamos "un bello movimiento dialéctico de síntesis; se es una contradicción viviente: un sujeto dividido goza simultáneamente a través del texto de la consistencia del yo y de su caída".⁵⁸ La ruina, caída o naufragio es evidente:

Por dentro la ilusión no se rehace;

por dentro el ser sigue su ruina y yace (est 17, v.4-5)

A la manera de Platón, el alma (sema) se encuentra aprisionada por el cuerpo (soma). Pero es ya un primer paso, o mejor, desdoblamiento desde el "animus", el conocimiento racional hacia el "anima", conocimiento poético (sustituto del conocimiento experiencia mística). Independiente de que el ser se halle junto a un lago, al mar o un estanque, vive su propio "Cementerio marino", pues como en el poema de Paul Valéry:

A falta de inmovilidad que le procuraría su fusión con la naturaleza eterna, preferiría, volviendo su mirada hacia adentro, según su costumbre, inmovilizarse en la contemplación de este momento esencial entre (...) el vacío y el suceso puro, entre la nada y el nacimiento de la poesía, o mejor, de la idea madre o del motivo

inicial del poema aún no realizable.⁵⁹

Este momento que siempre hipnotizó a los dos poetas (al francés y al mexicano), lo van a llevar al más alto grado. El poeta, o con precisión, "el yo poético" no habla aún, escucha; ha entrado en el inconsciente que va a devenir consciente. Las estrofas de este ciclo del "Canto" tienen un estrecho parentesco con las estrofas IV a X del poema de Valéry. Reproducimos a manera de diálogo de textos tres de ellas en traducción de Jorge Guillén (y cuya configuración en el idioma original tiene la misma estructura métrica y de rima que "Canto!"):

IV

¡ Templo del tiempo, que un suspiro cifra!

A esta pureza supe y me acostumbro,

De la marina mirada ceñido.

Como mi ofrenda suprema a los dioses,

El centelleo tan sereno siembra

En la altitud soberano desdén.

O, la siguiente estrofa (de notable semejanza con el soneto de Cuesta: "Cómo esquivá el amor la sed remota"⁶⁰), donde la experiencia de la vida, incrementada por el deseo, halla su respuesta y plenitud en la mortalidad del alma. Deshecho el cuerpo,

como la fruta, el alma se desvanece. A diferencia de Cuesta, la hermana del mar -el alma- no se conmueve, pero en similitud con la estrofas del ciclo del "Canto" se percibe grandeza en el cambio para dignidad del pensamiento:

V

Como en fruición la fruta se deshace
 Y su ausencia en delicia se convierte
 Mientras muere su forma en una boca,
 Aspiro aquí mi futura humareda,
 Y el cielo canta al alma consumida
 El cambio de la orilla en sus rumores.

Tanto en el poema de Cuesta como en el de Valéry (y pensaríamos en América Latina por la misma época en Altazor de Huidobro) se marca la conciencia de vacío, ruina constante del ser que habla a su confidente, el propio doble de la conciencia, el mar, que parece cautivo en las mallas de frondas y le habla de la muerte: ^ól

VIII

Para mí solo, en mí solo, en mí mismo
 Y junto a un corazón, del verso fuente
 Entre el vacío y el suceso puro,
 De mi grandeza interna espero el eco:

Es la amarga cisterna que en el alma
 Hace sonar, futuro siempre, un hueco.⁶²

En vano aspira el ser a la eternidad. El alma, siendo porosa para lo eterno, no obstante la absorberá, por cuanto el agua quemante es también "agua que no moja". En el unido cristal, los átomos compactos en el poema de Cuesta, ante la imagen del ser:

se abren antes, se cierran detrás de ella
 y absorben el origen y la huella
 de sus nítidos actos. (est.13, v. 4,5,6).

En un mismo movimiento, la caída es la sorpresa para una vida. El motivo de la inmersión en el agua y la salida de ella es, de acuerdo con Mircea Eliade la regeneración, nuevo nacimiento, disolución de las formas que al emerger repite el gesto cosmogónico de la manifestación formal. Se trata, por consiguiente de purificación por el agua:

En el agua todo se "disuelve", toda "forma" es desintegrada, toda "historia" es abolida; nada de lo que existió anteriormente subsiste después de una inmersión en el agua, ningún perfil, ningún signo, ningún acontecimiento. La inmersión equivale en el plano humano a la muerte, y en el plano cósmico a la catástrofe (...)

que disuelve periódicamente el mundo en el océano primordial ⁶³

La muerte significa, pues, la pérdida del mundo inferior para acceder a nuevas ondas. Narciso, conducido a la muerte en las "Aguas" por la pasión desencadenada hacia su propia imagen -pero también la imagen del macrocosmos - lo liga a su afán de transmutarse. Que después de la inmersión se inicia la mutación es observable en el cuarto ciclo del poema que se extiende de las estrofas 19 a 22. No es suficiente el reconocimiento de su decantación interna para establecer el sentido de su existencia. El ser debe desprenderse o purificar el lastre de su cuerpo:

y atónitos los ojos se desatan
del plomo que acelera
el descenso sin voz a la agonía.(est 19, 2-4)

Metal vil, el plomo representa la mineralidad del cuerpo, elemento físico (calcáreo=el esqueleto) que debe disolverse para penetrar en el sentido de la vida. Este proceso ha apuntado Carlos Montemayor, "es una lucha; la penetración no se da de inmediato; la percepción cae varias veces, se destierra"⁶. Leamos los versos finales de la estrofa citada:

y otra vez la mirada honda y vacía
flota errabunda fuera.

LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF TORONTO
100 St. George Street
Toronto, Ontario
M5S 1A5

Nuevo ascenso errante. La mirada persiste en su deseo vertical de acceso al conocimiento (como el vuelo de Primero Sueño en Sor Juana), y busca recombinar cuanto ha quedado de su conciencia escindida. Los ojos se apresuran

naúfragos en las ondas ellos mismos,
 al borde a detener de los abismos
 los flotantes despojados (est.20, v. 4-6)

La imagen del nuevo ascenso y desprendimiento de las impurezas del cuerpo (el plomo) no es una disociación total. De seguir la alquimia espiritual nos percatamos de que

no se trata nunca de una separación del cuerpo para escapar (los espíritus no deben huir, el alma no debe evadirse en el aire), sino para restablecer una relación causal y dominante del principio solar, carente de pasión respecto a aquello a la que él ha dado forma, y que ahora se le ofrece en sus poderes más profundos y no humanos hasta experimentar de nuevo un renacimiento.⁶⁵

Mientras en la cuarta estrofa el ser dio una forma efímera a su dios mineral ("el mármol de un instante"), forma además perseguida en vano, su purificación -del cuerpo y del alma-establecer ahora el simulacro de labrar mediante signos extraños que le hurta a

la memoria para contar su historia condenada: la ilusión de permanencia y el deseo de penetrar el nivel cósmico. La memoria con su oculta obcecación pareciera que lograra:

a fuerza de tallar la sombra avara
recuperar estrellas (est. 21, v.5-6)

Así en el cielo como en la tierra busca penetrar el ser; tierra en cuanto a la roca cantada, encantada y hacia la conciencia del ser, pues reiteremos: "como es arriba así es abajo" y el principio alquímico de descender para ascender, con una paradoja de la facultad imaginativa: "en tanto que los pensadores que reconstruyen un mundo recorren un largo camino de reflexión, la imagen cósmica es inmediata" (subrayados de Bachelard).⁶⁶ De tal suerte en el cierre de este ciclo leemos:

La mirada a los aires se transporta,
pero es también vuelta hacia dentro,
absorta el ser a quien rechaza
y en vano tras la onda tornadiza
confronta la visión que se desliza
con la visión que traza. (est 22)

Ante la tentación de la seña, objeto de posible conquista,
pero reconocida la vana comparación de lo eterno, pese a la

grandeza de su pensamiento, el ser inicia su quinto ciclo (estrofa 23-27), su examen introspectivo en paralelo con las coordenadas de la naturaleza. Se entrega al sueño. ¿Contemplar soñando es conocer? ¿Es comprender?, se ha preguntado Bachelard. Sin duda no es percibir:

El ojo que sueña no ve o al menos ve en otra visión. Esta visión no se constituye con "restos". La ensoñación cósmica nos hace vivir en un estado que no hay más remedio que designar como antiperceptivo. La comunicación entre el soñador y su mundo es, en la ensoñación de soledad, muy cercana, carece de "distancia." 67

El estado de ensoñación en el cual entra el ser del "Canto", en medio del hervor de ruidos, libre del daño del tiempo, "mira" que el alma no capta los sentidos que él aloja, la voz que aflora

de un agua inmóvil al rielar que dora
la vanidad del día. (est 26, v.5-6)

El agua móvil que el "soñador" siente a la que le "dora la píldora" la vanidad-por ser ésta insubsistente, lo no permanente-, es también, recordémoslo en el sentido ascético, uno de los enemigos del alma que la apartan de su "lenguaje sereno", de su de-

seo trascendente. Tal como se preguntara Cohen sobre "Cementerio marino" de Valéry, lo hacemos nosotros: ¿Cómo se decidirá él, el efímero, entre la nada eterna y el cambio vivo?

