

POÉTICA Y ESTÉTICA DEL ESPEJO EN “CANTO A UN DIOS MINERAL”: A PROPÓSITO DE LA POESÍA PURA

DONAJÍ CUÉLLAR

Jaime Labastida advirtió que *Muerte sin fin* de José Gorostiza, *Estudio en cristal* de Enrique González Rojo y “Canto a un dios mineral” de Jorge Cuesta nacieron de un problema común, de una preocupación compartida. Desde su perspectiva, “El tema y hasta la metáfora central que anima el desarrollo de estos [...] poemas [...] es semejante: el agua, el espejo, la imagen que en ésta se refleja” (1994: 325). Por mi parte, después de analizar *Reflejos* (1926) de Xavier Villaurrutia y *Eternidades* (1918) de Juan Ramón Jiménez, pienso que éstas y otras metáforas como el aire y el cristal, entre algunos miembros del “grupo sin grupo”, tienen que ver con su compartido ideal de pureza en la poesía (Cuéllar, “De *Eternidades* a *Reflejos*: a propósito de la poesía pura en Juan Ramón Jiménez y Xavier Villaurrutia”, 2003).

En el artículo antes citado, explico que la poesía pura, en versión del Juan Ramón de *Eternidades*, es un ideal huidizo que consiste en la tentativa de elaborar una poesía de la inteligencia y la lucidez sustentada en la palabra “exacta” y “pura” de las cosas, pues se trata de que la poesía resista el paso del tiempo, es decir, que sea eterna. Y como Juan

Ramón entiende la eternidad como un continuo movimiento, elige para su palabra eterna la imagen del agua corriente. A su vez, Villaurrutia, quien compartió el ideal de Juan Ramón, empleó en *Reflejos* las metáforas del agua, el aire, el cristal y el espejo. En la metáfora del espejo vio la posibilidad de reflejar los objetos con mayor precisión; la eligió como un vehículo de expresión capaz de lograr la exactitud a la que aspiraba y le sirvió para formular su idea de pureza, la cual consiste en el rigor y la vigilancia extrema en aras de reflejar exactamente el lenguaje y los objetos.

En Jorge Cuesta, el ideal de pureza en la poesía también responde al deseo de que su obra resista el paso del tiempo. Para él, la permanencia de una obra de arte a través del tiempo implica que ésta se convierta en clásica. La siguiente cita es útil para advertir tanto su preocupación por la trascendencia de su obra, como su conocimiento de los procesos por los que atraviesan los escritores que logran convertirse en clásicos:

El clasicismo no nace con sólo pretenderlo, [...] el clasicismo que es una propiedad de la obra de arte y no un amaneramiento del público. El clasicismo es una literatura y un arte imprevistos. No es una tradición, sino la tradición en sí. Y no es tradición lo que su obra guarda del tiempo, sino lo que el tiempo guarda de ella. Por eso sucede que resulta clásico un artista romántico, un vanguardista como Mallarmé, como Proust. Puede decirse que el artista clásico empieza por ser un vanguardista, empieza por diferir. Luego difiere del vanguardismo también ("Clasicismo y romanticismo", 1994a: 181-182).

El ideal de pureza en Cuesta se asocia con la supremacía de la palabra y de la imaginación respecto de la cosa y la realidad, y con la creación de un mundo de reflejos y de ecos,¹ en el que subyace la teoría de las correspondencias de Baudelaire, como veremos más adelante:

¹ Cristina Múgica ya había señalado que el *modus operandi* de Cuesta "consiste en someter la realidad al imperio [del] reflejo" (1987: 13).

La poesía y más que ninguna la poesía más *literaria* de todas es una sumisión a lo imaginario; pues un mundo puramente poético es un mundo substraído por entero a la realidad y sometido por entero a la imaginación. Y un mundo puramente poético es aquel en que reina sin restricción la palabra y no la cosa, el nombre y no la substancia. Es aquel en que toda cosa es una imagen y toda substancia es un eco, y en donde lo único que tiene una realidad sensible es la palabra ("La poesía francesa", 1994b: 193-194).

Hacia 1932, frente a los propulsores del "arte nacionalista" y la "literatura viril", Cuesta propone una poesía independiente de la realidad en la que, como Juan Ramón, cree que debe reinar la palabra. Además, defiende su autonomía respecto de cualquier contenido ajeno a la poesía:

Aquel a quien parece que el arte suele carecer de contenido, piensa que es un deber del arte, tenerlo, para no encontrarse vacío: un contenido no artístico, naturalmente: pues si fuera artístico ¿cuál sería a su vez el contenido de lo artístico? Un contenido religioso, moral, social, histórico... Pero lo que cada quien concibe con eso, cada quien lo sabe. Es el arte quien lo ignorará siempre. Su más grande virtud es su indiferencia por su contenido ("Conceptos del arte", 1994a: 183).

