

Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta

Luis Roberto Vera*

Publicado sólo póstumamente, *Canto a un dios mineral* representa la obra literaria más ambiciosa de Jorge Cuesta. Admirado como la conciencia crítica de su grupo, de lo cual son prueba sus ensayos, su obra se inscribe en la producción poética y crítica de un conjunto de poetas asociados alrededor de la revista que le diera nombre a este "grupo sin grupo": *Contemporáneos*. El poema está escrito en sextetos formados por endecasílabos y heptasílabos con el esquema AAb:CCb, de manera que los endecasílabos forman pareados en cada semiestrofa, mientras que los heptasílabos riman entre sí.

Canto a un dios mineral comparte ciertas preocupaciones intelectuales con otros poemas centrales de los Contemporáneos. La característica recurrente de todos estos poemas es su atención estricta a la forma. Y al decir forma decimos continuo sonoro marcado por una imagen y conducido por una idea. O, de otra manera lo mismo, al decir forma indicamos el proceso de transformación de la materia verbal en un artefacto literario en donde se aúnan el concepto y el ritmo por medio de una imagen totalizadora. De allí el que podamos identificar con claridad la imagen que conduce el poema central o el conjunto de poemas que conforman y distinguen los poemas de este grupo: la rosa en un vaso de Gorostiza, el marino de Owen, las imágenes del trópico bajo un mediodía solar en los poemas de Pellicer o la visión de un cuerpo en la oscuridad en Villaurrutia ofrecen de manera concentrada sus preocupaciones intelectuales y experiencia de la sensibilidad.

ARTE POÉTICA CUESTIANA

Canto a un dios mineral es sin lugar a dudas el más complejo formalmente de la producción poética de los poetas que conformaron el grupo de Contemporáneos, tanto que a veces su lectura llega a ser rechazante —lo que ha impedido durante años una lectura directa y más expedita—, dado que sus claves han quedado ocultas por una oscuridad deliberada. Sin embargo, este carácter críptico del poema, decidido por el autor mismo, queda dilucidado, como veremos un poco más adelante, si se leen cuidadosamente los textos de crítica literaria del poeta y ensayista. De ellos se desprende un *ars poetica*, es decir, un parámetro, paradigma o arquetipo del cual se puede deducir el que el propio Cuesta debió aplicar a su propia creación poética. Es por eso que aquéllos en que trata obras de sus colegas del grupo tienen un carácter especialmente iluminador. En una reseña sobre *Reflejos* de Xavier Villaurrutia, escribe: "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 sirve, no más, pero

*Profesor-investigador de la Maestría en literatura mexicana, BUAP

encontrando en su esclavitud el más digno empleo de su libertad. Su esclavitud es la de una ventana, su oficio es la transparencia". Y a continuación amplía esta imagen de la ventana y de la función que a través de ella ofrece la idea de 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 se han dado su nueva calidad; una calidad metálica: maleable y dura, sensible y fría; la que adquieren los cuerpos dentro de un espejo". Es este tipo de adjetivación y de ubicación de la imagen —como lo quería T. S. Eliot— en un espacio específico y en una atmósfera las que Cuesta aplica a *Canto a un dios mineral*. Porque si para el caso de Villaurrutia se trata de una ventana que es un espejo, en el caso del poema central de Cuesta se trata de una estatua frente a un estanque. En ese mismo texto sobre *Reflejos*, Cuesta abunda: "No altera el mundo, lo refleja exacto; pero ya lo impregnó de su luz metálica, y el solo cambio de posición a que lo obliga basta para imponer a la mirada el artificial camino por donde lo reconstruye y lo ordena dándole su nuevo sentido".

Luego, en un texto reveladoramente titulado "Un pretexto: *Margarita de Niebla* de Jaime Torres Bodet", Cuesta escribe: "Esta necesidad de construirse un lenguaje personal para representar el mundo; de improvisar todo un sistema para coger una impresión aislada, para dibujar laboriosamente un objeto; de adaptarse diversamente a los aspectos mudables de las cosas, para detener su realidad fugitiva, es característica del arte contemporáneo. Cada artista se encierra dentro de su originalidad y usa de puentes propios para comunicarse con la vida. Por eso es que parece que lo que pretende no es la posesión de la realidad, sino un nuevo modo de poseerla, y que ésta ha pasado a ser el instrumento en vez del objeto de su sensualidad". Poco antes, al referirse a Ortega y Gasset para refutar su idea de la deshumanización del arte moderno, Cuesta le replica: "... que no pretenda que el arte aspira a la deshumanización de la realidad. La estiliza, la deforma; lo que quiere decir que la reduce, pero no que deja de vivirla".