La caída es necesidad de ascenso, así el día (y no su vanidad) es una necesidad de la noche, mas en el poema nos adentramos al mediodía, el que se basta a sí mismo: las estrofas 28 a 30 constitutivas del sexto ciclo: el lenguaje.

Hasta ahora el poema había sido bitemático: simpatía y oposición en y entre la naturaleza y el hombre. En este momento forma una tríada que, en verdad, es el Uno, el Todo del recorrido poético. No el lenguaje exhibiéndose lascivo, sino reflexionándose y reconocedor de su alcance:

Cómo pasma a la lengua blanda y gruesa
y asciende un burbujear a la sorpresa
del sensible oleaje:
su espuma frágil las burbujas prende,
y las prueba, las une, las suspende
la creación del lenguaje. (est 28)

Cuando consideramos los procedimientos de construcción del poema, sobre todo su aspecto fónico notamos la lucha por desautomatizar sus recursos, el énfasis del movimiento del lenguaje

correlativo con las imágenes de las ondas marinas, ya en agitación o calma y homologables con el ser presente.

Este ser que hemos visto en sus fases de separación y purificación, cede su transmutación a la verdadera "piedra filosofal o elixir": el poema. Su análisis (solve) ha arribado a las síntesis (Coagula), es decir, recombina la materia: la roca y el agua en su espíritu. Por fin, el animal rationabile se ha trocado en animal symbolicum, el homo sapiens se ha desnudado homo poeticus, como viera con certeza para el hombre del siglo XX, Gilbert Durand.⁶⁸

El lenguaje prisionero en los ciclos anteriores, la conciencia del ser con sus silencios e insinuaciones revela el objeto de la transmutación y su proceso ya no iconográfico del todo, da el sabor del fruto:

El lenguaje es sabor que entrega al labio
 la entraña abierta a un gusto extraño y sabio:
 despierta en la garganta
 su espíritu aún espeso al aire brota
 y en la líquida masa donde flota
 siente el espacio y canta. (est.29)

Cantar, poetizar, darle libertad a la palabra, liberar el gusto (criticar) glorificar al dios mineral, la roca y su corres-

pondiente verbal: el poema. Carlos Montemayor al percibir no un mito, sino un "sistema de correspondencia", para emplear la fórmula de Baudelaire, ha descrito desde la alquimia teórica: "La glorificación o transmutación de la roca se da cuando se convierte en canto, cuando el universo se convierte en poema."⁶⁹ El atañor o recipiente donde se ha fraguado el proceso de este ciclo clave del poema ha sido el mar, la roca, la conciencia y cuerpo del ser y siendo los elementos de la naturaleza los propiciadores (agua, aire, tierra, fuego) de dicho proceso, son el ser mismo, son el y su conocimiento.

El lenguaje, como la "Gran Obra" u "Obra Mayor", al emerger con espíritu torpe, torpe por recién nacido, como salido de la caverna - que evoca al "mito de la caverna" de Platón, es consciente de que

en su entraña ya vibra, densa y plena,
cuando allí late aún, y honda resuena
en las eternas rocas. (est.30, v.4-6)

Un séptimo ciclo, tejido por las estrofas 31 a 34, manifiesta la dualidad (y unidad) vida- muerte reflexionada desde el tiempo, objeto trascendente y no una medida circunstancial: "Oh, eternidad la muerte es la medida" (est.31, v.1). Lo completo, lo definitivo es la muerte, lo incompleto, la vida. Pero tal como hay

el triunfo de lo momentáneo, lo sucesivo del cambio lo hay también de la creación poética (se vislumbra de nuevo el "cementerio marino".⁷⁰)

El tiempo en el "canto", igual que el concepto platónico, es "la imagen móvil de la eternidad", el cual genera angustia, no miedo o paranoia, puesto que la fugacidad, hecho inherente a la vida, hace propia la angustia de los seres que saben que viven y mueren. No se desata - recordando a Heidegger- por una eventualidad; se presenta como un enigma cuya solución depende de algo que no ha sido, que aún no es. Cuesta no deriva en la vertiente mística de la alquimia colocando un sujeto poético iluminado, sino fulgurante. Como en el epígrafe de Borges para el presente capítulo: "Dios, que sabe de alquimia, lo convierte en polvo, en nadie, en nada y en olvido".

De allí que en este ciclo, Cuesta incite a que el poeta exprese los deseos - carencias- más recónditas del ser, recurriendo a "la palabra que arde", aquella que aloja el sentido. Se trata, para volver con Heidegger, de la poesía en tanto "instauración del ser con la palabra".⁷¹

El octavo ciclo y último del poema (estrofas 35-37), coronación del proceso de búsqueda, del deseo, expresa la autorrefe-

rencia - sin hacerlo explícito en un primer momento- del nacimiento y curso del lenguaje que el ser llega a sentir como nueva vida:

A otra vida oye ser, y en un instante
la lejana se une al titubeante
latido de la entraña;
al instinto un amor llama a su objeto;
y afuera en vano un porvenir completo
la considera extraña. (est.35)

Fusión o amor entre el corazón de la roca, el poema y el ser, instauración de éste que ha moldeado la palabra para cantar, palabra concebida extraña, "flor del mal" que es la poesía, por la posteridad. Amanece entonces el nuevo día y la conciencia de la virtud cósmica del poema, himno de la vida entonado por la aventura del ser. La totalidad simbolizada en la esfera en que es fijado contiene un enigma:

El aire tenso y musical espera;
y eleva y fija la creciente esfera,
sonora, una mañana:
la forman ondas que juntó un sonido
como en la flor y enjambre del oído
misteriosa campana. (est 36)

La palabra poética obtiene su permanencia en la armonía de la esfera musical. Borges, el alquimista, recuerda con insistencia la esfera, la figura más perfecta y más uniforme por cuanto todos los puntos de la superficie equidistan del centro. Este concepto que arranca de una antigua tradición, pasando por Pascal, está impregnado de una visión siempre metafísica del cosmos para la cual: Dios es una esfera inteligible, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.⁷² Borges, rememorando a Pascal y su metáfora para definir el espacio, metáfora empleada por quienes lo precedieron para definir la divinidad, recuerda: "Pascal afirma que la naturaleza (el espacio) es una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna".⁷³

La erudición irónica y brillante hace ver a Borges la alteración de la metáfora inicial, según la cual no sería una esfera infinita, sino "horrorosa" por cuanto se siente el peso incesante del mundo físico que, es verosímil, hizo sentir vértigo, miedo y soledad a Pascal. No obstante el haberse puesto en otras palabras (Dios por Naturaleza), conviene referir en el poema de Cuesta la filiación o correspondencia entre naturaleza, como Dios, la roca (dios mineral) y su objeto homologado: el poema, el "Canto", pues la más perfecta de las figuras geométrica fue formada por "ondas que juntó un sonido", y en cuyo laberinto se contiene el misterio.

Este lenguaje con sabor enigmático, la poesía vencedora del tiempo, destila un sentido ansoluto, inefable que lo hace perenne.

"El misterio no tiene como finalidad enseñar, pero renueva al individuo"⁷⁴

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

El sabor que destila la tiniebla
 es el propio sentido, que otros puebla
 y el futuro domina (est.37).

