

Jorge Cuesta: clasicismo y vanguardia. Aproximaciones a una poética fáustica

SELENA MILLARES

(Universidad Autónoma de Madrid)

«Sólo a los muertos se les aplaude la rebeldía», comentaba el poeta y químico Jorge Cuesta en un artículo de 1934 sobre la mujer en las letras (2004: 308):¹ con esas palabras parecía profetizar la demora de la crítica en ocuparse de su propia obra, sombría y magnética a un tiempo. La honda dificultad de sus versos y su propia leyenda como poeta maldito y alquimista, así como el no haber publicado ningún libro en vida, motivaron que durante décadas se desatendieran sus escritos; mientras, su figura se hacía cada vez más irreal, distorsionada por bulos y conjeturas, y objeto de novelas como *La única* (1938), de su esposa Guadalupe Marín —publicada cuatro años antes de su muerte, y alimentada por la saña y el rencor—, o *A pesar del oscuro silencio* (1991), de Jorge Volpi.

Aún hoy, cuando al fin ha salido a la luz toda su producción conservada, los estudiosos de su obra persisten en recurrir una y otra vez a su proceso biográfico, sembrado de incógnitas, en busca de datos que puedan alumbrar la oscuridad de su poesía. Para explicar su deriva hacia la locura se han barajado infinidad de hipótesis sobre posibles desencadenantes: la experimentación en su propio cuerpo con ergotina remozada —«la sustancia que luego el químico suizo Alberto Hofmann bautizara como LSD», anota Adolfo Castañón (Cuesta, 2007: 263)—, las violentas migrañas que lo aquejaban desde muy joven y que parecían síntoma de un mal mayor no diagnosticado, el golpe en la cabeza que en su infancia dejó una huella visible en su ojo izquierdo, la paliza que recibió por sus escri-

[1] A lo largo de este trabajo se citará a Jorge Cuesta a partir de los tres volúmenes de sus *Obras reunidas* (2003-2007), a excepción del *Canto a un dios mineral*, que será citado desde la edición crítica de Alberto Pérez-Amador (2001).

tos políticos...² Sin embargo, hay aquí una gran paradoja: más allá de su peripezia vital, la obra de Cuesta está signada por un rigor absoluto, lejos de cualquier indicio de irracionalidad. Ésta solo puede percibirse en unas líneas que escribió antes de morir y fueron rescatadas de la papelera de su cuarto; se trata de la única excepción, de modo que de poco puede servir esa búsqueda biográfica. No obstante, esta nunca ha cesado, en especial para escarbar en los episodios terribles de sus autolesiones en los ojos o los genitales, que han alimentado analogías con los mitos de Edipo o Atis e innumerables conjeturas. Todo ello por no hablar de las elucubraciones folletinescas sobre su relación con una Lupe Marín despechada cuando Diego Rivera la abandona por Frida Kahlo,³ o sobre su amor no correspondido por Xavier Villaurrutia.

No obstante, en el marco de esas indagaciones en el mundo de la leyenda, y más allá de las especulaciones sobre su vocación de alquimista o su supuesta búsqueda de la eterna juventud, hay una vertiente que sí tiene sentido recordar, al menos como metáfora de la exploración ontológica de Cuesta, y es la asimilación a Fausto, el científico que entregó su alma al Diablo a cambio de conocimiento. A esa imagen recurre por ejemplo Luis Cardoza y Aragón cuando lo presenta como una fusión de Fausto, el Diablo y Margarita, y añade: «Alto y flacucho, de ojos rubios, cabello castaño. Conversaba con irónica seriedad, desmontando pieza a pieza la relojería de los razonamientos que se le oponían, hasta probarnos, casi irrefutablemente, lo propuesto. Su imagen radiante desafiaba a la estupidez insolente. Había en él mucho de angélico y sombrío» (388). Insisten en esa

