

Una poética del arte, los ensayos de Jorge Cuesta

Kenia Aubry

*La obra de un poeta no vale sino en la medida
que lleva consigo, al mismo tiempo y en el
mismo grado, lo inexplicable y lo explicable.*

XAVIER VILLAURRUTIA

Preliminares

Theodor W. Adorno propone, en *El ensayo como forma*, que escribe ensayísticamente “el que compone experimentando, el que vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, atraviesa su objeto con la reflexión, el que parte hacia él desde diversas vertientes y reúne en su mirada espiritual todo lo que ve” (1962: 28). Esta cita de Adorno nos parece esencial, porque conceptúa con acierto a Jorge Cuesta, el ensayista.

Entre los diversos ensayos que conforman nuestro rincón de lecturas, podemos mencionar los de Alfonso Reyes, Luis Cardoza y Aragón y Octavio Paz como aquellos que nos deslumbran por la forma poética en que exponen sus propuestas; pero, definitivamente, las disertaciones ensayísticas de Jorge Cuesta nos apasionan por su brillante razonamiento y erudición.

Si tuviéramos que definir a Cuesta ensayista, diríamos que sus ensayos son de una *rara belleza poética*, y no precisamente por su abundancia en imágenes, sino porque “poeta no es el que nombra las cosas, sino el que disuelve sus nombres, el que descubre que las cosas no tienen nombre y que los nombres con que las llamamos no son suyos. La crítica del paraíso se llama lenguaje: abolición de los nombres propios; la crítica del lenguaje se llama poesía: los nombres se adelgazan hasta la transparencia, la evaporación.” (Paz, 1998: 92)

Si tomamos el sentido de las palabras que Paz expone en *El monogramático*, libro fundamental para comprender la poética de la palabra, entonces tendremos que pensar con mayor amplitud el término poeta,

esto es, desde una percepción más revolucionaria. No es únicamente poeta el que escribe poesía, sino aquel que juega y hace una crítica del lenguaje, tal como Cuesta que, en su lucha alquímica contra la imperfección y el caos, lo transmuta hasta disolverlo; gracias a esta visión de poeta, nos deja un mundo sin nombres. Un mundo al que por un instante podemos ver tal cual es. “Y esa visión nos abate, nos enloquece; si las cosas son pero no tienen nombre: *sobre la tierra no hay medida alguna*” (:93. Las cursivas son propias del texto).

En este sentido, los ensayos de Cuesta son novedosos tanto por el tema como por el tratamiento mismo. El ensayista problematiza no sólo desde su propia personalidad, sino con la visión del mundo. Es decir, se instala en el centro de su “yo” y desde su interior, creencia e ideología, lanza sus miradas curiosas tiñendo al mundo del color de su pensamiento. Reacciona ante los valores de su momento histórico y nos proporciona una interpretación novedosa, aunque sin darla por concluida; por el contrario, abre los caminos pero nunca los cierra. Como buen devoto del demonio, incita a su continuación.

Nuestro trabajo tiene el interés de resaltar la erudición del autor en sus disertaciones ensayísticas, centrándonos particularmente en aquellas reflexiones que recalcan la propuesta de un código estético. No sin antes, en breves páginas, ocuparnos de algunas particularidades del *Archipiélago de soledades*, como denominó al grupo de Contemporáneos Xavier Villaurrutia, considerado también de los más destacados escritores que dio esta generación.

La generación de Contemporáneos, una actitud

Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Enrique González Rojo, José Gorostiza, Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano, Gilberto Owen y Jorge Cuesta, son los nombres de quienes formaron el controvertido *grupo sin grupo* de los Contemporáneos.

Esta generación gozó de un espíritu iconoclasta que no tuvo empacho en oponerse a algunos artistas de las generaciones anteriores; la postura de *Ángeles exterminadores* les ganó una atmósfera de desconfianza y rechazo por parte de un público instalado todavía en algunas de las tendencias artísticas heredadas del siglo XIX.

Discriminados por sus propuestas estéticas en una época de fiebre nacionalista, los Contemporáneos colocaron a la poesía mexicana en el contexto de la poesía universal y aunque muchos estudiosos se afanan en señalar la consigna rigurosa del grupo de no ser nacionalistas, “no se les puede acusar de desarraigo y, mucho menos, de no amar a su patria,

como injustamente se les acusó” (Sol Tlachi, 1994: 333). Más bien, tenían muy claro el recurso ordinario de llevar la poesía mexicana al contexto universal, a través del pintoresquismo y el folklore como baluarte del nacionalismo posrevolucionario que varios sectores intentaban construir.

En cambio, su arte era un trabajo comprometido consigo mismo, no la continuación de un antecedente, sino un trabajo consolidado en la creación poética que conforma una visión que refleja al ser, las percepciones, el vacío, el tiempo y en muchos casos la imposibilidad de vivir realmente la vida. Este *Archipiélago de soledades* tuvo su mayor obsesión en el erotismo, el sueño, la muerte y la razón. Y aunque esta última era la doctrina fundamental, no desdeñaban el sentimiento, como muchos estudiosos han pretendido suponer. Se oponían al sentimiento cuando éste pretendía dominar sobre la razón. Cuesta lo explica mejor en el ensayo “El arte moderno”, al señalar que “encontraría gusto en el disgusto de su corazón ante las obras del arte moderno, si en ellas reconociera que el sacrificio de la razón se debe a la utilidad del sentimiento, a la voluntad del sujeto; es decir, aceptaría con gusto su irracionalismo, si fuera subjetiva. Pero no tolera un sacrificio de la razón sin un provecho sentimental, *en beneficio de la realidad misma*” (en *Obras II*, 1994: 110. Las cursivas son propias del texto).