Cuesta también admitió la influencia de Juan Ramón en la poesía mexicana moderna; en su reseña a *Reflejos*, entiende la poesía pura como aquella "que no escatima ni inteligencia ni esfuerzo para obtener una poesía sobria y desnuda" y, por sus rasgos característicos, sitúa el poemario de Villaurrutia dentro de esta tendencia. Los rasgos a los que se refiere son la "exactitud", la "oquedad" y la "transparencia", y no al "puro virtuosismo poético", que le parecía ya "agotado". Se trata de una poesía que actúa como un espejo, pues reproduce las cosas con distancia y frialdad. Cuesta concibe el poemario como un "espejo inmóvil", que no "altera el mundo", sino "lo refleja exacto"; un "espejo inmóvil" en el que los objetos reflejados adquieren una plasticidad especial: una calidad metálica, maleable y dura, sensible y fría, la cual

es resultado de un reordenamiento y una reinención del mundo ("Reflejos de Xavier Villaurrutia", 1994a: 121, 122).

El entusiasmo de Cuesta por *Reflejos* muy probablemente obedece a su descubrimiento de la poética del espejo. En su reseña, la metáfora del espejo sirve para significar el ideal de pureza que compartía con Villaurrutia, tanto como para calificar su poesía. Por ello considero importante señalar el origen de esta metáfora en Cuesta y su relación con la poesía pura, a la que entiendo esencialmente como un ideal artístico al que fueron sensibles aquellos poetas cuyas ideas estéticas se afianzaron en la lucidez y la inteligencia para depurar el lenguaje poético y reformular la concepción misma de la poesía, en cuyo centro reina su creación y la reflexión que sobre ella hace. El ideal dio como resultado una vertiente intelectualista y esteticista de la poesía moderna en lengua española que partió del interés de depurar el lenguaje y el contenido poéticos frente a las últimas manifestaciones del modernismo. De acuerdo con Juan Cano Ballesta, considero que los principales rasgos de esta tendencia estética proveniente del simbolismo (especialmente de Mallarmé y Valéry y, posteriormente, de Juan Ramón Jiménez),² cultivada durante el modernismo, llevada a sus extremos en la poesía de vanguardia y arraigada en la poesía española de los años veinte, son la supresión de todo lo narrativo, anecdótico, descriptivo, subjetivo y sentimental, de todo material de la experiencia cotidiana, de todo elemento ajeno a la poesía —la finalidad didáctica, los sentimientos del individuo, la embriaguez del corazón—; la supremacía de la metáfora y el concepto —elementos esenciales del poema—, del intelecto liberado de lo personal, lo individual e íntimo; de los valores estéticos; y, finalmente, determinada por la distancia que

² Conviene tener presente que a la cabeza de estos artistas se sitúa Baudelaire, quien consideraba la belleza como principio y fin de la poesía, el arte como un método y la obra terminada como una síntesis perfecta. Véase al respecto Marcel Raymond (1983: 16-22).

se abre entre la realidad vital y lo que de ella refleja el poema (Cano Ballesta, 1972: 12-37).³

Para Cuesta, la poesía pura es aquella que trata únicamente de su propio dominio, a la manera de Mallarmé. Pero su concepción de la poesía también es heredera de Baudelaire y se define en oposición a naturaleza, fe y religión, entendidas en el sentido decimonónico ortodoxo. En otro ensayo sobre la poesía de Villaurrutia, Cuesta afirma que, desde Baudelaire, la poesía es equivalente a la ciencia, a la imaginación, a la inteligencia, y que la poesía es conocimiento. Se trata de un conocimiento "perverso" y "diabólico" que emplea caminos largos y tortuosos para seducir y fascinar: los de la duda y la problematización: "no hay afirmación que no se ponga en duda, que no se convierta en problema. Pues ésta es la acción científica del diablo: convertir todo en problemático, hacer de toda cosa un puro objeto intelectual" ("El diablo en la poesía", 1994a: 288). Este "puro objeto intelectual" sería el resultado esperado de la poesía "químicamente pura", la cual, para Cuesta sólo podía ser obra del demonio; es decir, un ideal estético que puede ser bello, artificioso, seductor, fascinante, pero tan duro y tan frío como la belleza de la Herodías de Mallarmé y el espejo en que ella se contempla. Cuesta sabe que lidia con un conocimiento "engañoso" y "fugaz", en el que se pierde el sentido de la realidad: "Cada impresión engaña, se convierte en la contraria, y el sentido de la realidad se pierde, pues todo es una pura fugacidad" (290), pero a cuyo poder de atracción no se pudo sustraer; tal era el sino de los poetas cuya modernidad radicó en alejarse de la intuición y la inspiración de la poesía precedente; tal el derrotero de quienes, con *La siesta de un fauno* de Mallarmé, sabían que las musas se habían ausentado, por lo que había