El fruto que posee el tiempo es el poema en que se anida la entraña del dios mineral, la roca, y los temores y deseos del poeta; el significado de la "palabra obscura", "hermética" es el que le confiere validez permanente a la poesía, pues como expresamos antes: "el mundo no subsiste sino por el secreto".

Cierre del poema de Cuesta en conexión íntima, con diferente procedimiento verbal, al del drama de Valéry en su poema cima, con la voz del tritagonista cantando a la energía creadora para vivir el libro en que los versos y los días están inscritos:

El viento vuelve, intentemos vivir
 Abre y cierra mi libro al aire inmenso,

Con las rocas se atreve la ola en polvo,
 Volad, volad, páginas deslumbradas.
 Olas, romped gozosas el tranquilo
 Techo donde los focos picotean.⁷⁵

Destello no iluminador, sino fulgurante es el que recibimos, el que gozamos en estas placas sensibles -los poemas- que se emparentan con el de Cuesta. Para citar las conexiones más próximas: "Primero Sueño", de Sor Juana; "Cementerio marino", de Valéry; "Muerte sin fin", de Gorostiza. El "Canto", como ellos, es "humo de la boca" que quiere deshacerse del aire, aferrarse a él, y nos entrega "la seña de una mano", mentira práctica, "verdad sospechosa". La mano: "he aquí a la humanidad", ha expresado Alfonso Reyes.⁷⁶ Es la mano, evocando a Hegel, el artífice animado de su fortuna; ella es lo que el hombre hace, imagen recurrente en la obra poética de Cuesta:

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.⁷⁷

Ondulante, antes que rígida, busca a partir de su ser físico lo circundante ("lo circunvalante", "la situación límite") de su ser. En otra parte de sus sonetos, su deseo de perseguir

la médula del fruto (su ánimo de conocimiento del "Ser-en sí", simula la fijeza (estatismo) en el vaivén que se torna acariciador, sensual (imitando el romance del árbol y el viento). Para su búsqueda, bien lo traza el poeta, debe despojarse de la inmediatez, esto es, de su cuerpo plomado; veamos parte de él:

La mano, al tocar el viento,
 el peso del cuerpo olvida
 y al extremo de su vida
 es su rastro último y lento.

Mas como sed en llamas
 que incierta al azar disputa
 toda la atmósfera en vano,

imita al árbol sus ramas
 en pos de una interna fruta
 la interrupción de la mano.⁷⁸

Es la misma mano que siempre busca el espacio trascendente, la "mano de los ciegos", vista táctil (entre uno y otro sentido la diferencia es de grado), que hace surgir, siempre un sonido, siempre un rumor de vacío, verdadero sentido (la cacofonía es ineludible) que aloja su presencia. En el poema "La mano explora en la frente", escuchamos a la conciencia poética:

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

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

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

que su espesor no sondea
 y solamente rodea
 el rumor de su vacío.⁷⁹

Poema que bien pudo haber sido firmado por Borges, el memo
 rioso de sonidos y colores armónicos a partir del tacto, el po
 ma sin manosear senderos triunfales, problematiza, se problema-
 tiza. Mano, manía, amaneramiento, manera del mundo viendo su
 mando; mano (se entromete en este lugar el tartado de quiroman
 cia hallado en la biblioteca de Cuesta) que se desliza en el

"Canto", escribe, ve las crestas de sus ondas, esto es, su grafía; acaricia y repele, se repele; prolongación de la inteligencia, manuscrita, multiforme, murmurada, murmuradora, mano que ase, mano que escoge. Si la vista es el espacio elaborado, la mano -el tacto- suministra los elementos propicios para elaborarlo. Ver la mano del artista, según enseñara Valéry- es concebir la obra en un sentido manierizante que, justo es afirmarlo, logra Cuesta.

Un dios mineral habla por medio de su mano, el poeta deja, al propio tiempo, de ser un mero espectador contemplativo, para trazar en el espacio microcósmico - la hoja en blanco y el terror que ella produce- curvas, volutas, acentos, circunvoluciones, enmiendas, fulgores. Esa hoja, su besamanos, su celestina en busca del tiempo perdido, es el lugar sagrado y profano en que el poeta combate como Jacob con el ángel, lucha con "lo infame", a lo cual hay que llamar "Dios", pues los dioses impedidos de rezar, de cantar, son creados en los labios de los hombres, en el poema de Cuesta. Como en el libro de Isaías, este "Dios" parece decirle: "Te he enseñado con la yema de mis dedos". ¿No halla correspondencia la palabra inicial del título, "Canto", sustantivo, con la forma conjugada de primera persona, "yo canto"? ¿No habría una relación de este "canto" con la primera forma verbal del poema "Canto" en juego de palabras parónimas? Todo

induce a pensar la deliberada cerebralidad de esta pasión poética en Cuesta.

Después de la confusión de Babel, el hombre se ha visto - y es una imagen alegórica a la que recurrimos- requerido a explayarse, a dilatarse en sueño cósmico, a contraerse en la palabra gratificadora, a poetizar para indicar su pertenencia a la tierra. El Tántalo, torturado de la vista irónica, que abarca demasiado y no puede apretar ni poseer después, encuentra en el poema de Cuesta, el tacto de su escritura. Nada más propicio y sintético para esa mano, que la hipertrofia de su escritura, esto es, su autonomía. Antonio Machado, en el prólogo a Campos de Castilla (1912), dejaría una guirnalda que se ciñe, sin mayores cortapisas, al "Canto" del escritor mexicano:

Si miramos afuera y procuramos penetrar las cosas, nuestro mundo externo pierde solidez; y acaba por disipársenos cuando llegamos a creer que no existe por sí (...), sino por nosotros. Pero si convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es en nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece (...). Un hombre atento a sí mismo y procurando ocultarse, ahoga la única voz que podría escuchar -la suya; pero le aturden los ruidos extraños. ¿Seremos

pues, meros espectadores del mundo? Pero nuestros ojos están cargados de razón y la razón analiza y disuelve. Pronto veremos el teatro en ruinas, y, al cabo, nuestra sola sombra proyectada en la escena. Y pensé que la misión del poeta era inventar nuevos poemas de lo eterno humano. 80

NOTAS

1. Que el poeta es consciente del grado de locura que lo asedia en este período con la aguda deducción que la locura no es algo que le sucede a un hombre, sino que sucede entre los hombres; así como la capacidad de conservar la memoria, lo confirma la correspondencia de 1940 a 1942 a su hermana Natalia a Cuesta. Cf. Poema, Ensayos y Testimonios, t.v, pp. 153-154. Asimismo sus alusiones de tipo religioso no son del todo ingenuas. La anécdota refiere cómo la escritura del Canto estuvo precedida por un estado de trance vivido por el autor en silencio, de rodillas y con los brazos en cruz durante varios días (¿algo de Nietzsche?); pero es también la búsqueda de polos de atracción. De una parte, Cuesta -anticlerical- compone la "Oración" a Cristo (Ibidem, p.21); de otra, su insaciable "Complejo de Prometeo" lo lleva a la "Crítica del Reino de los Cielos", t.III, pp.378-381. Más allá de una actitud mística, Cuesta busca la reconciliación de sus obsesiones de orden psicológico, científico - éste último en el campo de la química y poético.
2. Cf. Nigel G. Sylvester, op.cit, p. 128 n. Cinco son las erratas frecuentes. Presentamos primero los yerros y a continuación las expresiones adoptadas, confirmadas:
 - "vasto y mismo al suceso"
 - "vasto y nimio al suceso" (estrofa 5, verso 3)
 - "y a la crítica nuestra, si las mira"
 - "y a la crítica muestra, si las mira" (estrofa a, verso 4)
 - "Integra la devuelve al limpio espejo"
 - "Integra la devuelve el limpio espejo" (estrofa 11, verso 1).
 - "Obscuro parecer no la abandona"
 - "Obscuro perecer no la abandona" (estrofa 17, verso 1)
 - "y las pruebas, las une, la suspende"
 - "y las prueba, las une, las suspende" (estrofa 28, verso 5)
3. Cf. Panabièrre, op.cit., p.178