Al optar por la lucidez, la reflexión y la inteligencia para los caminos de la creación, se entiende que entre las diversas particularidades del grupo de Contemporáneos destaca su postura crítica. Jorge Cuesta en el ensayo “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?” posee una clara idea de su generación y del papel que ésta asume. La define como aquella que posee por cualidad esencial, la crítica. “Casi todos, si no puede decirse que son críticos, han adoptado una *actitud crítica*. Su virtud común ha sido la desconfianza, la incredulidad. *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*” (en *Obras I*, 1994: 171. Las cursivas son mías).

Pero me parece fundamental cuando propone en este mismo ensayo que la realidad mexicana de este grupo de escritores jóvenes ha sido su desamparo y no se han quejado de ella, ni han pretendido falsificarla; ella les permite ser como son. “Es maravilloso cómo Pellicer decepciona a *nuestro paisaje*, cómo Ortiz de Montellano decepciona a *nuestro folklore*; cómo Salvador Novo decepciona a *nuestras costumbres*; 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” (:172, 173. Las cursivas son propias del texto).

Provocador en casi todos sus ensayos, Cuesta utiliza el término *decepciona*, pero no en sentido negativo como se le asigna en el mundo vital, sino asociado al sentido de *actitud crítica*, muy ligada al hondo rechazo de los Contemporáneos ante la fiebre nacionalista del momento (de un público instalado todavía en algunas de las tendencias artísticas heredadas del siglo XIX), lo que constituyó otra de las marcadas particularidades del grupo. La postura era en contra del pintoresquismo y el folklore como baluarte del nacionalismo posrevolucionario que muchos sectores culturales intentaban construir:

‘La vuelta a lo mexicano’ no ha dejado de ser un viaje de ida, una protesta contra la tradición; no ha dejado de ser una idea de Europa contra Europa, un sentimiento antipatriótico. Sin embargo, se ofrece como nacionalismo, aunque sólo entiende como tal el empequeñecimiento de la nacionalidad. Su sentir íntimo puede expresarse así: lo poseído vale porque se posee, no porque vale fuera de su posesión; de tal modo que una miseria mexicana no es menos estimable que cualquier riqueza extranjera; su valor consiste en que es nuestra. Es la oportunidad para valer, de lo que tiene cada quien, de lo que no vale nada. Es la oportunidad de la literatura mexicana. [...] El nacionalismo equivale a la actitud de quien no le interesa, sino con lo que tiene que ver inmediatamente con su persona; es el colmo de la fatuidad. Su principio es: no vale lo que tiene un valor objetivo, sino lo que tiene un valor para mí. (“La literatura y el nacionalismo” en *Obras I*, 1994: 174-177)

En la cita anterior, Cuesta hace una disertación sobre las ideas de Emilio Abreu Gómez y la generación de éste. Sin embargo, no es extraño pensar que, prácticamente, saliendo de un siglo en el que ante todo se pretendía la hegemonía nacional y la construcción de un proyecto nacionalista en el terreno literario (de hecho se logró), esta secuela se haya colado por varios años al siglo siguiente en vez de continuar la evolución inicial de este concepto. A nuestro modo de ver, este sentido nacionalista (que empieza a adquirir una actitud y propuesta diferente en el discurso literario de fines del XIX y principios del XX, con escritores como José Tomás de Cuéllar, Ángel del Campo y Federico Gamboa), no alcanza a transformarse sino con la aparición de los Contemporáneos. De ahí en adelante, la evolución de esta compleja ideología —en el terreno literario— ha continuado con propuestas cada vez más elaboradas, ya que la literatura es capaz de construir (y destruir) un ideal de nación.

Ahora bien, hemos señalado que el *grupo sin grupo*, manifestaba hondo rechazo hacia la concepción de nacionalismo de su momento; sin embargo, esta generación no reparó en que su actitud también implicaba

un sentido nacionalista, pero con una perspectiva diferente.¹ Expliquémonos: la intención de los Contemporáneos de elevar la literatura mexicana al contexto de la cultura universal, manteniendo “una actitud esencialmente social y universal” es una actitud nacionalista,² pues ya lo decía Ernest Gellner, el principio nacionalista “puede fundarse en un espíritu ético, ‘universalista’”. La cultura es el lugar de la diversidad y éste el signo de la vida y de la creación.

De este modo, el nacionalismo al que rehuían los Contemporáneos está implícito en su postura y —desde luego— en su obra literaria con un sentido diferente al que regía en el momento. Esta propuesta nacionalista del *grupo sin grupo* tendrá continuidad en las generaciones literarias siguientes, pero este es otro tema de estudio que amerita un análisis más profundo.

Jorge Cuesta, la conciencia del grupo

Poeta y ensayista por convicción, poeta que inventa su propia filosofía, poeta ante todo de la razón, de la nostalgia, de la soledad, de la perversión y también del valor y del coraje, es entre el grupo de los Contemporáneos Jorge Cuesta (1903-1942).

Destacado por su inteligencia, el también ensayista fue el ideólogo del grupo. Su posición se centró en la propuesta de que el arte debe emerger de una actitud autocrítica cuyas bases son la disciplina, el rigor y la autonomía; en lo que vemos nosotros un requisito fundamental para sustentar una noción ontológica del arte. No resulta rara su actitud frente al arte, cuando conocemos que el veracruzano, oriundo de la bella Córdoba, traía en las venas la pasión por las ciencias exactas, de ahí que ingresara a la universidad para realizar estudios de Química en la Ciudad de México.