³ Tengo noticia de que durante los años veinte, el ideal de pureza también tocó a los poetas vanguardistas hispanoamericanos, especialmente a los cubanos que participaron en la *Revista de Avance* (1927-1930); se trata de "poetas reflexivos y lúcidos frente a su creación, que [intentaban] hacer una poesía esencial, autónoma y absoluta, por medio de formas artísticas purificadas de adherencias no poéticas" (Videla de Rivero, 1990: 133).

* impresión

que recorrer el camino de un conocimiento que, aunque “engañoso” y “fugaz”, implicaba el “reordenamiento” y la “reinención del mundo” mediante la creación del imperio de la palabra y la imaginación, pero sobre todo del intelecto. Un imperio en cuyo centro, en el caso de “Canto a un dios mineral” (1942), reina un espejo de agua que devuelve reflejos exactos pero efímeros de las formas reflejadas; espejo que origina las correspondencias entre la cosa y la palabra, entre la imagen y su reflejo, entre la voz y el eco, y que representa un momento privilegiado de la poesía moderna en lengua española, por cuanto se vuelve conciencia y crítica de sí misma: escepticismo ante la certeza de la intelección del mundo y ante el poder representativo de la palabra. Un imperio que se denomina realidad especular, donde las cosas reflejadas adquieren esa plasticidad “metálica, maleable y dura, sensible y fría” que advirtió en *Reflejos*.

En las siguientes páginas me interesa explicar en qué consiste la poética implícita del espejo en “Canto a un dios mineral”, cómo se articula su estética —su procedimiento, su método—, por qué Cuesta sugiere abandonar el intelecto —entendido como conocimiento “diabólico”, baudelaireano— como vía de acceso a la poesía y retomar el camino del alma, de manera similar a la que habían planteado los primeros románticos; para esto me apoyaré principalmente en los estudios de Louis Panabière (1983) y Alberto Pérez-Amador Adam (2001).

La interpretación de Louis Panabière permite apuntalar algunas ideas respecto de la poética del espejo. El crítico francés divide el “Canto a un dios mineral” en cinco movimientos. El primero describe la trayectoria “del acto del conocimiento de la realidad” mediante la percepción, a la “fusión” del poeta y el mundo, de ésta a “la transparencia fija de dicha percepción”, y de ahí a la “duda”, a la “insatisfacción y fracaso de la plenitud” (estrofas 1-6). El segundo representa “el fracaso de una plena aprehensión de la realidad”, la certeza de que “nada dura”; el instante asido por la percepción pronto se ve “destruido por la física, por el tiempo, por la vida”; la certidumbre de que “ninguna solidez es eterna” y la conciencia del artista de que su creación es una “ilusión”, “pues la forma captada que él ha esculpido ya es

un objeto muerto en el museo de la memoria” (estrofas 7-9). El tercero “describe la desmaterialización [de la imagen reflejada] en el elemento acuoso [...] y señala el retorno a la nada”; asimismo, deplora la corrosión que “desgarra la eternidad del cristal” a la manera de Mallarmé: los *transparents glaciers des vols qui n'ont pas fui* son un espejismo del conocimiento, por lo que la conciencia del poeta se vuelca hacia el vacío (estrofas 10-15). El cuarto movimiento, mediante la imagen del fuego y del mito del ave Fénix, de manera similar al segundo, estigmatiza el fracaso de asir la realidad en la “llama de un instante”, pues esta imagen es también un espejismo, y “la llama del instante una ‘magia’ incapaz de detener la ruina irremediable”. Así, “En el reflejo vivo, el poeta ha podido creer que la realidad podía ser representada en una plenitud, pero a través de la ilusión de otra dimensión de la materia sólo ha podido llegar a otra dimensión de la nada: la desesperanza, que es cobrar conciencia de la falta, del vacío” (estrofas 16-22). El poema termina con un movimiento de impulso, de resurrección, pues “algo quedó de ese acto de conocimiento”, que será recuperado de la “herida dolida y confusa que es el recuerdo”, en un tránsito hacia la “*verdadera vida*” que para Rimbaud estaba en “el extremo de ‘la alquimia del verbo’” (estrofas 22-30) (Panabière, “Canto a un dios mineral”, 1983: 168-193).