[2] Comenta Jesús R. Martínez Malo: «también se ha pretendido explicar la locura como efecto de la golpiza que ciertos seguidores de Vicente Lombardo Toledano le propinaron en el Parque México [...] como respuesta a la "Carta a Portes Gil", escrita el 29 de febrero de 1940 y publicada en el periódico *Hoy* el 23 de marzo del mismo año. En esa carta abierta Cuesta hace una enconada y enérgica defensa del otrora presidente de la República frente a los abiertos ataques del político socialista» (Cuesta, 2007:48). En otro lugar comenta que Cuesta usó sustancias psicotrópicas como el peyote y la marihuana; «lo cierto es que investigaba en sí mismo con las sustancias activas de estas plantas (los diferentes hidrocannabinoides y la mezcalina, respectivamente), ya que pensaba que eran drogas extraordinarias con enormes potencialidades terapéuticas» (40).

[3] La cubierta de la novela de Lupe Marín está ilustrada con un dibujo de Diego Rivera que representa una mujer bicéfala —Guadalupe y su hermana— que ostenta en una bandeja, al modo de Salomé, la cabeza del poeta.

analogía muchos otros, como Christopher Domínguez, que la extiende a su obra maestra: «La educación científica del joven Cuesta, las investigaciones químicas incrustadas en el *Canto a un dios mineral*, la locura y el suicidio rodean al escritor de una sobrecargada atmósfera fáustica» (Cuesta, 2004: 35). Por su parte, Carlos Montemayor vincula esa búsqueda fáustica con su inclinación por la alquimia:⁴

la personificación de Satán o el demonio en la tradición esotérica es *Lucifer*: el portador de la luz. El conocimiento demoníaco es la ciencia luminosa, pero oculta. La ambivalencia de la estrella lucifer, de la tarde y de la mañana, se inscribe en procesos principalmente descritos en la alquimia. Ahora bien, *Daat* es el conocimiento de la vida, y acaso la vida misma. La química secreta, oculta, demoníaca, busca ese conocimiento: la vida. Esta es la abrupta, la súbita puerta de la alquimia (32).

La poética de Cuesta se vincula explícitamente con Baudelaire y Gide,⁵ y se sitúa en la órbita de lo demónico, como queda patente en estas líneas de 1938 sobre Breton: «Las equivocaciones orales, los tropiezos, los actos fallidos, entre los que considero el suicidio y toda clase de muerte accidental, tienen un sentido, como el sueño. En cada tropiezo hay voluntad de tropezar. *Bienaventurados los que fracasan porque su fracaso es el triunfo de la voluntad que se rebela*» (Cuesta, 2003: 464).⁶

[4] También en este sentido hay amplia controversia. Valga el comentario de Rosa García Gutiérrez para ejemplificarla: Jorge Cuesta, afirma, «intensifica su atractivísima leyenda de "único escritor maldito" de la literatura mexicana; de insólito poeta de discutibles fuentes alquímicas capaz de establecer misteriosos vasos comunicantes entre las que fueron sus dos vocaciones: la poesía y la ciencia [...] a eso se añade una mitificada ética personal [...] y una tópicamente reiterada, quizá sobredimensionada inteligencia de lucidez extrema y destellos luciferinos en el sentido nietzscheano del término, inaccesible al común de los mortales» (112).

[5] Comenta Adolfo Castañón en «Aristas de Jorge Cuesta» que «de Gide y de Valéry proviene la religión de la lucidez intelectual y la afirmación de la *gratuidad* como una condición de la inteligencia. De Baudelaire trae la concepción de la poesía como un instrumento demoníaco» (Cuesta, 2007: 243).

[6] El subrayado es nuestro. En esa línea se sitúa el libro de Verónica Volkow titulado *Los gladiadores demónicos*: «En este radical ejercicio dialéctico Cuesta retoma para sí, como lo hizo Baudelaire, el procedimiento de una sistemática demonización» (53).