SEXTETO HELICOIDAL Y ESPIRAL SERPENTINA

Canto a un dios mineral plantea la convergencia de por lo menos dos órdenes o niveles de lectura: una lineal, unidireccional y diacrónica, aunque discontinua, ofrecida por la sucesión tradicional de las treinta y siete estrofas; y una sincrónica, multidimensional y semiautónoma, constituida por la independencia relativa de otros seis poemas que surgen cada uno por la imbricación de los primeros, segundos y así hasta los sextos respectivamente entre sí. Esto se logra gracias a que, por ejemplo, todos los versos ubicados como primeros versos (y así los demás sucesivamente), forman poemas semiautónomos, los cuales se arman gracias a la continuidad de sentido y de concordancia temática (aunque no de ritmo) respecto del primer nivel, del que dependen y con el cual interactúan como claves respectivas.

El control sobre los riesgos de la dispersión se constituye gracias a un procedimiento doble y contradictorio: hacer coexistir tensamente sucesión y puntualidad. Se trata, diríamos, de una simultaneidad concatenada que se logra no sólo mediante la repetición del mismo tipo de estrofa y de la misma medida rítmica (en el primer nivel), sino merced a una consecución que intenta ser para-

dójicamente sincrónica (al hacer converger otros seis niveles sobre el mismo plano). La convergencia de ambos órdenes de lectura para *Canto a un dios mineral*, aparece expuesta en el mismo texto sobre Torres Bodet. Al hablar de Edgar Allan Poe, Cuesta compara los poemas breves y extensos: "Ciertamente en un poema corto no hay tiempo de separar a la 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 constituir por él sólo un poema ya epigramático". De allí también su interés por Mallarmé: "Invierte su método crítico y en vez de acomodar cada palabra, cada frase, cada cláusula en un solo discurso de una unidad estricta, las cláusulas, las frases, las palabras, tienden a separarse constituyendo unidades casi independientes. No importa, como en el estilo de una lógica la más natural, que sus poemas sean cortos o largos. Si para sustraer al pensamiento de su propia arquitectura, Poe lo sujeta en una artificial, calculada, Mallarmé, como si hubiera olvidado aquélla, como si su lenguaje no pudiera articularse espontáneamente y le repugnara también construirlo por medio de relaciones ajenas a su naturaleza, se dedica a redescubrir ésta dentro de las relaciones más próximas, las que unen una palabra con otra. Fácilmente se observa en sus poemas el procedimiento de su estilo: la sintaxis que se destruye y se construye a sí misma cada instante, deteniendo el movimiento que ella misma conduce; los nombres reflejados en sus propios complementos, haciéndose ellos mismos el objeto de su acción; el cambio sucesivo del sujeto, desdoblándolo, antes de referirlo a su complemento; el cambio, en la misma forma, de la persona a quien el vocativo se dirige; la desviación sobre ellos mismos, con el adjetivo y el adverbio contradictorios, negativos, del sentido de los verbos y de los nombres; etcétera".

NARCISO REFLEJADO EN EL ESTANQUE

En su tesis sobre Cuesta, presentada para obtener el título de maestría en la UNAM, Inés Arredondo detectó la imagen del Narciso en el poema de Cuesta. Pero este Narciso no es la imagen de Cristo como en el poema de sor Juana Inés de la Cruz, sino que se trata del poeta reflejándose en el momento de la creación. El dios mineral es Narciso y el estanque es el poema. Así en el poema, lugar en donde se refleja la realidad, el acto de ver y el acto de crear se conjugan en la imagen de la estatua que se observa a sí misma.

A mí me parece notable la existencia de por lo menos dos antecedentes temáticos respecto a la imagen del Narciso en la obra de Luis Cernuda. En efecto, hay dos poemas de este poeta andaluz publicados por vez primera en *Revista de Occidente* (que dirigiera Ortega y Gasset, muy leída por el grupo de Contemporáneos, así como por toda la intelectualidad hispanoamericana), en los números XIII y XXX, respectivamente. Pero, evidentemente, las coincidencias entre los poemas de Cernuda y Cuesta, aparte de la común herencia clásica, hay que remitirla a Valéry.