Visto así, uno de los asuntos del poema es el deseo de capturar, mediante la percepción, la imagen exacta y fija de la materia, y la imposibilidad de su tentativa: las imágenes sólo se reflejan exacta y fijamente por instantes fugaces. De ahí que el poema se mueva entre dos extremos: deseo y realidad, plenitud y oquedad, los cuales constituyen el anverso y el reverso de la creación poética de Cuesta. Esta puesta en escena del acto creador hace visible el instante pleno de la creación: las imágenes cabalmente logradas y su reverso: su instantaneidad, su cualidad evanescente y efímera ante el paso del tiempo. Así, “Canto a un dios mineral” es un poema que muestra a la poesía en su acontecer o, lo que es lo mismo, se presenta como un espejo en cuya superficie se reflejan fugazmente las imágenes, pero también el vacío, la desolación y la muerte cuando aquéllas se ausentan. Espejo exacto y cruel que nos

deja la sensación de la conquista y la caída de ese “mundo intemporal y universal de la imaginación poética [que] se construye, de un modo miserable, con las migajas del espacio y del tiempo” (Cuesta, “La poesía francesa”, 1994a: 194) y que a su vez nos remite a la idea de paraíso. Esta idea, así como la poética del espejo, evocan entre otras, las que expresó André Gide, uno de los propulsores del “nuevo clasicismo”, acerca del arte puro en “El tratado de Narciso”:

El poeta es aquel que mira. ¿Y qué ve? El Paraíso [...] la obra de arte es un cristal —paraíso parcial donde la Idea florece en su pureza superior; donde, como en el Edén desaparecido, el orden normal y necesario ha dispuesto todas las formas en una recíproca y simétrica dependencia, donde el orgullo de la palabra no suplanta el Pensamiento—, donde las frases rítmicas y seguras, símbolos todavía, pero símbolos puros, donde las palabras se hacen transparentes y reveladoras (1984: 55-56).

En el tercer movimiento del “Canto”, donde se sitúa un espejo de agua, el reflejo de las imágenes en “la piel de los cristales”, en “el agua adormecida y mansa”, en el “limpio espejo” y en “el vidrio”, evidencia el ideal de pureza y perfección. El reflejo de las aguas funciona como espejo y también tiene que ver con el autoconocimiento, con la conciencia del sujeto de sí mismo asociada con el mito de Narciso. Pero este ideal, como ya hemos señalado, es huidizo por cuanto las imágenes se esfuman. Y tras la desolación que deja la fugacidad de ellas, subyace el deseo de eternidad:

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.

(Cuesta, 1994a: 51)

Este deseo de eternidad está marcado por la influencia que ejerció Juan Ramón Jiménez en el “grupo sin grupo”, a través de su poemario *Eternidades*. En su libro, el deseo de eternidad responde a su tentativa de lograr la palabra exacta y plena de sentido, es decir, a su aspiración a la poesía “desnuda” o “pura”, a la que cree capaz de resistir el paso del tiempo, pues para él, por breve que sea, es eterna, perdurable, por lo que hay que entender tal concepto como una poesía de la inteligencia que dé con el nombre exacto de las cosas (Cuéllar, 2003: 8). Pero si Juan Ramón admite sin desconsuelo que lo único que permanece es el cambio, Jorge Cuesta lo lamenta, quizá porque su deseo de eternidad es todavía más hondo y porque descubre que lo único eterno es la muerte:

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.

(Cuesta, *idem*)

Si “la muerte no es aquí lo negativo de la vida”, sino “la medida misma de lo eterno opuesta a la fragilidad de la existencia pasajera carcomida por el tiempo”, como señaló Louis Panabière (1983: 188), también es la inmovilidad y el rigor extremo a los que Cuesta somete las imágenes y los instantes para hacerlos eternos ante nuestros ojos. Si en *Reflejos* de Villaurrutia, Cuesta advirtió que la poesía podía ser un “espejo inmóvil”, cuya virtud es la exactitud y la capacidad de hacer que los cuerpos reflejados adquiriesen “una calidad metálica: maleable y dura, sensible y fría”, la cual es resultado de un reordenamiento y una reinención del mundo, “Canto a un dios mineral” es un espejo de esta misma naturaleza, en tanto refleja con exactitud las experiencias extremas del acto creador. Tal es, desde mi perspectiva, la tentativa y la conquista

* impresión
del poema: reflejar, moldear y desdoblar los cuerpos y la realidad poética dentro de ese “dios mineral”: el espejo.