Dueño de un espíritu en el que no cabía la ingenuidad, nacido en una época indigna de ilusiones, Jorge Cuesta fue escéptico, sus compañeros de generación también lo fueron. Esto explica la ideología del grupo. Era una reacción ante ciertas experiencias de la vida mexicana. De

¹ Las actuales teorías sobre la nación la definen como una comunidad imaginada regida por el parámetro sociocultural, el cual se aplica de acuerdo a la competencia y al contexto. Es así que en el mundo moderno cada quien puede o podría tener una definición de nación.

² Recordemos que los intereses de los Contemporáneos fueron muy diferentes en el campo del pensamiento a otras generaciones. Se adhirieron a fuentes significativas para su proyecto. En el terreno literario coincidieron con el movimiento francés de la *Nouvelle Revue Française* del grupo de Rivière, Gide, Valery, entre otros. En el campo de las ideas y de la filosofía hay en ellos mucho rastro de la filosofía alemana contemporánea, en la que pudieron reconocerse y ver expresados sus propios anhelos e inquietudes.

niños, habían presenciado las violencias y las matanzas revolucionarias; de jóvenes, habían sido testigos de la rápida corrupción de los revolucionarios y su transformación en una plutocracia ávida y zafia. Los poetas de Contemporáneos ya no podían creer ni en los revolucionarios ni en sus programas.

Cuesta, llamado también el primer intelectual moderno de México, ve la Revolución como un movimiento armado que arruinó a su familia, lo que constituye una experiencia dolorosa, pero al mismo tiempo liberadora: junto con la debacle social viene el derrumbe de la autoridad familiar. Esto origina la posibilidad de liberarse del padre, una personalidad particularmente fuerte y original; a veces brutal y exigente, dominante y hermético, autoritario y orgulloso. Una personalidad, en resumidas cuentas, aplastante para su familia. El derrumbe de las jerarquías no podía ser vivido por Jorge Cuesta, un joven de menos de veinte años más que como una *fiesta*. Esto significaba para él la conclusión de un mundo opresivo, en el cual los modelos de autoridad eran incuestionables e imperecederos. “Néstor Cuesta [así se llamaba su padre] era un don Porfirio familiar, que era un Néstor Cuesta nacional. La Revolución puso fin a una tiranía. Cuesta intentó hacerlo con la otra, consciente de que ‘sólo mediante la humillación de la autoridad que lo tiraniza y lo subyuga, el porvenir encuentra libertad suficiente para hacer fructificar sus promesas’” (Katz, 1989: 17).

De este modo, Cuesta forja su propia personalidad y se lanza a la búsqueda de la verdad con desesperación. “Analiza” era su consejo favorito, “sólo el análisis podía conducir a la verdad, a la vida verdadera” (Salazar Mallén, 1981: 193). Los hechos presentados como un examen superficial no tenían valor real, quedaban radicados en el mundo de la apariencia y del yerro. De ahí que la exigencia de análisis tomaba en el poeta formas obsesivas, de manía: con una lógica y una obstinación imperturbables.

Con esta característica de su personalidad, el diálogo con Jorge Cuesta era complejo, difícil. “Dejaba invariablemente en uno la impresión de haber sido desnudado o de haber sido sorprendido en falta. Pero al mismo tiempo dejaba la impresión de haber tenido la coyuntura para conocerse mejor, para ser más uno mismo” (:192). Francamente, imagino que esta actitud le daba un aire de implacable, de terrible, y hacía del artista un hombre poco simpático para quienes rechazaban el esfuerzo y preferían ceder a lo que es fácil.

Esta postura analítica del cordobés resultó ambivalente para su existencia, así como lo dotó de fuerza, lo dotó de maldición. “Su insobornable inteligencia jamás se dejó seducir por las apariencias, jamás se detuvo en

la superficie de las cosas” (:189). Su vida no era diferente de lo que sobre el papel estampaba; siempre fue un ser escindido entre la alquimia y la realidad, la ciencia y el arte, la literatura y la filosofía. Mostró una intransigencia que se alimentaba de su capacidad intelectual; digamos con Paz que le faltó sentido común, esa dosis de resignada irracionalidad que todos necesitamos para vivir.

Por esto, en esa generación de escritores que dejó profunda huella en la vida y en la literatura de México, que todavía hoy continúa abriendo surcos, Cuesta es considerado por Panabière (uno de los principales estudiosos de la obra cuestiana) la “conciencia” del grupo, el que intentó dar una coherencia positiva a su actividad, su poesía y su pensamiento; el que prefirió una conciencia desgarrada a una conciencia remendada, punto de vista que se opone a Hegel para quien, en general, “es mejor una media 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” (Caicedo, 1994: 199).

Los ensayos de Cuesta, un código estético del arte

Cuesta el ensayista es —como lo ha pronunciado Villaurrutia— de los más inteligentes que haya habido en México. Sus ensayos deslumbran por su lucidez, su rigor y su incisiva agudeza crítica. Llama la atención en sus disertaciones la absoluta libertad, dada por su ambición de ver las cosas en una realidad abstracta; pero también atrae por ascender al objeto de un modo descarnado. En su lucha alquímica compone experimentando, vuelve y revuelve, “interroga, palpa, examina, atraviesa su objeto con la reflexión” (Adorno, 1962:28), y reúne en su mirada todo lo que ve. Por esto, su conocimiento y habilidad escrituraria son dignos de reconocimiento; lo mismo pasa de los ensayos políticos a los educativos, a los de arte en general y a los literarios sin ninguna complicación. Es en la opinión de Carlos Monsiváis, “un ensayista obsesionado, movido poderosamente por ese instinto raigambrial” (1981: 237).