El poema se abre con el gesto de la mano que explora en la frente (estrofa 1). El movimiento de la mano entraña una voluntad, una necesidad de conciencia en el vacío de la mente y el sueño, dice Carlos Montemayor en un ensayo de 1974 que acompañó una reedición del poema en *Revista de la Universidad*, en el cual eligió analizar *Canto a un dios mineral* desde el punto de vista de los procesos químicos (recordamos que el poeta era químico de profesión). Y si es cierto que en la química, o, más precisamente aún, en los procesos alquímicos puede haber una

clave del poema, la imagen de la estatua de Narciso reflejándose en un estanque logra, asimismo, dar cohesión no sólo a cada estrofa y al poema total sino a la intersección de cada uno de los niveles ofrecidos por el poema. Así, "las nubes del objeto" indican por igual la perturbación del espíritu como la alteración generada por el tiempo, "las nubes" ensombrecen ese reflejo de la realidad que es el poema. Luego (estrofa 2), la señal del acto creador puede ser perturbada por cualquier espejismo del reflejo. ¿Por qué "orbe de su vuelo"?, quizá porque la figura del Narciso poeta es el opuesto semejante de la figura que se refleja en el estanque.

De allí que (en la tercera estrofa), como dice Montemayor, "la mirada no es sólo el correspondiente metafórico del movimiento de la mano, sino también de la conciencia", dado que toda la visión del poeta está en abandono por la introversión creadora. Por esto, "viva", esa "certidumbre pensativa" tiene también la duda. La duda posterior al acto creativo, común a todo impulso generador: "su amor que se dilata en la pasión desierta" es, por una parte, la del Narciso reflejado en el estanque y, por otra, la del poeta alejado del mundo contingente.

Desde la estrofa cuarta a la décima se continúan estas líneas que hemos trazado, las cuales se prolongan hasta la dieciséis: "la materia regresa a su costumbre", pero en la diecisiete hallamos una paráfrasis de Ovidio (*irreparabile fugit tempus*): que un instante logre retener a los ojos en suspenso no aplaza su consumo. En la siguiente (18) está la poesía como una ficción, llora el momento (19), deja a los ojos como naufragos al borde del abismo (20), en signos extraños recuperados por la conciencia (no al *Ion* de Platón); en las estrofas siguientes (21 y 22) son los signos hurtados por la memoria y recuperados por la conciencia de una experiencia externa e interna los que ven pasar el tiempo. Luego (23), el poeta crea vuelto hacia adentro, con las huellas que acariciara poco antes (21), rechaza al ser (22) al buscar la creación y confronta la transcripción de la escritura con la experiencia vivida (22). Es allí donde surgen "los oscuros sabores del sueño" (23), es decir, la memoria, que en (24) concentra la experiencia acumulada "que aún no recoge el alma en su sentido ni supone que hable". Son ruidos, rumores apagados, lo indecible antes de que surja la voz (25) ante la conciencia iluminada por la vanidad del día (26). Porque si el sueño es la memoria, es en el momento privilegiado por la oscuridad, "en sombras desasido" (27) en donde ocurre el momento de aprehender la experiencia: imagen que hinca sus raíces, tensa o suave como las garras (manos, ojo, conciencia) de su dueño, tratando de afincarse en el murmullo que la envuelve (27 aún), el lenguaje (28), que es, como dice Montemayor, "la transmutación de la simiente en una luz, es la transmutación del silencio y su conciencia en una palabra". Allí el lenguaje –el poema–, se extiende por el aire y flota en el *estanque*, es decir en la *realidad* y la *conciencia* (29). La espiral vuelve a enrollarse (30), en la eternidad vibra la forma elaborada basándose en la pura experiencia fugaz y pasajera (31) y que nos remitiría a la silva quinta, según Panabièrre, "vasto y nimio el suceso". Así, la muerte es la medida para el poeta, su relectura (32) más tarde, en el párrafo siguiente (33), iluminando la palabra que arde (Gorostiza: "¡Oh, soledad! ¡Oh conciencia en llamas!") no sólo por el oído (34), es decir, mediante la pura forma, sino por las voces, es decir, por el pensamiento verbalizado, en donde "a otra vida oye ser", desdoblándose en la propia experiencia y en la visión del lector (35). Se trata, por lo tanto, de la experiencia del Otro que también es Yo, pero en el oído, también por la forma, musical: es la poesía, ése es el fruto, el sabor que destila la niebla es el propio sentido, que otros puebla y el futuro domina (37).