Así, la poética del espejo es resultado de la búsqueda de un ideal de pureza que tiene que ver con el intelecto, el rigor, el esfuerzo, y con una voluntad de exactitud, transparencia y nitidez. Lo mismo puede decirse acerca de la idea de poesía pura en Cuesta. En este sentido, creo que la elección del espejo en él y Villaurrutia no es fortuita. El espejo posee una poderosa carga simbólica; por su capacidad para formar imágenes y reflejar la realidad —reflexionar tiene el mismo origen— se le compara con el pensamiento. Es “símbolo del conocimiento, incluso el de sí mismo, la conciencia, la verdad y la claridad. También simboliza la Creación por cuanto ésta es ‘reflejo’ de la inteligencia divina” (Becker, 1997: 128). El desdoblamiento de la realidad poética mediante el espejo y la asociación de éste con el mito de Narciso apuntan a un momento privilegiado en que la poesía moderna en lengua española cobra conciencia de sí misma y se vuelve poesía crítica: poesía que reflexiona sobre sí misma. Por lo que se refiere al cristal, éste es símbolo de la pureza y la transparencia, por lo que a menudo lo es también del espíritu (*idem*). Creo, con Bachelard, que para los poetas el ideal de cristalización, es decir, de pureza y transparencia, es un ideal de “solidez excesiva, de toma de dureza” (1994: 326-327).

Si la solidez nos remite a la plasticidad de la forma cuestionada, también nos hace pensar en la “pintura pura” (1915) derivada del cubismo. Los pintores puristas también propugnaban por un arte que tuviese la pureza del cristal; un arte universal y permanente que excluyera la detestada personalidad romántica; un arte químicamente puro y absolutamente impersonal (Romero Brest, 1986: 147-149). La poesía y la pintura pura fueron unas de las más arriesgadas y seductoras tentativas del arte moderno. Su rechazo de los modelos “exteriores”, su autorreferencialidad, su empeño en hacer ver lo invisible y nombrar lo inefable mediante el constante ejercicio reflexivo y racional siguen produciendo en el receptor fascinación o un gran signo de interrogación, pues fue concebido y elaborado, en muchos casos, como un “arte para artistas”, y Cuesta no fue la excepción.

En el contexto de la polémica contra la literatura “viril” y “nacionalista”, el poeta defendía un “arte para artistas”, que para él significaba “acción y no espectáculo [de algo ajeno al arte]. La acción de cada quien es la que tiene que soportar este rigor, esta exigencia del arte que obliga a que sea mejor, a engrandecerse. El arte es un rigor universal, un rigor de la especie” (Cuesta, “Conceptos de arte”, 1994a: 183-185). Coherente con su pensamiento, Cuesta dio forma a una poesía de soledad, de espaldas al estruendoso ruido de la multitud. Muy probablemente, coincidía con Gide en que este tipo de poesía “no se cristaliza [...] más que en el silencio; [...] el artista, refugiado como Moisés sobre el Sinaí, se aísla, escapa a las cosas, a los tiempos, se envuelve en una atmósfera de luz sobre la multitud afanada. La Idea, lentamente, reposa en él, después, lúcida se extiende fuera de las horas. Y como no existe en el tiempo, el tiempo no podrá nada sobre ella” (“El tratado de Narciso”, 1984: 56).

Por ello, la poesía de Cuesta no se entrega fácilmente; es preciso descifrarla. Pero, como hemos visto en esta breve revisión de sus ideas y de su “Canto”, entre éste y aquéllas no se abre abismo alguno, pues el poeta opta por la razón y la coherencia. Así, él mismo proporciona las claves para descifrar el poema y entenderlo desde su propia poética, la del espejo. Un espejo cuyo arte quiso que reuniera “las virtudes opuestas del sacrificio y la reserva, de la mística y de la ironía, del sentido de lo poético y del sentido de la realidad tangible, para que [pudiera] responder a lo que no puede designarse sino una economía de la eternidad” (“La poesía francesa”, 1994a: 194).

El espejo, además de ser la metáfora de la poesía pura e implicar una poética vuelta sobre sí misma en tanto expone los procesos del acto creador, también es un procedimiento, un método, es decir, una estética que, en este caso, se inspira en las correspondencias de Baudelaire y consiste en hacer del poema un “puro objeto intelectual”. Recordemos con Marcel Raymond que el espíritu del autor de *Las flores del mal* se orientaba hacia lo irracional y lo oculto; animaba a emplear libremente las palabras y las imágenes, y a asociarlas más que de acuerdo con su lógica y uso, ateniéndose a su resonancia psicológica y

a la misteriosa ley de la analogía universal. Consideraba la obra terminada como una síntesis perfecta, donde todos los elementos psíquicos y musicales entraban en un sistema infinitamente complejo y coherente de relaciones recíprocas (1983: 21-22). En cambio, Cuesta no abandona su espíritu racional y tampoco apuesta por lo oculto, sino por el ocultismo que supone su particular empleo de los símbolos de la tradición hermética; tampoco usa libremente las palabras y las imágenes, y apela más a su resonancia psicológica que a la analogía universal. Y el sistema de correspondencias, ecos, resonancias y reflejos que muestra su estética del espejo obedece más a la analogía proveniente del simbolismo hermético, la cual implica una forma de revestimiento, que a la analogía universal. Veamos cómo funciona dicha estética en las primeras diez estrofas del "Canto".