4. Yuri Lotman, Análisis del texto poético. La estructura del verso, p. 19
5. Cf. Pérez Rincón et.al. Análisis de algunos aspectos de la obra de un poeta esquizofrénico, estudio presentado en el Congreso Internacional de Psiquiatría de Zurich, México, 1972. Por su parte N.G. Sylvester, op.cit, p. 19, dice: "permanecía en silencio y sentado durante horas exactamente en la misma posición. Tal vez esto fuera indicación de síntomas de aislamiento característicos de la esquizofrenia."
6. Karl Jaspers, Genio y Locura, Madrid, Aguilar, 1961, p.180
7. Cuesta, "Un pretexto: Margarita de Niebla de Torres Bodet", t.II, p.43
8. Ibídem, p.46
9. Ibídem, p.45
10. T. Gautier, "Baudelaire por Gautier" en Baudelaire por Gautier Gautier por Baudelaire, Madrid, Nostromo, 1974, pp. 30, 49
11. R. Jakobson citado por R. Carranza en "Introducción" de Levi-Strauss y R. Jakobson. Los gatos de Baudelaire, Buenos Aires, Signos, 1970, p.19
12. La imagen del hipérbaton en este sentido está tomada de R. Dorra, Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española. Cuadernos del Seminario de Poética. México, UNAM, 1931 p.40
13. Entre los principales críticos del poema que lo clasifican como una "silva" figuran N.G.Sylvester, op.cit., p.62 y Panabièrre, op.cit, p.175 (incluso habla de Tas estrofas como "silvas") Para la rectificación de tales caracterizaciones hubo claridad a través del maestro Antonio Alatorre en el seminario de Investigación y tesis sobre Góngora, México, UNAM, 1985.

14. A. Mac Adam, op.cit., p.256
15. Cf. Tomás Navarro Tomás, "Repertorio de versos", Arte del verso, México, Colección Málaga, 1971, pp. 43-54
16. Helena Beristáin, Diccionario de Retórica y Poética, México, Porrúa, 1985. p. 332
17. A. Reyes "Obras completas" t.I, México, F.C.E., 1976 p. 148
18. Las catorce combinaciones vocálicas de "Canto", en orden de mayor a menor empleo, terminadas siempre en vocal abierta son: aa (15 veces), ea(14), eo(13), ia (13), oa (12), ae(9), io (6), uo (5), ie (4), ua(3), ue (3), ao (3) oo (2). En cuanto a rimas que muestran procedimiento de paralelismo: dueño - sueño (estrofas 23 y 37), instante - vacilante (titubeante) (sinonimia, estrofas 4 y 35); fijamente- transparente, frente a sus formas de equivalencia: permanentes- transparentes (estrofa 6 y 31).
19. Cf. Jakobson. Ensayos de Poética, México, F.C.E. 1977
20. Cf. supra
21. Lotman, op.cit., p. 134
22. Panabière, op.cit., p.189
23. Lotman, op.cit., p. 130
24. Cuesta, "Un Pretexto...", op.cit., p.47
25. Cf. supra "De la danza a la marcha: prosificación de 'Canto' ".
26. Lotman, op.cit., p.144

27. Roland Barthes, El placer del texto, México, siglo XXI, 1978, p.38
28. Ibídem
29. Lotman, op.cit., p.210
30. A. Castañón, "Presentación" a Jorge Cuesta. Antología. Material de lectura, núm 12, México, UNAM, p.3 Cf. asimismo L.M. Schneider "Prólogo" a Jorge Cuesta, Poemas y Ensayos, T.I, pp. 23-24.
31. Cf. Jean Bucher, Paul Valéry y la Nueva Crítica Literaria, Universidad del Valle, Cali, Colombia, 1979 pp. 123- 124
32. Lotman, op.cit, pp. 209-210
33. Inés Arredondo, op.cit., p.66
34. Ibídem
35. Cf. Ducrot y Todorov, Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje. Buenos Aires, Siglo XXI, 1976, p.400
36. Propuesta, a raíz de exposición sobre "Canto", hecha por la maestra Adriana de Vries en el Seminario de "Semiología Estructural", México, UNAM, semestre 1983-1
37. Panabière, op.cit., p.40
38. Ibídem, p.41 (de la conversación entre Panabièere y O. Paz)
39. Ibídem, p. 179

40. Titus Burckhardt. Alquimia. Barcelona, Plaza & Janés, 1976, p. 25
41. Ibíd., p. 29
42. Citado por Alberto Cousté en El tarot o la máquina de imaginar. Barcelona, Barra Ed., 1971, p.37
43. Ibíd., p.16
44. R. Dorra, op.cit., p.19
45. Cf. Mircea Eliade. Tratado de historia de las religiones. México, Era, 1981, pp. 19-20
46. Los diversos críticos del poema han elaborado segmentaciones temáticas. Los ciclos que establecemos en nuestra reflexión encuentran su mayor proximidad con la de Carlos Montemayor, "Jorge Cuesta". Tres Contemporáneos. México, UNAM, 1981 pp.7-49, la cual divide el "Canto" en ciclos.
47. Ibíd., p.36
48. Titus Burckhardt, op.cit., p.39
49. Julius Evola. La tradición hermética. Barcelona, Martínez Roca, 1975, p.100
50. G. Bachelard. La poética de la ensoñación, México, F.C.E., 1982, p.260
51. Sherwood Taylor. Los alquimistas. México, F.C.E., 1977, p.140
52. Burckhardt, op.cit., p.107-108

53. Newton citado por Lucien Gerardin, La alquimia. Barcelona, Martínez Roca, 1972 p.223
54. Cf. Mircea Eliade, op. cit., p. 201 y ss.
55. Burckhardt, op. cit., p. 143
56. Ibídem
57. Cf. Evola, p. 106-107
58. R. Barthes, op.cit., p.31
59. Gustave Cohen en su ensayo de explicación de El cementerio marino de Paul Valéry, Madrid, Alianza, 1983 pp. 97-98
60. La primera estrofa de "Cómo esquiva el amor la sed remota", en Cuesta, t.1, p.82 dice:
- Cómo esquiva el amor la sed remota
que al gozo que se da mira incompleto,
y es por la sed por la que está sujeto
el gozo, y no la sed la que se agota.
61. G. Cohen, op.cit., p. 101
62. Valéry, P. op. cit., p.45-49
63. Mircea Eliade, op.cit., p.184
64. Carlos Montemayor, op.cit., p39
65. J. Evola, op. cit., p. 106
66. G. Bachelard, op. cit., p.262

67. Ibíd.
68. Cf. Alberto Cousté, op. cit., p. 52
69. Carlos Montemayor, op. cit., p. 44
70. Cf. G. Cohen, op. cit., pp. 115-121, sobre "Cementerio..."
71. Martin Heidegger, "Hölderling y la esencia de la poesía", Arte y poesía. México, F.C.E., p. 137
72. Borges, "La esfera de Pascal"; Obras. B. Aires, Emecé, 1974 p. 637
73. Ibíd., p. 704
74. J. Evola, op. cit., p. 134
75. Paul Valéry, op. cit., p. 65
76. Alfonso Reyes. Obras completas. T. XIV, México, F.C.E., p. 21
77. Cuesta, "Rema en un agua espesa y vaga el brazo", t. 1, p. 87
78. Cuesta, "Anatomía de la mano", t. 1. p. 51
79. Cuesta, "La mano explora en la frente", t. 1, p. 58
80. Cito por Gutiérrez Girardot, op. cit., p. 104, al marcar el desarrollo, a partir de la autonomía del arte, de la poesía moderna en lengua española con dos grandes poetas; Darío y Antonio Machado; fragmento sintetizador, el citado, de las corrientes temáticas conscientes en lengua española en los últimos años.

CONCLUSIONES

Desromantizadores de la realidad, sin comerciar con los diversos ismos en boga para su momento (vanguardias y realismos), el grupo de Contemporáneos representa, hasta la fecha, la conciencia de un "bloque" radical sin antecedentes en la historia literaria mexicana. A pesar de que sus obras, en lo individual, sufren mutaciones, no se constituyen en poetas de "transición"; forman, estando "constelados", un punto fijo en la tradición cultural de México que, al actuar como el "león" y el "niño" espirituales de Nietzsche, ejercen la congruencia de poesía y crítica. Su denominador común: la práctica literaria erigida en profesión; aspecto que los hace nietos medios de su tradición literaria precedente. Profesionales de la escritura ("artificio" como en Góngora), en quienes reinan las diferencias, pues nos enseñan que el reinado de la unidad no garantizaría el tiempo.