Las reflexiones de nuestro autor tanto en ensayística como en poética, parten de la influencia que en él ejercieron Edgar A. Poe, Baudelaire, Díaz Mirón, André Gide, Paul Valery, por mencionar algunos, aunque en sus ensayos publicados entre 1925 y 1942 sobresalen las referencias instructivas de la filosofía alemana —esencialmente— de Federico Nietzsche y Martin Heidegger.

Son constantes en sus disertaciones ensayísticas los muy sonados debates sobre nacionalismo (del que hemos hablado someramente al inicio de nuestras reflexiones), el reconocimiento de sus propias raíces cul-

turales y poéticas, su desarraigo en el medio nacional y la propuesta de un código estético para el arte (motivo de estas páginas).

No podemos dejar de ver a Cuesta en su doble faceta: poeta y ensayista crítico. Recordemos con Paz que no sólo es poeta el que escribe poesía, sino aquel que juega y hace una crítica del lenguaje, tal como Cuesta que en su lucha alquímica contra la imperfección y el caos, lo trasmuta hasta disolverlo; gracias a esta visión de poeta, nos deja un mundo sin nombres. Un mundo al que por un instante, podemos ver tal cual es. “Y esa visión nos abate, nos enloquece; si las cosas son pero no tienen nombre: *sobre la tierra no hay medida alguna*” (Paz, 1998: 93. Las cursivas son propias del texto). Decíamos que no podemos dejar de verlo en esta doble faceta, porque generalmente su poesía remite al ensayo o el ensayo a la poesía, es como si este entrecruzamiento entre ambos géneros obligara a buscar la respuesta en la propia intertextualidad de su obra, para “tratar de encontrar la coherencia o incoherencia de sus ideas sobre arte y poesía, buscarlas intentando formar un cuerpo de pensamiento que pudiera *después* ser aplicado a la lectura y enjuiciamiento de sus poemas” (Arredondo, 1982: 10. Las cursivas son propias del texto).

Enfundado en su traje de poeta, no podemos dejar de pensar en las sabias palabras que María Zambrano ha manifestado en un libro fundamental: *El hombre y lo divino*, al señalar que la “filosofía se inicia del modo más poético por una pregunta. La poesía lo hará siempre por una respuesta a una pregunta no formulada. El preguntarse es lo peculiar del hombre, el signo de que ha llegado a un momento en que va a separarse de lo que le rodea, algo así como la ruptura de un amor, como un nacimiento” (1986: 66, 67). Decimos esto porque para Cuesta, como para Zambrano, poesía y filosofía son dos especies de caminos que en privilegiados instantes se funden en uno solo.

El Cuesta poeta, hombre insatisfecho con su alma, pulió su “diamantina condición con una exactitud que [alcanzó] siempre la desconocida rosa de la mística, [porque] la vida arde en la poesía y la poesía en la vida” (Luis Cardoza y Aragón, 1944: 148). Es por esto que siempre se cuestionó: “¿Por qué ha de buscarse un gozo, un mejoramiento en el arte?, ¿por qué no ha de ser el arte el sufrimiento?, ¿por qué no ha de ser el arte la vida?” (Cuesta, “Conceptos de arte” en *Obras I*, 1994: 185).

Con estas características del Cuesta poeta, viene a nuestra mente la forma en que Paz evoca en una metáfora impresionante de *El mono gramático* al poeta:

Tenía unos doce años, era extraordinariamente flaco, la cara inteligente y los ojos tan negros como vivos. La enfermedad le había abierto en la mejilla izquierda un gran agujero por el que podía verse parte de las muelas, la encía y, más roja aún, moviéndose entre bur-

bujas de saliva, la lengua [...] Hablaba sin parar. Aunque subrayaba con las manos y los gestos su imperioso deseo de ser escuchado, era imposible comprenderlo porque, cada vez que articulaba palabra, el agujero aquel emitía silbidos y resoplidos que desfiguraban su discurso [...] Pronto lo vimos rodeado por un grupo que celebraba sus trabalenguas y travesuras verbales. Descubrimos que su locuacidad no era desinteresada: no era un mendigo sino un poeta que jugaba con las deformaciones y descomposiciones de la palabra (Paz, 1998: 87).

Cuesta no tenía descarnada la mejilla, pero sí la conciencia desgarrada. Una conciencia prometidora que a la par del poeta de Paz, juega con las deformaciones y descomposiciones de la palabra, con esa crítica del paraíso llamada lenguaje.

Esta misma conciencia desgarrada de Cuesta postula y privilegia en varios de sus ensayos literarios una *ontología del arte*. Con frecuencia sostiene que el arte *habla* por sí mismo sin necesidad de recurrir a elementos ornamentales tomados de la realidad exterior y circundante porque “el arte es acción y no espectáculo, [...] el arte es un rigor universal, un rigor de la especie” (“Conceptos de arte” en *Obras I*, 1994: 185). O para decirlo al modo de Paul Ricoeur, para Cuesta la referencialidad se ha escindido de la obra de arte, toda sustancia es un eco, el arte significa creación y sabemos que no pueden crearse sino realidades que sólo encuentran su coherencia dentro del arte mismo.