De acuerdo con el "comento" rigurosamente afianzado en la lectura de los símbolos de la tradición hermética de Alberto Pérez-Amador, autor de la edición más reciente que conozco del "Canto a un dios mineral", la imagen del agua unas veces corresponde a la simbología de la sustancia original, equivalente a la luz y al verbo divino del que surge la creación, y otras a la del tiempo cambiante; es decir, el agua corresponde a la palabra y al tiempo. Las imágenes relacionadas con el aire tienen una carga simbólica muy parecida a la del agua, pues corresponde al hálito vital creador y a la palabra (estrofas 1-5). El simbolismo del cristal también se asocia con el del agua, pero corresponde al espíritu, al intelecto y al subconsciente; en la alquimia expresa la conjunción de los contrarios por cuanto no opone obstáculos a la vista. El de la piedra se asocia con el constante cambio y transformación; el de la sangre con la materia prima de la "Gran Obra"; el de la luz con el conocimiento y la inteligencia (estrofa 7); y la imagen del fuego corresponde al estado inconstante de los fenómenos materiales (estrofa 8).

Cuesta articula su sistema de correspondencias de tal forma que tiene el efecto de un espejo que produce reflejos cuya correspondencia puede ser fiel o arbitraria respecto de la simbología arriba señalada. Para referirse al simbolismo del agua y del aire, Cuesta emplea la "nube", la "onda" y "las corrientes del cielo" (estrofas 1-2); pero tam-

bién emplea las "nubes" y las "frondas" para aludir a la inconstancia de la realidad circundante (estrofa 4) y las "nubes" para indicar el simbolismo del agua referente a la palabra (estrofa 5). La "helada altura transparente" y la "roca" equivalen a la constancia aparente, y la "piedra" al ser vivo en constante cambio y transformación; las "sangres minerales" a la fuerza interna y transformadora de la sustancia (estrofas 6-7). Para referirse al simbolismo del fuego en tanto acción del tiempo, manifestado en la transformación de la materia, el poeta emplea la palabra "fuego" (estrofa 8), o bien "túnicas tintas" para aludir, desde la simbología alquímica, al fuego como agente provocador de la constante transformación de la materia (estrofa 9). Los símbolos del "agua", el "rostro", el "viaje", el "abismo" y el "paisaje", en su conjunto, son empleados para aludir al proceso de individuación (estrofa 10).⁴ Este sistema de correspondencias continúa a lo largo del poema de la misma forma.⁵

Hasta aquí pienso que no hay duda de que esta estética del espejo articulada en sistema de correspondencias es producto de un intelecto comprometido con el concepto baudelaireano del conocimiento y que ha empleado caminos "largos" y "tortuosos", mediante los cuales Cuesta crea un "puro objeto intelectual" a la medida de sus ideales. Sin embargo, la lectura de los símbolos que hace Pérez-Amador sugiere que Cuesta no se queda definitivamente con el concepto de Baudelaire, sino que después de intentar acceder infructuosamente al conocimiento mediante la intuición (estrofas 1-10), la razón, entendida como "un proceso de individuación introspectiva simbolizado en la observación del propio reflejo" (estrofas 11-15) y la memoria (estrofas 16-21), el

⁴ Respecto de esta estrofa, Pérez-Amador discute y reconstruye la interpretación de los críticos que vieron en ella una referencia al mito de Narciso. Desde su perspectiva, ésta es una "metáfora del intento de aprehensión cognoscitiva racional" (2001: 103-108).

⁵ Además, también hay correspondencias internas, por ejemplo, la estrofa 16 hace referencia a la imagen del espejo de la estrofa 11 (Pérez-Amador, 2001: 121), lo cual apunta hacia la autorreferencialidad del poema.

poeta llega a una suerte de reconciliación entre el conocimiento racional y el subjetivo para poder acceder a la palabra eterna, es decir, a la poesía de la misma naturaleza. Para ello, el poeta atraviesa por un proceso introspectivo en las profundidades del alma —sea el subconsciente o el sueño—, en el que “toma conciencia de la propia subjetividad e individualidad” y se transforma; una vez transformado, advierte que el conocimiento debe ir del alma al cuerpo, es decir, del inconsciente al consciente, de lo subjetivo a lo objetivo. Al final de este proceso surge la poesía eterna: “palabra creadora”: “palabra que arde”: “música de las esferas”: lenguaje emanado de la unión del cuerpo y el alma y único “capaz de resistir los embates del tiempo”, pues canta de manera análoga a Dios, profiriendo un nuevo mundo (estrofas 22-37).