Las prosas de Cuesta: diablo y poesía

Curiosamente, esa rebeldía que preconiza Cuesta no se identifica con una poética experimental y una ruptura de las formas canónicas. Su subversión es de índole intelectual, en un regreso a lo clásico a través de modelos como el de Valéry y Mallarmé, con su escritura esencializada y libre de ornamento. Su objetivo declarado es combatir el romanticismo y toda su hojarasca, en los planos ideológico y estético. Adolfo Caicedo lo explicita en breves líneas: «La concepción poética de Cuesta gira sobre un presupuesto: desromantizar la naturaleza y el hombre, mediante la práctica consciente de un ontologismo donde el sentimiento, aguafiestas del saber, ceda al rigor» (204).

El pensamiento poético de Cuesta está entreverado en sus prosas y versos, y entre las primeras cabe destacar muy especialmente el ensayo «El diablo en la poesía» (1934), publicado por primera vez en 1940 —incompleto y con el título «Xavier Villaurrutia»—. Sus aseveraciones son elocuentes:

Fausto [...] viviendo contra la naturaleza, entregando su alma al diablo, representa el espíritu revolucionario, que es el espíritu del artista [...] El demonio es la tentación, y el arte es la acción del hechizo [...] son inseparables el diablo y la obra de arte, la revolución y la poesía [...] Pues esta es la acción *científica del diablo*: convertir a todo en problemático, hacer de toda cosa un puro objeto intelectual.

Nada me parece más vano que la distinción escolar que se hace a cada instante entre la ciencia y la poesía, entre la inteligencia y la imaginación, y con la que no se pretende, abierta o secretamente, sino despojar a la poesía de su carácter de ciencia, que es su carácter diabólico [...] La poesía es la tentación, es lo que solicita desde lejos [...] 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 (2004: 244-246).

Se trata de los pasajes más iluminadores de la prosa de Cuesta en torno a su concepción poética, lo que excusa la extensión de la cita; concluye el autor:

Para penetrar a este ambiente diabólico es preciso desprenderse de toda realidad, de todo afecto, de toda seguridad; es preciso confiarse a la aventura imprevisible de la inteligencia [...] La poesía, sin duda, como todo temperamento revolucionario, es el temperamento de la excepción y del peligro (2004: 247).

Con su razonamiento, el autor da la vuelta a las convenciones al uso sobre arte y revolución, para defender una poesía hermanada con el intelecto y la ciencia. Ya presentaba esa línea de interpretación en las «Notas» que publicó en 1927 en la revista *Ulises*, donde definía a la poesía como método de análisis e instrumento de investigación (2004: 89). Instalado contra corriente, como el resto de los Contemporáneos, en un México donde domina un concepto de arte romántico, pedagógico y popular, preconiza un arte elitista: «hacer un arte para artistas es una manera de hacerlo para la posteridad [...] Entonces llega el clasicismo, que es la libertad, la más absoluta libertad» (2004: 96). Su empeño en reivindicar un arte intelectual y de excelencia se convierte en una verdadera cruzada frente a la moda imperante, y no se limita a la poesía, sino que se extiende sobre la pintura; así, por ejemplo, en el texto que lee en la inauguración de la exposición de dibujos de Agustín Lazo en marzo de 1932, afirma: «La obra de arte es esencialmente una exigencia, no un regalo; aquella que da, se disipa» (2004: 145).

La gran paradoja de la poética de Cuesta será la defensa del clasicismo a través de una propuesta comúnmente considerada como barroca, y la defensa del sueño y la locura en unos versos regidos por el rigor más extremo; esa compatibilización será lo que articule su diferencia. Sus prosas ofrecen otros valiosos ejemplos de ese pensamiento, de una inquebrantable lucidez. En el mencionado artículo «La mujer en las letras», publicado en 1934, insiste en la identificación entre poesía y locura, para concluir que «es posible utilizar esta semejanza nuevamente no para dar un sentido patológico a la poesía, sino para ver el sentido poético de la demencia y despertar la sospecha tradicional de que se debe a la presencia de un dios» (2004: 311). Esta idea se verá después proyectada en su obra cumbre, *Canto a un dios mineral*.