Con otras palabras, se propone aquí la inmanencia y la autonomía del arte.³ Dichas propuestas tienen su arraigo, a nuestro modo de ver, en la conceptualización que el autor hace de lo *clásico*:

Ser clásico equivale en el poeta a ser un espíritu libre, un escritor exento de dogmas retóricos e ideológicos; es decir *son clásicos los autores que reconocen y practican la autonomía del arte, los poetas que cincelan y depuran al máximo su materia —la pala-*

³ En este sentido, nos atrevemos a considerar a Cuesta un *teórico del arte*, pues el ensayista ofrece dos propuestas medulares en este contexto; por un lado, argumenta la inmanencia del arte; y por otro, su autonomía, ya que el arte, como señalamos anteriormente, “habla” por sí mismo; es decir, se sostiene por su propia naturaleza sin necesidad de recurrir a elementos ornamentales tomados de la realidad exterior y circundante. Curiosamente, hay que decirlo, ambas proposiciones coinciden en esos años con los mismos paradigmas que —de manera particular— hicieron los formalistas rusos para el discurso literario, quienes en realidad las legitimaron. Sin embargo, queda de manifiesto que el mexicano no plagió estas ideas, sino que también fueron explicaciones novedosas que en su momento fueron deploradas por la crítica mexicana. Uno de los grandes teóricos de la literatura del siglo XX, considerado así por la crítica, es Jorge Luis Borges, sin embargo entre el argentino y el mexicano hay, a mi juicio, una diferencia significativa: Borges “utilizó” la teoría literaria para teorizar sus creaciones estéticas; Cuesta hizo teoría literaria a través del ensayo y la poesía.

bra— a costa de sacrificar sus afectos, sus fantasías inmediatas. Esta acción y no espectáculo la admira en Baudelaire, Nietzsche, Goethe, Aldous Huxley, Góngora, Quevedo y Sor Juana. (Caicedo, 1994: 200. Las cursivas son mías.)

Pero, también es muy claro que su definición de lo *clásico* no tiene nada que ver con la pureza del arte. Así como no se explica la vida de una cultura española en América sin un desprendimiento, esto es, sin un clasicismo, sin un universalismo español; mucho menos concibe la pureza del arte. “Es imposible suponer siquiera la probabilidad de que el pensamiento mexicano, en su nacimiento, no hubiera sentido la denominación de un pensamiento que dominaba universalmente, como no es posible suponer tampoco que hubiera podido nacer y desenvolverse de un modo original sin la obra de esa fascinación” (Cuesta, “El clasicismo mexicano” en *Obras I*, 1994: 305).

Uno de los ensayos más reveladores en el sentido de proponer una poética del arte es “El diablo en la poesía”. Aquí, la propuesta central gira en torno a la colaboración del demonio en la obra de arte, propuesta que parte de la idea fáustica (basada en el *Fausto* de Goethe) en representar el espíritu del artista como un espíritu revolucionario, lo que sólo puede lograrse cuando se ha entregado el “alma al diablo”. Con base en esta postura se asienta toda la obra cuestiana.

Manifiesta de acuerdo con André Gide, uno de sus admirados escritores, 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” (en *Obras I*, 1994: 287), porque el demonio aliado del pecado es la tentación y, en este sentido,

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; pues es imposible que el arte se conforme con lo natural [...] lo extraordinario es lo único que fascina. (:287)

Entonces una “poesía que no fascina, es una poesía sin belleza, y no hay belleza sin perversidad” (:288). Así, la perversidad toma asiento en la obra de arte, “para fascinar, para convertir todo en problemático, hacer de todas las cosas un puro objeto intelectual. La imagen del Tentador asociada con el conocimiento representa la aventura contra la costumbre, es decir, la transgresión en que inteligencia e imaginación (ciencia y poesía según Cuesta) desconfían de los engañosos sentidos” (Caicedo, 1994: 204). Entendido el arte de este modo, *la poesía de la inteligencia*, que es la poesía cuestiana, cobra su propia libertad, ya que si consiente a la pasión es esclavizada por ella.

En esta posición de *poesía demoníaca*, Cuesta preconiza *la poesía como ciencia*, porque esta es la refinada y pura actividad del demonio. Es decir, *la ciencia poética* en colaboración del demonio no pone límites a su pasión de conocer; no hay afirmaciones que no se cuestionen, que no se conviertan en problemas. “Pues ésta es la acción *científica del diablo*: convertir [...] todo en problemático, hacer de toda cosa un puro objeto intelectual” (Cuesta, “El diablo en la poesía” en *Obras I*, 1994: 288. Las cursivas corresponden al texto).

Aunque también advierte el poeta que no es fácil lograr un arte atractivo, porque no es fácil poseer el atractivo demoníaco. No se evoca rápidamente, pues es difícil atreverse a romper las normas, a transgredir el orden social. El demonio es perverso; “usa caminos largos y tortuosos. Para seguirlo en la poesía, hay que soportar el hastío y proceder como el hombre de ciencia: a través de las experiencias más tediosas y superfluas, por medio de las imaginaciones más vanas y extravagantes, y sin violentar al azar” (:289).

En “El diablo en la poesía”, de nuevo remarca que el ensayo es fictivo, no referencial, como había anunciado ya en “Conceptos de arte”. De modo que el veracruzano señala que lo “próximo” y “accesible” no poseen atractivos, pues provienen de percepciones de los sentidos, los cuales traicionan y se vuelven desleales; en cambio, de acuerdo con su punto de vista propone la “exacta inteligencia de lo imprevisto” como fuerza motora de la creación poética:

Para penetrar en este ambiente diabólico es preciso desprenderse de toda realidad, de todo efecto, de toda seguridad, es preciso confiarse a la aventura imprevisible de la inteligencia; es preciso no temer los abismos que a cada paso se abren, los peligros que cada contacto significa, las muertes por que cada instante se cambia, para nacer y perecer otra vez por el sentido que posee en *la realidad*. (:290)