Contra la escritura higiénica imperante -y el sentido no opera sobre lo escatológico, sino ante los moldes retóricos y de pensamiento-, supieron vestir, cada cual a su manera, a la metafísica, como llamara Flaubert a la poesía. Por la conciencia del "demonio del sentido", tanto "Esquemas para una oda tro-

pical", de Pellicer; "Muerte sin fin", de Gorostiza; "Sinbad el Varado", de Owen; "Nostalgia de la muerte", de Villaurrutia, entre algunos, responden a una deliberada economía del lenguaje en que conjugaron cuanto hay de bailarín, arquitecto, músico y pintor en el poeta. Si de otros fue la palabra antes que suya, duplicaron al lector, la poesía como problema de multiplicación; hecho que los forma objeto de estudio individual. La voluntad de asignar un nuevo sentido a los valores poéticos, mediatizados por la plástica, la sonoridad, la danza, la geometría simbólica, no los desvió del carácter autónomo de su quehacer poético.

En "pro" de la sinfonía de los estados de conciencia del ser humano, consolidan, en conjunto, un rico filón ontológico; representan la limpieza. Su postulado pareciera ser, como en la sentencia bíblica: "No arrojar perlas a los cerdos". En este reflujo lingüístico y existencial que establecen, Jorge Cuesta, ácido disolvente, coadyuva al rigor ontológico de sus compañeros. El drama suyo, por su parte, es decir, aquello a lo cual aspiró y que no era en sí obtenible, fue la no reconciliación de la función finalista del espíritu; en otras palabras, el no fusionar en vida y obra, los extremos del universo trascendente: el paso del "estar del ser" al "ser del estar", producto este conflicto de su rosa en la cruz del presente: la razón.

Pensar y sentir pensando nunca es un ejercicio natural. En Cuesta dependió de fuerzas que se adueñaron de él: el tiempo en que no cabían, como en un sólo paquete, el pasado, el presente y el futuro; hábito para evitar la caída, malograda en el plano vital, pues traicionó en éste la fórmula nietzscheana del "superhombre": la capacidad de autoaprobación después de reconocer la carencia de fundamentos trascendentales. Forma de liberarse del espantoso azar la encontraría, de modo parcial, en la voluntad (afirmación del deseo) poética, centrada en eliminar la escisión poesía-filosofía. Jorge Cuesta compuso una obra ensayística y poética, no a pesar de sus problemas, sino a raíz de ellos. Ante un medio hostil a la filosofía, y adepta a refritos conceptuales durante mucho tiempo en Latinoamérica, pugna, si bien no es un pensador consumado, por un trabajo de demolición de los valores antiguos en aras de llegar al conocimiento del ser y hacer poesía sin tintes fronterizos.

En sus reflexiones sobre el quehacer literario, su visión aristocrática del arte, fomenta la aspiración a un preciocismo del pensamiento. Su sincretismo de racionalidad y la imagen de "lo demoniaco", lo condujo a enfatizar la morfología tanto en el plano lingüístico como de las imágenes temáticas para detectar, así autor como crítico, el procedimiento de llenar el "vacío", de vaciar "lo lleno"; propósito que, depurando al máximo

la materia verbal y conceptual, rebase escuelas o corrientes literarias con encasillamientos.

En el terreno de la escritura inventiva, el escritor vera cruzano, como en la tradición alquímica, más que crear, genera. En el pórtico de esta actitud, para que la semilla siempre presente, dé fruto, reconoce que el ser debe morir, romperse y abrirse. No se trata sólo del sentido de violentación, sino el camino "catártico" para que el hombre se examine suspendido entre lo corruptible y su deseo. La capacidad de retener el vacío en una red de palabras, rasgo sensible contra la credulidad pública que se expande más allá de toda esperanza, le otorgó la noción de libertad, no como opción vertiginosa, sino como un extremo concentrado de duración.

Sus símbolos solidarios (azar, muerte, deseo, vida, prisión, libertad, tiempo, etc.), a semejanza de Quevedo metafísico, parece plantear: "¿Hay que escribir para vivir o vivir para escribir?" Como era ajeno a la "estatuomanía" de lo segundo y mutiló lo primero, se esforzó en edificar una pirámide entrecortada para buscar las extrañas formas de la belleza, consintiendo el empeño de Sor Juana de: "poner bellezas en mi entendimiento/, y no mi entendimiento en las bellezas". Su vocación: el hermetismo como condensación del sentido; rasgo que nos per

mite observar, en la suya, una poesía de "contraconjunturas", "contraconectores", al compás de una búsqueda de calidad musical. Su poesía en lo morfosintáctico, se hace una "poesía de ausencias", seductora como los brazos de la Venus de Milo, y fruto que se deshace, como la vida, en la boca.

Si su vida no se ve ni se interpreta, pues lo más vivido de ella se nos escapa, su obra "summa", "Canto a un dios mineral", asiste con un fantasma aún dueño del tiempo. Una mujer lo atraviesa. Como alguna vez observara Anatole France, desde el día en que los hombres comenzaron a pensar, esta mujer cruza silenciosa por el mundo con su faz velada: LA MELANCOLIA, espíritu asociado por la tradición con el artista, imagen del poeta que debe morir para renacer a una vida espiritual y cognoscitiva más profunda. Este personaje que danza en el poema, acoge lo sagrado en lo profano y viceversa: "Dios es mi roca", ha indicado el texto bíblico, es decir, mi apoyo.

Los problemas de mecánica verbal que suscita el "Canto" no se deslizan sólo al equilibrio formal buscado, en cuya conducción estaría Apolo; fulge también Dionisos, el emblema de la música, que en el poema se asienta en su base polirrítmica juguetona. Ambos, necesidad contra la herrumbre, nos entregan este río de Heráclito. Resultaría poco tentadora la imagen de

este río de Heráclito, el "Canto", nadie se bañaría dos veces en él, ni siquiera una vez, si sólo fuera una pura disolución. Pero el revelar su objeto de búsqueda, la imagen de la poesía en cuyo laberinto yace la "palabra que arde", semilla y fruto del conocimiento, le otorga al poema la vitalidad suficiente de permanencia dentro de la tradición de la poesía de lengua española hacedora en las últimas décadas de una "poesía de la poesía".

El carácter innovador en la escritura poética, como en la cultura en general, no es entendible con referencia exclusiva a las invenciones ingeniosas. "Canto" se ubica en una relación significativa con la tradición tanto barroca, y en parte manierista (si bien el autor abogó siempre por el preciosismo poético). Innovación en cuanto renueva el recuerdo de ésta, siendo - y tal es uno de los aderezos exhibidos por la innovación- incongruente con el momento en que se produce. Su leyenda, vino, primero, ruda; después -hoy- con una ola de interés por la lógica metafísica de sus imágenes, lo cual corrobora que una demostración no canta.

Como en un decir de Bernard Shaw, "Canto a un dios mineral", igual que "Todo texto que vale la pena ser releído, ha sido escrito por el Espíritu!"

BIBLIOGRAFIA

A. OBRAS DE JORGE CUESTA

Antología de la poesía mexicana moderna. Prólogo de Jorge Cuesta,
México, Ediciones Cultura, 1928

Antología. Introducción, selección y notas de Adolfo Castañón,
Material de Lectura, Serie Poesía Moderna, núm. 12, México,
UNAM, 1977.