Para Pérez-Amador “resulta claro que el tema de la búsqueda del conocimiento no es una coincidencia, sino deliberado intento de Cuesta de superar el fracaso intelectual en el que terminó *Primero sueño*; de ahí que Cuesta busque “la respuesta en la parte más íntima del alma”, mediante un proceso inverso al de la monja jerónima: “de la subconsciencia a la conciencia”, “del alma al cuerpo” (143). Respecto de Panabière y los críticos que piensan que el tema de “Canto a un dios mineral” es la fugacidad del tiempo, Pérez-Amador afirma que si bien aparece en el poema, no es el tema principal, sino las vías y posibilidades para alcanzar el conocimiento. El crítico sostiene su idea situando el poema en la tradición del poema filosófico largo representada por *Primero sueño* de sor Juana y afirma que Cuesta retoma la idea de la jerónima —que el conocimiento es imposible mediante la razón o la fe— y concluye que la palabra poética es la única vía de acceso al conocimiento tanto como el medio para resolver las contradicciones a las que llegó la razón crítica (21-26).

Así, la trayectoria que describe el viaje de Cuesta hacia la palabra eterna traza un camino de regreso hacia el alma romántica, pero se trata de un nuevo regreso. La identificación de la poesía con el conocimiento, específicamente el que provenía del alma, ya lo habían advertido y practicado los románticos alemanes; para ellos, el alma era nuestro “centro interior”, el inconsciente, la vía de acceso a la re-

velación de esencias puras y el sueño, la fuente de la poesía (Béguin, 1992: 482-487); “el sueño y los demás estados subjetivos [son] los que nos hacen descender en nosotros mismos y encontrar esa parte nuestra que ‘es más nosotros mismos’ que nuestra misma conciencia” (29). Digo nuevo regreso y no simplemente regreso porque el camino de Cuesta no se colapsa en las vías subjetivas a la manera de los románticos, sino que pasa por la intuición, la razón y la memoria antes de llegar a ellas. Todo parece indicar que Cuesta vislumbra y desea una poesía en la que se integren, conscientemente, las potencias del alma y del cuerpo. Esta revelación y este deseo deja entrever su renuncia al concepto baudelaireano del conocimiento y su aspiración al equilibrio de las potencias humanas y, por tanto, de la poesía; el nuevo orden del mundo poético que parece proponer es la unidad y la integridad.

Lo anterior permite pensar que a Cuesta no le faltó malicia para sospechar que el diablo ya no tenía mucho que ofrecer poco antes de la primera mitad del siglo xx, ni sensibilidad para advertir que la pureza poética, sin alma que la sustentara, sólo podía dar como resultado un producto incompleto; ni inteligencia para advertir que el intelecto es fecundo para crear problemas, preguntas y respuestas *ad infinitum*, para construir magníficos castillos de palabras, torres de cristal, palacios de espejos, métodos y sistemas, porque su naturaleza es verbal, lingüística, lógica, y su función es pensar y crear, pero no abre las puertas hacia el conocimiento; tampoco le faltó sinceridad para advertir a los futuros poetas que el camino del intelecto es seductor por el brillo que destella, pero su culto excesivo produce infelicidad, agonía y sinsentido, convirtiéndonos en sus servidores y no en sus amos; ni sencillez para vislumbrar que conocer significa permanecer en silencio para poder escuchar nuestra voz interior —la cual supone la intensidad del fuego— pues así, en completo silencio e inmovilidad, se abre la percepción hacia la existencia y es posible ser uno con ella. Si cuando Cuesta descubría la poesía pura y la poética del espejo afirmaba que “No es el arte estado de gracia” (*Reflejos* de Xavier Villaurrutia, 1994a: 121), ahora, al final de su camino, el silencio interior que sugiere es sólo el puente que se tiende hacia los estados contemplativos de las for-

* 100 0301
 mas celestes y las formas de la vida humana mediante los que se manifiesta la gracia. Si la contemplación de las formas celestes confiere la capacidad de comprender el tiempo con sus cambiantes exigencias, la de las formas de la vida humana permite la posibilidad de configurar el mundo. Cuando calla la voluntad y el deseo, el mundo, bello y sustraído a cualquier tipo de esfuerzo, se manifiesta como representación. Tal es el camino de la gracia.