Esta marcadísima posición estética de sus ensayos literarios, se encuentra también en el titulado “Salvador Díaz Mirón” (otro de sus admirados escritores y notable poeta mexicano), en el que particularmente se centra sobre la relación de forma y fondo. Conviene destacar aquí que durante los años polémicos de la sociedad mexicana, Cuesta sustenta la idea de que la naturaleza del arte radica en la forma, no en el contenido, ante el cual es totalmente indiferente, y la forma es una creación personal, no un producto colectivo ni un sedimento nacional; sin embargo, reformula el problema y en sus últimos ensayos declina ese divorcio radical entre forma y contenido señalado en sus inicios; prefiere no distinguir entre uno y otro, concibe esta dualidad como una misma, por lo que solicita que el elemento anecdótico sea la imagen que contenga y conduzca el sentido poético; entonces una forma pura le parece una forma hueca:

Verdadera o ficticia, hay una anécdota en cada poema de *Lascas*. Cuando el asunto no la exige, cuando el asunto por decirlo así, es la forma misma, el poeta la inventa, y no como recurso lírico, favorable para la imaginación, pues se prohíbe la alegoría como si fuera una indecencia estética; sino como un lastre, como una traba imprescindible. Si la anécdota llega a ser necesaria para la forma, esto es, para el sentimiento poético, se convierte en parte de la forma, se transforma en un instrumento de la poesía. (en *Obras II*, 1994: 218)

Este ensayo sobre Díaz Mirón se constituye, como bien señala Inés Arredondo en su *Acercamiento a Jorge Cuesta*, con gran “riqueza ideológica y alusiva [...] tiene la ventaja de poner el dedo en la llaga [sobre] la explicación básica de sus pensamientos y de sus aparentes contradicciones: la lucha entre naturaleza e inteligencia” (1982: 13). Asimismo, defiende en este discurso los moldes de la escritura. Para Cuesta los diversos recursos estilísticos de la composición poética, sobre todo el metro, el lenguaje y el tono de un poema no deben elegirse al azar, sino ceñirse a la necesidad del asunto, lo que pondrá en práctica en su obra.

Cuesta, al comentar la poesía de Villaurrutia en el ensayo “Reflejos de Xavier Villaurrutia” la que califica de poesía serena, sólida y madura, afirma su concepción de la poesía como lugar de conocimiento:

Poesía que no quiere más que ser exacta y que une, en su claro propósito, la humildad de su oficio o la nobleza de su servidumbre, se somete y se sirve [...] pero encontrando en su esclavitud el más digno empleo de su libertad. Su esclavitud es la de una ventana, su oficio es la transparencia. Una ventana sólo es una oquedad, pero su marco abraza el paisaje. Él está en ella, aunque ella desaparece de él; su misión es conducir y no la exagera. Así la poesía de *Reflejos*. La ventana es su espejo, cuyo paisaje, sobrio y reducido, se ha dejado elaborar por los ojos atentos y, mejor que jardín, se ha vuelto ya invernadero. Los ojos le han dado su nueva calidad; una calidad metálica: maleable y dura, sensible y fría, la que adquieren los cuerpos dentro de un espejo.

Es la exactitud y no la imparcialidad la virtud del espejo. (En *Obras I*, 1994: 121. Las cursivas corresponden al texto.)

Por lo anterior, no resulta difícil conjeturar que para este teórico de la literatura, el arte es un método de análisis, de investigación, por medio del cual lo oculto tiene oportunidad de revelarse, no desconoce que el arte dota de un sentido nuevo al mundo, que en el arte, ya lo ha dicho Heidegger, *emerge la verdad*. Esto constituye el trazo fundamental de su estética, y lo repetirá de distintas maneras a lo largo de su obra.

Pero este sentido nuevo del que el arte dota al mundo entra en primera instancia por lo ojos; por ello para Cuesta, según vemos en el ensayo “Reflejos de Xavier Villaurrutia” y en su poesía misma, será la mirada un artificio que le permitirá ingresar a la obra de arte “una impresión de realidad”:

[...] 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. [...]

La vista en el espacio difundida, / es el espacio mismo, y da cabida / vasto y mismo al suceso / que en las nubes se irisa y se desdora / e intacto, como cuando se evapora, / está en las ondas preso. (*Canto a un dios mineral*, 1991: 53, 54)

Al respecto, no podemos dejar de remitirnos a Bachelard que con certeza ha señalado como eje de la ensoñación cósmica a la mirada: “Existe una ensoñación de la mirada viva, una ensoñación que se anima en un orgullo de ver, de ver claro, de ver bien, de ver lejos, [...] La mirada es un principio cósmico. [...] Entonces un ojo de poeta es el centro del mundo, el sol de un mundo. Lo redondo bien puede ser un ojo cuando el poeta acepta las ligeras demencias de la poesía” (1997: 275-277).

En este sentido, para el crítico mexicano la mirada es un elemento vital en la obra de arte, seguramente influido por la filosofía de Nietzsche, su maestro intelectual, que en un ensayo de juventud apunta: “la aurora se representa en el cielo adornado de múltiples colores [...] Mis ojos tienen otro brillo. Tengo miedo de que hagan agujeros en el cielo” (: 277).

Pero la mirada a que refiere Cuesta no la encontramos a nivel sinestésico dentro de su poesía, sino como parte de sus razonamientos. Nosotros deducimos que a Cuesta le importa mucho tanto lo que mira como la manera de mirar, desde su propia exterioridad e interioridad, observa —implacable— la exterioridad e interioridad ajena. Cuesta muy a tono, escribe como mira y como piensa. Como hombre de ciencia su estilo es seco, llano, a pesar de su regodeo en el estilo barroco, sequedad que en su obra se convierte en una virtud, al tratar de lograr la profundidad y la reflexión.