Crítica de la reforma del Artículo Tercero. México 1934

El plan contra Calles. México, 1934

Poemas y Ensayos. Prólogo de Luis Mario Schneider, recopilación
y notas de Miguel Capistrán y L. M. S., 4 tomos, México,
UNAM, 1964

Poemas, Ensayos y Testimonios. t. V, edición y recopilación de
Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1981 (Textos de Humanidades, 28)

Poesía de Jorge Cuesta. Notas de Alí Chumacero, Tierra Nueva,
núm.15, México, 1942

"Margarita de Niebla y Benjamín Jarnés", Ulises, núm. 5, México,
diciembre de 1927, pp. 24-26

B. SOBRE JORGE CUESTA

ABREU GOMEZ, Ermilo. "Jorge Cuesta". Sala de retratos. México,
Leyenda, 1946 pp. 70-72

ALVAREZ, Federico. "Reseña a poemas y ensayos", La cultura en Mé-
xico, núm. 163, México, 31 de marzo de 1965

ARELLANO, Jesús. "Las ventas de Don Quijote. Revisión de Algunos
nombres de la literatura mexicana: Jorge Cuesta", Nivel,
núm.21, México, 25 de septiembre de 1964

_____. "Historia de una antología poética". Letras potosinas,
núm. 147, San Luis de Potosí, México, enero-marzo de 1963

ARREDONDO, Inés. Acercamiento a Jorge Cuesta. México, SEP-DIANA, 1932

ARREOLA MOLINA, Rafael. "Dos sonetos de Jorge Cuesta". Renacimiento, núm.100, Cosamaloapan, México, 1949

CAPISTRAN, Miguel. "Un apunte sobre Jorge Cuesta." Cuadernos del viento, núm.26, México, septiembre de 1962

_____. y Luis Schneider. "A los veinte años de su muerte. Homenaje a Jorge Cuesta." México en la cultura, México, 19 de agosto de 1962

_____. "Jorge Cuesta o el obstinado rigor". El Sol de Toluca, Toluca, México, 5 de junio de 1977

CARBALLO, Emmanuel y Luis Cardoza y Aragón. "Jorge Cuesta". La Gaceta, núm.90, México, 1978

CARDOZA y ARAGON, Luis. "Lo que no espera la esperanza". Apolo y la Coatlicue. México, La Serpiente Emplumada, 1944 pp. 145-155

CASTAÑON, Adolfo. Jorge Cuesta. Poemas. Selección, presentación y notas de ..., Material de Lectura, Serie Poesía Moderna, núm.12, México, UNAM, 1977

CUESTA, Antonio. Ingenios estructurales en la poesía de Jorge Cuesta. México, Roneo, 1978

CHUMACERO, Alí. "La imagen que se esfuma". México en la cultura, México, 8 de junio de 1958

_____. "Jorge Cuesta o la traición de la inteligencia". Estaciones, México, verano de 1958

DIAZ ARCINIEGAS, Víctor. "1932: la urgencia de definiciones". Los Empeños, La Vida Literaria, Nueva época, núm.1, México, abril-junio de 1981

DOMINGUEZ, Christopher. "Jorge Cuesta y el demonio de la política". Casa del Tiempo, vol. IV, núm.45, México, UAM, octubre de 1984

FELIPE, León (Camino y Galicia). "Los cazadores de mariposas". Letras de México, núm.21, México, 15 de septiembre de 1942 p.4

FURMANSKY, Esik. "Jorge Cuesta y la herejía". Casa del Tiempo, vol.IV, núm.45, México, UAM, octubre de 1984

GARCIA PONCE, Juan. "Jorge Cuesta. A propósito de una breve antología". Trazos, México, UNAM, 1974

_____. "La noche y la llama". Cinco ensayos. Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1969

ILLESCAS, Francisco. Escritores veracruzanos: Reseña Biográfica Antológica. Veracruz, México, Imprenta Veracruz, 1945

JARNES, Benjamín, "Alcaloide Lírico". Ariel disperso. México, Stylo, 1946 pp. 79-82

LEIVA, Raúl. "Cinco textos de Jorge Cuesta sobre José Clemente Orozco". México en la cultura, núm.806, México, 30 de Agosto de 1964

MAC ADAM, Alfred. "El Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta". Memoria del XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Universidad de California, Los Angeles, 1967

MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio. "Jorge Cuesta rescatado". El Nacional, México, 24 de junio de 1965

MARIN, Lupe. "Entrevista con Elena Poniatowska". Novedades, México, 10 de febrero de 1976

MONSIVAIS, Carlos. "¡Oh, inteligencia, páramo de espejos ", Comunidad, núm. 19, México, 1969.

_____. La poesía mexicana del siglo XX. Antología. México
Empresas Editoriales, 1966.

MONTEMAYOR, Carlos. "Jorge Cuesta: poemas", Revista de la universidad, núm. 8, México, abril de 1974

_____. "Jorge Cuesta". Tres Contemporáneos. México, UNAM, 1981

NANDINO, Elías. "Retrato de Jorge Cuesta", Estaciones, México, 1958.

NIVEL (revista). "Nivel memora y rinde homenaje a Jorge Cuesta", México, junio de 1972

ORTEGA, Roberto Diego. "Jorge Cuesta: la alquimia del pensamiento", Jorge Cuesta: poemas ensayos y testimonios, tomo V, México
México, UNAN, 1981.

OWEN, Gilberto. "Encuentros con Jorge Cuesta". Obras, México Fondo de Cultura Económica, 1979. (Letras mexicanas)

PANABIÈRE, Louis. "Sein und Zeit de Martin Heidegger y Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta", Poemas, ensayos y testimonios, tomo V, México, UNAM, 1981.

_____. Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942). Traducción de A. Castañón. México, Fondo de Cultura Económica, 1983. (Vida y Letras de México)

PARAMO, Roberto. "Lupe Marín y el más triste de los alquimistas", El Sol de Toluca, 5 de junio de 1977

PEREZ RINCON; Héctor, César Pérez de Francisco y Patricia Rodríguez. Análisis de algunos aspectos de la obra de un poeta esquizofrénico: Jorge Cuesta, estudio presentado en el Congreso Internacional de psiquiatría de Zurich, México, 1971

POZAS, Ricardo. "Cuesta y la educación socialista: Proyecto de un país en debate". Los Empeños, La Vida literaria, Nueva época, núm. 1, México, abril - junio de 1931

SALAZAR MALLÉN, Rubén. Adela y yo México, 1957

SALAZAR MALLEN, Rubén. "Diez años después". Hoy México, 31 de diciembre de 1938

_____. "Diez sonetos desconocidos de Jorge Cuesta". América, México, enero de 1950

_____. "Homenaje a Jorge Cuesta". Papel de poesía, núm. 6, Saltillo, México, 1942

_____. "Jorge Cuesta", México, Estaciones, 1958

_____. "Los sonetos de Jorge Cuesta", El Universal, México, 19 de abril de 1949

_____. "Rofinelli contra Cuesta", Casa del Tiempo, vol. IV, núm. 45, México, UAM, octubre de 1984 (columna: "columna: "Hipócrita lector") p. 41

SCOTT DEL BOSQUE, Nicolás. La obra poética de Jorge Cuesta. Centro de Estudios Literarios, México, UNAM, (s.f.) (mecanografiado).

SCHNEIDER, Luis Mario. "Cinco textos de Jorge Cuesta", Revista de la Universidad, núm. 2, México, octubre de 1963

SCHNEIDER, Luis Mario. "Jorge Cuesta: la razón de la duda", Cuadernos del Viento, México, septiembre de 1962

_____. "Jorge Cuesta: tres poemas recuperados", ¡Siempre!, México, 11 de abril de 1971

_____. (introducción, selección y notas). Homenaje nacional a los Contemporáneos. Prosa y poesía. México, INBA-SEP, 1982

_____. "Jorge Cuesta, también sentimental", Amahtlacuilo. El Pintor de Papel. Órgano oficial de la Asociación de Escritores de México, núm.5, México, febrero de 1985. p.7

SEGOVIA, Rafael. "Metafísica del lenguaje en Jorge Cuesta", Los Empeños, La Vida Literaria, Nueva época, núm.1, México, abril-junio de 1981

SHERIDAN, Guillermo. "Vida y obra de Jorge Cuesta de Nigel Grant Sylvester", Vuelta, núm.102, México, mayo de 1985. pp.37-38

_____. "Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942) de Louis Panabiere", Vuelta, núm.93, México, agosto de 1984, pp. 33-35

SIERRA, Carlos. "Fuentes para el estudio del pensamiento contemporáneo. Jorge Cuesta Porte-Petit". Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, núm. 304, México, 1 de octubre de 1964

SICILIA, Javier. "Cuesta: una aproximación a su alquimia", Poemas, Ensayos y Testimonios, t.V, México, UNAM, 1981

SYLVESTER, Nigel Grant. Vida y obra de Jorge Cuesta. México, Premiá, 1984 (La red de Jonás).

_____. "Jorge Cuesta: Retrato de Gilberto Owen", Revista de la Universidad, México, UNAM, Febrero-marzo de 1975

TIRADO FUENTES, René. "¿Por qué se suicidó aquel día?" (recorte de periódico sin referencias, archivo de Natalia Cuesta).