Después de explicar el modo en que Cuesta fue articulando la poética del espejo a partir del ideal de poesía pura que compartió con Villaurrutia y del concepto baudelaireano del conocimiento, la forma en que dicha poética está implícita en "Canto a un dios mineral" y la particular manera en que funciona su estética, podemos concluir que si bien el poema muestra la imposibilidad práctica tanto del ideal como de continuar por el camino "perverso" y "tortuoso" del conocimiento, Cuesta logra la conquista de una poética y una estética especular que representan, como ya se ha señalado, un momento privilegiado de la poesía moderna en lengua española que consiste en la conciencia de sí misma, la cual permite la expresión de las limitaciones del intelecto y del conocimiento racional, así como vislumbrar y anunciar un nuevo camino en el que la poesía, el conocimiento y el poeta recuperen la integridad y la unidad perdidas. Cuesta también logra hacernos ver a lo largo del "Canto a un dios mineral" —al que leo como un canto al espejo cuya superficie representa la tentativa de sus ideales puristas y el paulatino desapego de los mismos— que al final de su práctica poética, difirió, como todo escritor clásico, de los preceptos y conceptos que la animaron.

Espero que estas páginas inviten a realizar futuras investigaciones acerca de los Contemporáneos que compartieron los mismos ideales estéticos de Villaurrutia y Cuesta, pues creo que el estudio de sus obras desde la poesía pura podría contribuir a comprender el importante lugar que tienen no sólo en la poesía mexicana sino en la poesía moderna en lengua española. En el particular caso de Cuesta, considero que la estética del espejo sigue invitando a la comprensión de una poesía que, si bien presenta dificultades, la regularidad y el equilibrio

de su lenta elaboración, la sobriedad y justeza de sus proporciones, la pulcritud de sus formas y la coherencia entre poética y estética, también nos permiten ir descubriendo sus claves y coordenadas, pues se trata de un espejo que no se deja arrastrar por una corriente impetuosa, sino que brilla en una inmovilidad hierática en la que se encienden los destellos recíprocos que constituyen su significado y su valor.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO-LITERARIAS
 UNIVERSIDAD VERACRUZANA

BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gaston. *La tierra y los ensueños de la voluntad*. Trad. Beatriz Murillo Rosas. México: FCE, 1994.
- Becker, Udo. *Enciclopedia de los símbolos*. Trad. José Antonio Bravo. México: Océano, 1997.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. Trad. Mario Monteforte Toledo. México: FCE, 1992.
- Cano Ballesta, Juan. *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*. Madrid: Gredos, 1972.
- Cuéllar, Donají. "De Eternidades a Reflejos: a propósito de la poesía pura en Juan Ramón Jiménez y Xavier Villaurrutia." *Texto Crítico* 13, nueva época (jul.-dic. 2003): 201-225.
- Cuesta, Jorge. *Obras*, vol. 1. Eds. Miguel Capistrán, Jesús R. Martínez Malo, Víctor Peláez Cuesta y Luis Mario Schneider. México: Ediciones del Equilibrista, 1994a.
- . *Obras*, vol. 2. Eds. Miguel Capistrán, Jesús R. Martínez Malo, Víctor Peláez Cuesta y Luis Mario Schneider. México: Ediciones del Equilibrista, 1994b.
- Gide, André. "El tratado de Narciso (Teoría del símbolo)". Trad. Carmen Toscano. *Rueca*. Ed. facs. *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*. México: FCE, 1984. 49-57.
- Labastida, Jaime. "Los tres grandes poemas de Contemporáneos." *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Eds. Rafael Olea Franco y Anthony Stanton. México: El Colegio de México, 1994. 325-332.

- Múgica, Cristina. "El tentador." Jorge Cuesta, *Sonetos*. Ed. Cristina Múgica. México: UNAM, 1987. 7-14.
- Panabière, Louis. "Canto a un dios mineral." *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*. Trad. Adolfo Castañón. México: FCE, 1983. 168-193.
- Pérez-Amador Adam, Alberto. *La sumisión a lo imaginario. Nueva edición, estudio y comento de Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana/ Vervuert Verlag, 2001.
- Raymond, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. México: FCE, 1983.
- Romero Brest, Jorge. *La pintura del siglo XX (1900-1974)*. 2a. ed. México: FCE, 1986.
- Videla de Rivero, Gloria. "Las secretas aventuras del orden: poesía pura y poesía de vanguardia." *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, vol. 1. *Estudios sobre poesía de vanguardia en la década del veinte*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1990. 129-144.

HOMENAJE A MIGUEL CAPISTRÁN