Pero aparte de los ojos, Cuesta tiene otra obsesión: las manos. En el mismo ensayo dedicado a Villaurrutia manifiesta:

Villaurrutia dibuja, no canta; hace la poesía con los ojos. El esfuerzo que pone en mirar y la constancia que pone en atender recuerdan el laborioso taller, el oficio manual. Las palabras se hacen sólidas en sus manos, se convierten en los cuerpos que reproducen. ‘Que cada palabra sea un neologismo’, avisa Eugenio D’Ors; en este poeta cada palabra acaba de nacer. No es el arte estado de gracia, ni excepcional inspiración, ni sueño extraviado, ni alambicada alquimia; es un oficio de los ojos y de las manos. Lo excepcional es la constancia, el esforzado amor que hace a las manos hábiles para fabricar. (En *Obras I*, 1994: 121, 122)

La mano es para Cuesta símbolo de conocimiento, tal como una mente deseosa, ávida de saber; lo anterior podemos cotejarlo en su propia poesía, uno muy preciso es el soneto “Anatomía de la mano”:

La mano, al tocar el viento, / el peso del cuerpo olvida / y al extremo de su vida / es su rastro último y lento.

No da al sabor instrumento / su lengua ciega y hendida, / y sólo otra duda anida / su duda de movimiento.

Mas como una 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. (1991: 37)

A lo largo de su vida, Cuesta se manifestó contra lo irascible y lo concupiscente de la naturaleza irracional del hombre; de hecho, en los comentarios que hace al poema de Gorostiza en el ensayo “*Muerte sin fin* de José Gorostiza” son aplicables de la misma manera a su obra poética:

Muerte sin fin es una poesía hondamente dramática. Pero su drama es interior, como en una poesía mística; interior y trascendental. Podríamos definir su asunto como los amores de la forma y de la materia, o como los amores del cuerpo y del espíritu, o como los amores de la parte sensible y de la parte inteligible de la conciencia. (En *Obras II*, 1994: 207)

Por lo general, la opinión que vierte sobre la obra poética de otros autores va acorde con lo que él busca en la poesía; lo que él es. De este modo, cuando describe a Luis Cardoza y Aragón, en realidad, se define a sí mismo:

Por debajo de una apariencia pacífica, amable y benevolente, Cardoza y Aragón atiza un incendio en su alma. Su temperatura interior es el rojo blanco; su temperatura exterior es la del hielo. (“Luis Cardoza y Aragón” en *Obras II*, 1994: 263)

O bien, en “*Raíz del hombre* de Octavio Paz” expresa que lo que más le llamó la atención del poeta fue “la decisión, la voluntad con que era capaz de exponer su entraña a la voracidad de un objeto” (en *Obras II*, 1994: 164). Esta confesión que se establece entre el paralelismo con otros poetas es más evidente cuando se trata de opinar sobre la poesía, pues es claro que va acorde con lo que él busca y hace en ella. Así, en este mismo ensayo destaca que la nota más característica de la poesía de Paz es “una desesperación, que no tardará en precisarse en una metafísica, esto es, en una propiedad, en una necesidad del objeto de la poesía y no en un puro ocio psicológico del artista” (:165).

Postura que refuerza en el “Salvador Díaz Mirón”, cuando dice que “*Lascas* se distingue de la poesía anterior de Díaz Mirón por el culto de una cierta perfección literaria. El gusto por las descripciones, las rupturas del discurso, el rebuscamiento del lenguaje, parecen no tener otro

objeto que la propiedad [...] ni otro origen que la satisfacción de un gusto ‘clásico’” (:219). ¿Acaso no es ésta la misma intencionalidad de su discurso poético?

Jorge Cuesta, prodigioso mecanismo mental, sensible, refinado y profundamente humano, sin embargo su “inteligencia era más poderosa que sus otras facultades; se le veía pensar y sus razonamientos se desplegaban ante sus oyentes como una suerte de fatalidad invencible, como si fuese algo pensado no *por* sino *a través* de él” (Paz, 1987: 90-92. Las cursivas corresponden al texto). Es comprensible que el veracruzano obsesionado con la razón, esa extraña sin memoria y sin herencia que siempre quisiera recomenzarlo todo, manifestara hondo y obsesivo rechazo por el romanticismo literario; recalcando, sobre todo, la necesaria concisión del lenguaje y la síntesis orgánica del discurso; al mismo tiempo que descartó —tajante— la imagen del poeta como producto de la “inspiración divina”. Para Cuesta, lejanos han quedado los tiempos en que se asociaba poesía con inspiración, su visión poética tiene su centro en la disciplina, en el rigor y en el compromiso del artista con su arte mismo; de ahí que en el ensayo “Encuesta sobre la poesía mexicana”,⁴ advierta que la creación artística, lejos de ser un “estado de gracia” es un estado de *vigilia*:

Es la vigilia de usted [se refiere a Bernardo Ortiz de Montellano] la que le permite encontrar un significado a soñar, una conciencia de estar inconsciente, [...] Esa vigilia es la que le hace esencial a la poesía el tema de la muerte, que en usted aparece en forma de sueños: la poesía es una especie de resurrección, en cuanto que hace posible que viva una conciencia de la muerte o que *esté despierta* una conciencia del sueño. (En *Obras II*, 1994: 245, 246. Las cursivas corresponden al texto.)