UNIVERSAL, EL. "Un conocido escritor murió trágicamente", México, 14 de agosto de 1942

URRUTIA, Elena. "Habla Natalia Cuesta", El Sol de Toluca, Toluca, México, 5 de junio de 1977

VALADES, Edmundo. Excerpta. México, Katún, 1984

VALLARINO, Roberto. "Breve homenaje a Jorge Cuesta". Textos Paralelos. México, UNAM, 1932

VERTIZ, Amelia. "La sospecha tradicional (sobre Jorge Cuesta)", Casa del Tiempo, vol.V, núm. 53, México, UAM, junio de 1985

VILLARRUTIA, Xavier. "In memoriam: Jorge Cuesta", Letras de México, núm.21, México, 15 de Septiembre de 1942.

_____. y Jaime Torres Bodet. "Una antología que vale lo que 'Cuesta' ", Revista de Revistas, México, 15 de julio de 1928

C. SOBRE LA GENERACION DE LOS CONTEMPORANEOS.

AGUILAR, Enrique. "Los Contemporáneos: 'Noches en que somos como un poco de luna' ", Semanario Cultural de Novedades, México, 3 de marzo de 1985, pp.1-2

BLANCO, José Joaquín. La crítica cultural de la generación de "Contemporáneos". México, UNAM, 1977 (tesis de maestría).

_____. "Nostalgia de Contemporáneos". Crónica de la poesía mexicana. México, Katún, 1981

- CASTILLO, Ariel. "Singularidad y abundancia de Gilberto Owen", México, 1985 (inédito)
- CAMPBELL, Federico. "Cincuenta años después de Contemporáneos" (entrevistas), Los Universitarios, núm. 208, México, UNAM, marzo de 1983 pp. 9-12
- CAPISTRAN, Miguel. "Los Contemporáneos por sí mismos", Revista de la Universidad, núm. 6, México, UNAM, febrero de 1967
- _____. "México, Alfonso Reyes y los Contemporáneos", Revista de la Universidad, núm. 9, México, UNAM, mayo de 1967
- _____. "Intimidades literarias de los Contemporáneos" (entrevista por Magdalena Galindo), Los Empeños, La Vida Literaria, Nueva época, núm. 1, México, abril-junio de 1981
- _____. "Sobre una antología desconocida de los Contemporáneos", Revista de Bellas Artes, núm. 20, México, marzo-abril de 1968
- CARBALLO, Emmanuel. Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX. México, Empresas Editoriales, 1965

CARBALLO, Enmanuel. "Salvador Novo: Examen de conciencia de Contemporáneos", México en la cultura, México, 3 de agosto de 1958

CASTRO LEAL, Antonio. La poesía mexicana moderna. México, Fondo de Cultura Económica, 1953 (Col. Letras mexicanas, 12)

CORONADO, Juan. "Novela como nube: prosa como poesía (un acercamiento a Gilberto Owen)", Los Empeños, La Vida Literaria, Nueva época, núm. 1, abril-junio de 1981 pp. 137-148

DAUSTER, Frank. Ensayos sobre poesía mexicana. Asedio a los Contemporáneos. México, De Andrea, 1963 (Studium, 41)

DURAN, Manuel. Antología de la revista "Contemporáneos". México, Fondo de Cultura Económica, 1973 (Letras mexicanas, 111)

ELIZONDO, Salvador. "José Gorostiza. Apocatástasis y silencio", Plural, núm. 19, México, abril de 1973.

_____. Museo poético. México, UNAM, 1974

EZCURDIA, Manuel. "La aparición de Contemporáneos en la poesía y en la crítica mexicanas", Universidad de California, Berkeley, 1954

FERNANDEZ, Sergio. "El éter y el andrógino. Aproximaciones a los Contemporáneos", Los Empeños, La Vida Literaria, Nueva época, núm. 1, abril-junio de 1981

_____. "Cincuenta años después de los Contemporáneos" (entrevista por F. Campbell), Los Universitarios, núm. 208, México, UNAM, marzo de 1983 p. 9

FORSTER, Merlin. "La revista Contemporáneos", Hispanófila, núm. 17, México, enero de 1963

_____. Los Contemporáneos, 1920-1932. Perfil de un experimento vanguardista mexicano. México, De Andrea, 1964

GARCIA TERRES, Jaime. Poesía y alquimia. Los tres mundos de Gilberto Owen. México, Era, 1980

GOROSTIZA, José. "Los Contemporáneos aún contemporáneos", Espejo, núm. 5, México, 1968

_____. Prosa. Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1969.

LEIVA, Raúl. Los Contemporáneos. México, Ideas de México, 1955

MAGAÑA-ESQUIVEL, Antonio. "Los nuevos valores de la poesía en México: una encuesta en torno a la última generación literaria", Hoy, núm. 95, México, diciembre de 1938

MARTINEZ, José Luis. "Entrevista con Xavier Villaurrutia", México en la cultura, México, 14 de enero de 1951

MONSIVAIS, Carlos. "Tímidos prolegómenos a una posible historia de las ideas en México", Comunidad, v. II, México, febrero de 1968

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

_____. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX". Historia general de México, t. 2, El Colegio de México, 1981 pp. 1375-1548

MORETTA, Eugene. La poesía de Xavier Villaurrutia. México, Fondo de Cultura Económica, 1976 (Lengua y estudios literarios)

NOVO, Salvador. Sátiras. México, Alberto Dallal editor, 1970

_____. "Veinte años después", Revista de Revistas, núm. 100, México, 30 de junio de 1949

NUÑEZ, Alonso. "¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?", El Universal, México, abril de 1932

OROZCO, Arturo. "Los Contemporáneos". Poesía contemporánea. México, ANJIES, 1976 pp. 47-52

OWEN, Gilberto. Obras. México, Fondo de Cultura Económica, 1981

PESADO, Mercedes. Influencia de Juan Ramón Jiménez en los Contemporáneos. México, UNAM, 1949 (tesis de maestría)

QUIRARTE, Vicente. "Ramón López Velarde y los Contemporáneos", Revista A, vol. IV, núm. 10, México, septiembre-diciembre de 1983 pp. 79-91

RODRIGUEZ CHICHARRO, César. "Los Contemporáneos". Estudios de Literatura Mexicana. México, UNAM, 1983 pp. 119-137

ROJAS GARCIDUEÑAS, José. "Estridentismo y Contemporáneos", Revista de la Universidad, núm. 72, México, diciembre de 1952

SALAZAR MALLÉN, Rubén. "Los prosistas de Contemporáneos", Casa del Tiempo, vol. IV, núm. 48, México, enero de 1985 pp. 24-30

SEGOVIA, Tomás. "Entrevista a José Gorostiza", El Gallo Ilustrado, México, marzo de 1970

SHERIDAN, Guillermo. "los Contemporáneos. Una visión de la cultura" (entrevista por F. Campbell), Los Universitarios, núm. 208, México, UNAM, marzo de 1983 pp. 10-11

_____. "México: los Contemporáneos y el nacionalismo", Vuelta, núm. 83, México, febrero de 1984 pp. 34-39

TORRES BODET, Jaime. Contemporáneos. Notas de crítica. México, Herrero, 1928

_____. Equinoccio. Memorias. México, Porrúa, 1974

VALLARINO, Roberto. "Los Contemporáneos a medio siglo de su nacimiento". Textos Paralelos. México, UNAM, 1982

VILLAURRUTIA, Xavier. Obras. México, Fondo de Cultura Económica, 1966 (Letras mexicanas)

D. SOBRE TEORIA LITERARIA Y CULTURA

ARISTOTELES. Poética. Prólogo de F. de P. Smaranch. Madrid, Aguilar, 1972

BACHELARD, Gastón. La poética del espacio. México, Fondo de Cultura Económica, 1975 (Breviarios, 183)

_____. El aire y los sueños. México, Fondo de Cultura Económica, 1980 (Breviarios, 139)

_____. Psicoanálisis del fuego. Madrid, Alianza, 1966

BALLON AGUIRRE, Enrique. "La escritura poetológica: César Vallejo, cronista", Lexis, vol. VI, núm. 1, Universidad de San Marcos, Lima, 1982

BARTHES, Roland. Investigaciones retóricas I. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1978