Bachelard denomina *ensoñación poética* o *ensoñación cósmica*, a lo que Cuesta explica como *vigilia*, cuya diferencia radica sólo en el concepto. Con otras palabras, el también autor de *El aire y los sueños* explica, tal como lo entiende nuestro poeta, que la ensoñación no equivale al sueño, pues hay entre ellas una diferencia radical: “el soñador del sueño nocturno es una sombra que ha perdido su yo, el soñador de ensoñación, si es un poco filósofo, puede, en el centro de su yo soñador, formular un *cogito*. En otras palabras, la ensoñación es una actividad onírica en la que sub-

⁴ En realidad, este texto es una carta que el autor dirige a Bernardo Ortiz de Montellano (1933); sin embargo, en *Obras II*, editada por el Equilibrista, se consigna como ensayo literario.

siste un resplandor de conciencia. El soñador de ensoñación está presente en su ensoñación” (1997: 226).⁵

Cuesta nos ha sorprendido primeramente al coincidir su propuesta de la autonomía e inmanencia del arte con la de los formalistas rusos (que de un modo más específico la tomaron como paradigma del discurso literario), y ahora nos sorprende con este entrecruzamiento discursivo muy paralelo al de Bachelard. Difícilmente podemos decir que Cuesta tenía conocimiento de la teoría del filósofo respecto al manejo de la *ensoñación*, visto como propuesta de una poética para la creación artística; primero, porque el ensayo en que lanza esta proposición fue publicado en 1933; segundo, *La poética de la ensoñación* data de 1960, para entonces habían pasado dieciocho años desde la muerte del mexicano. Aunque no descartamos que este paralelismo de pensamientos mucho tenga que ver con la influencia de los mismos filósofos: Nietzsche, Heidegger, Hölderlin, por mencionar algunos en que ambos teóricos coincidieron.

Cuesta, con el estilo provocador que le caracteriza en casi todos sus ensayos, nos ha sorprendido con su libertad expresiva, creándonos una sensación, un ambiente muy particular: de incertidumbre, de inconclusión; pero no nos referimos a esa sensación que dice nada, por el contrario, esta cualidad de su obra ensayística (y también poética) tiene —a nuestro modo de ver— la intencionalidad de que cada lector continúe su propio razonamiento. Porque la obra de arte de un poeta *no vale sino en la medida que lleva consigo, al mismo tiempo y en el mismo grado, lo inexplicable y lo explicable*.

Mucho más hay que decir de estos ensayos que son, además de una elaborada reflexión analítica e interpretativa, una sugerente invitación para estudiar su *rara belleza poética*; para pensar las honduras concepciones filosóficas “estéticas” de quien ni al momento de su muerte (a la manera de los poetas románticos, aunque parezca paradójico) dejó de dotar de sentido al mundo:

⁵ Del mismo modo, el teórico francés añade que la ensoñación es un fenómeno útil al equilibrio psíquico para que se le pretenda tratar como un derivado del sueño, es decir, en el orden de los fenómenos oníricos. Es entre las disciplinas científicas la fenomenología, la que pone en claro la distinción entre sueño y ensoñación, ya que es la intervención de la conciencia en la ensoñación “un signo decisivo”. En cambio, esta disciplina no puede realizar una elucidación tal del sueño nocturno, debido a que no existe ninguna identidad entre “el sujeto que narra y el sujeto que ha soñado”. Tales afirmaciones ponen en serios aprietos a las teorías del psicoanálisis que sostienen lo contrario.

Una imagen: Jorge Cuesta colgando de la manija de la puerta en su cuarto del hospital psiquiátrico...

...un último gesto que es susceptible de tantas lecturas como lectores suyos haya (halle). La manija de la puerta ¿abre o cierra?, ¿cancela o libera? o, acaso, ¿libera al cancelar? Cuesta quería obstruir con su cuerpo colgante el paso por esa puerta. Pero también quería abrir –con la manija– la puerta que era el encierro.

Hay un momento, desconocido por nosotros para siempre, en que el gesto ante la puerta tuvo sentido (Katz, 1989 :10).

Bibliografía

Adorno, Theodor

1962 “El ensayo como forma” en *Notas de Literatura*, Barcelona, Ariel.

Arredondo, Inés

1982 *Acercamiento a Jorge Cuesta*, México, SEP (SepSetentas Diana:317).

Bachelard, Gaston

1997 *La poética de la ensoñación*, México, FCE (Breviarios: 330).

Caicedo, Adolfo

1994 “Jorge Cuesta: Pensar la poesía” en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México.

Cardoza y Aragón, Luis

1944 “Lo que no espera la esperanza” en *Apolo y Coatlicue*, México, Ediciones de “La Serpiente Emplumada”.

Cuesta, Jorge

1994 *Obras I y II*, México, Ediciones del Equilibrista.

1991 *Poesía y crítica*, México, CONACULTA (Tercera serie de Lecturas Mexicanas: 31).

Grant Silvester, Nigel

1984 *Vida y obra de Jorge Cuesta (1903-1942)*, México, Premià.

Katz, Alejandro

1989 *Jorge Cuesta o la alegría del guerrero*, México, FCE (Cuadernos de la gaceta: 49).

Monsiváis, Carlos

1981 “Tradición como selección” en *Poemas, ensayos y testimonios tomo V*, México, UNAM.

Palou, Pedro Ángel

1997 *La Casa del Silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, México, El Colegio de Michoacán.

Panabiere, Louis

1996 *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta [1903-1942]*, México, FCE.

1981 “*Sein und Zeit* de Martín Heidegger y *Canto a un Dios Mineral* de Jorge Cuesta”
en *Poemas, ensayos y testimonios tomo V*, México, UNAM.

Paz, Octavio

1987 *México en la obra de Octavio Paz II*, México, FCE.

1998 *El mono gramático*, México, Galaxia Gutenberg.

Sol, Carlomagno

2000 “Notas para leer a Jorge a Cuesta” en *Silabario*, Suplemento Cultural, Año 1,
Num. 26, Xalapa, Ver.

Sol Tlachi, Manuel

1994 “Salvador Díaz Mirón y Los Contemporáneos” en *Los Contemporáneos en el
laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México.

Zambrano, María

1986 *El hombre y lo divino*, México, FCE.