_____. El placer del texto. México, Siglo XXI, 1978

- BAUDELAIRE y GAUTIER. Baudelaire por Gautier. Gautier por Baudelaire. Dos biografías románticas. Madrid, Nostromo, 1974
- BERISTAIN, Helena. Diccionario de Retórica y Poética. México, Porrúa, 1985
- BERGSON, Henri. Memoria y vida (textos escogidos por Gilles Deleuze). Madrid, Alianza Editorial, 1977
- BORGES, José Luis. "Lo nuestro" (poema), Excelsior, México, 14 de enero de 1985
- _____. "Quevedo". Obras completas. Buenos Aires, Emecé, 1972
- BUCHER, Jean. Paul Valéry y la Nueva Crítica Literaria. Universidad del Valle, Cali, Colombia, 1979
- BURCKHARDT, Titus. Alquimia. Barcelona, Plaza & Janés, 1976
- BUSTOS CERECEDO, Miguel. La creación literaria en Veracruz. vol. II, Editora del Gobierno, Xalapa, Veracruz, 1977
- BUXO, José Pascual. "Premisas a una semiología del texto literario", México, UNAM, 1981 (mecnografiado)

- BUXO, José Pascual. "Los tres sentidos de la poesía", Vuelta,
núm. 55, México, 1981
- COUSTE, Alberto. El tarot o la máquina de imaginar. Barcelona,
Barral, 1971
- DONNE, John. Selected poems. Penguin Books, Cox & Wyman, 1982
- DORRA, Raúl. Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional
México, UNAM, 1981 (Cuadernos del Seminario de Poética)
- DUCROT, O. y T. Todorov. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Buenos Aires, Siglo XXI, 1976
- ELIADE, Mircea. Tratado de historia de las religiones. 4a. ed.,
México, Era, 1981
- _____. Herreros y alquimistas. Madrid, Alianza, 1974
- ELIOT, T. S. Función de la poesía y función de la crítica. Trad.
de Gil de Biedma, Barcelona, Seix-Barral, 1955
- PAZ, Octavio. El laberinto de la soledad. México, F.C.E.-SEP,
1984 (Lecturas mexicanas, 27)

- PAZ, Octavio. et. al. Poesía en movimiento. Prólogo de O.P.,
17a. ed., México, Siglo XXI, 1983
- PHILLIPS, Allen W. Cinco estudios sobre literatura mexicana moderna. México, SEP-SETENTAS, 1974
- QUEVEDO, Francisco de. Poesía original completa. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981 (Clásicos Universales)
- RAMOS, Samuel. Filosofía de la vida artística. 4a. ed., México, Espasa-Calpe, 1980 (Colección Austral, 974)
- RAYMOND, Marcel. De Baudelaire al surrealismo. México, Fondo de Cultura Económica, 1950 (Lengua y estudios literarios)
- REYES, Alfonso. Obras completas, t. I y XIV, México, Fondo de Cultura Económica, 1983 (Letras mexicanas)
- EVOLA, Julius. La tradición hermética. Barcelona, Martínez Roca, 1975 (La otra ciencia)
- FORSTER, Merlin. La muerte en la poesía mexicana. México, Diógenes, 1970

- GAOS, José. Antología del pensamiento mexicano. 2 tomos. México, Universidad de Sinaloa, Sin., México, 1955
- GERARDIN, Lucien. La alquimia. Barcelona, Martínez Roca, 1975
(La otra ciencia, 14)
- GREIMAS, A. J. Semántica estructural. Madrid, Gredos, 1976
- GUENON, René. Símbolos fundamentales de la Ciencia Sagrada. Buenos Aires, EUDEBA, 1969
- GUTIERREZ GIRARDOT, Rafael. Modernismo. Barcelona, Montesinos, 1983
- _____. "A propósito de las interpretaciones de la literatura latinoamericana", Gaceta, vol. 1, núm. 9, Bogotá, abril de 1977; pp. 22-30
- HEBREO, León. Diálogos de amor. Trad. Inca Garcilaso de la Vega. México-Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1974 (Colección Austral)
- HEIDEGGER, Martin. Arte y poesía. Trad. y prólogo de Samuel Ramos. México, Fondo de Cultura Económica, 1982 (Breviarios, 229)

JAKOBSON, Roman. Ensayos de Poética. México, Fondo de Cultura Económica, 1977 (Lengua y Estudios Literarios)

_____. y Claude Levi-Strauss. Los gatos de Baudelaire. Trad. y prólogo de R. Carranza. Buenos Aires, Signos, 1970

JASPERS, Karl. Genio y locura. Madrid, Aguilar, 1972

JUNG, C., Gustavo. El hombre y sus símbolos. Barcelona, Luis de Caralt ed., 1977

_____. Psicología y Alquimia. Buenos Aires, Santiago Rueda, 1957

_____. La psicología de la transferencia. Barcelona Buenos Aires, Paidós, 1983 (Biblioteca de psicología profunda, 6)

LABASTIDA, Jaime. El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana. México, Ed. Novaro, 1974

LAZO, Raimundo. La teoría de las generaciones. segunda ed., México, UNAM, 1973

LE GUERN, Michel. La metáfora y la metonimia. Madrid, Cátedra, 1976

LESSING, G.E. Laocoonte. Trad. Eustaquio Barjau. Madrid, Editora Nacional, 1977

LOTMAN, Yuri. Análisis del texto poético. La estructura del verso. Trad. de la versión alemana por Adriana de Uries, México, 1981 (mecnografiado)

MALLARME, S. "Poemas". Poesía francesa. Prólogo de J. Lezama Lima. México, Ed. El Caballito, 1973

MARIN, Lupe. La Única. México, Ed. Jalisco, 1938

MARTINEZ, José Luis. El ensayo mexicano contemporáneo. México, Fondo de Cultura Económica, 1980

NAVARRO, Rodrigo. "Investigación literaria y método", Poligramas, núm.5, Universidad del Valle, Cali, Colombia, 1979

NAVARRO T., Tomás. El arte del verso . Quinta ed., México, Colección Málaga, 1971

NIETZSCHE, Federico. La voluntad de dominio. Buenos Aires, Aguilar, 1951

_____. Así habló Zaratustra. Barcelona, Bruguera, 1981

- NIETZSCHE, Federico. "El porvenir de los establecimientos de enseñanza". Obras completas, t.5, Buenos Aires, Aguilar, 1967
- NORIEGA, Héctor. "Nietzsche y la filosofía", Plural, vol.XIII, núm.152, México, mayo de 1984 pp.21-24
- RKOEUR, Paul. La metáfora viva. Madrid, Ediciones Europa, 1980
- SADOUL, Jacques. El tesoro de los alquimistas. Barcelona, Plaza & Janés, 1976
- SCHOLEM, Gershom (selecc. y ed.) El Zohar. El libro del Resplandor. Trad. Pura López Colomé. México, UAM, 1984
- SIMÕES, J.G. "El camino alquímico de Fernando Pessoa". Trad. Francisco Cervantes. La Gaceta, núm.164, México, Fondo de Cultura Económica, Agosto de 1984 pp.2-10
- SOBEJANO, Gonzalo. (ed.) Francisco de Quevedo. Madrid, 1978 (Serie El Escritor y la Crítica, 108)
- SPENDER, S. "El último príncipe de los poetas" en Goethe. Textos de homenaje: 1749-1949. México, Gráfica Panamericana, 1949

TAYLOR SHERWOOD, Frank. Los alquimistas. México, Fondo de Cultura Económica, 1977 (Breviarios, 130)

VALERY, Paul. Variedad I y II. Buenos Aires, Losada, 1956

_____. El cementerio marino. 5a. ed., trad. Jorge Guillén, prefacio del autor, ensayo de explicación de Gustave Cohen. Madrid, Alianza, 1983

XIRAU, Ramón. Poesía y conocimiento. México, Joaquín Mortiz, 1978

YATES, Frances. La filosofía oculta en la época isabelina. México, Fondo de Cultura Económica, 1982

ZAID, Gabriel. Leer poesía. México, Joaquín Mortiz, 1972

ZULETA, Estanislao. Comentarios a : "Así habló Zaratustra", Universidad del Valle, Cali, Colombia, 1981

_____. La propiedad, el matrimonio y la muerte en León Tolstoi. Cali, Colombia, Nueva Letra, 1980