En este rastreo del pensamiento poético de Cuesta a través de sus prosas queda por hacer aún una cala relevante: el ensayo titulado «José Clemente Orozco: ¿clásico o romántico?», sin fecha, donde regresa a esa dialéctica que le obsede siempre. Considera que la familiaridad y los afectos han de quedar lejos del arte, y que el romanticismo «acercando el arte a la vida con su libertad, acaba con él [...] Cuando el arte pertenece a la vida, carece el arte de propiedad: carece de vida» (2004: 555). Por todo ello se

alineada con el clasicismo: «El arte clásico es el que está siempre presente, el que no pasa [...] Este arte solamente cree en el rigor» (2004: 556); «son las obras clásicas las verdaderamente revolucionarias» (2004: 557); «esto es el arte clásico, sobre todo: una crítica radical» (2004: 558).

Una poesía clasicista: poesía y pensamiento

Tradicionalmente se ha considerado a Jorge Cuesta el intelectual y el prosista de Contemporáneos, y su poesía se ha visto soslayada por numerosas razones. Entre ellas están su brevedad y su hermetismo, y también la dificultad para acceder a ella; esto último ha quedado superado con la cuidada edición de sus obras reunidas por el Fondo de Cultura Económica, entre 2003 y 2007. Por otra parte, también debió ser decisivo que Octavio Paz lo excluyera de su antología *Poesía en movimiento. México, 1915-1966*, un verdadero canon de las letras mexicanas, donde está incluido hasta el prosista Julio Torri, y sin embargo no aparece Cuesta. Paz justifica su decisión con palabras ambiguas: «No faltará quien nos reproche la ausencia de Jorge Cuesta. La influencia de su pensamiento fue muy profunda en los poetas de su generación y aun en la mía, pero su poesía no está en sus poemas sino en la obra de aquellos que tuvimos la suerte de escucharlo» (9). La actitud de Paz es desconcertante; Cuesta compartió su amistad durante años, e incluso le dedicó una reseña en 1937 a su libro *Raíz del hombre*, donde observa las influencias de autores como Neruda o Villaurrutia,⁷ algo que Paz tal vez no perdonó. En todo caso, en la obra poética de Cuesta hay poemas notables, dignos de ocupar el lugar que se le negó, como este que reproducimos a continuación:

Entre tú y la imagen de ti que a mí llega
 hay un espacio al cabo del cual eres sólo una memoria.
 Tienes tiempo de abrir la puerta sin que te vea,

[7] «Los diez y siete poemas que el libro contiene son la expresión de un amante. Pero este poeta está impaciente por madurar, por crecer, porque no tenga sólo forma de mujer la belleza que lo hiere, y se complace en hacerla imprecisa, oscura, tenebrosa. [...] La que con las mismas palabras de Octavio Paz puede llamarse “una oscura relación” entre el poeta y su objeto, le permite a este último apoderarse del lenguaje de otros poetas, en donde suele percibirse. Son inconfundibles las voces de López Velarde, de Carlos Pellicer, de Xavier Villaurrutia, de Pablo Neruda, que resuenan en los poemas de Paz» (2004: 456-457).

huir y regresar después de haber cambiado
 o muerto del todo.
 Tienes tiempo de hacerte presente a otros ojos
 y dejar en ellos otra visión deshabitada.
 Tus palabras son hondas para contener en sus ecos
 otras oscuras que escucharé precisas cuando te hayas apagado
 para sepultar en sus silencios dichas que no posees,
 dichas que de ti apartan —porque no de tu ausencia—
 los fragmentos de ti, que las sujetan,
 distantes uno de otro, dispersos y recónditos,
 sin reintegrarte nunca la vida que te arrancan
 y sólo tu muerte recupera (2003: 82).

La poética cuestiana acoge en sus coordenadas clasicistas formas estrictas y frías, casi glaciales, que parecen querer cauterizar un secreto ardor o dolor: esa quemadura de la vida consciente que el poeta acabó conjurando con su suicidio en 1942. El poema se convierte en coraza, armadura, dique o camisa de fuerza para encerrar o esconder el quebranto con una apariencia de rigidez y templanza. Su vocación se asimila al conceptismo barroco, que según su propia visión, como se ha visto, es también un modo de clasicismo. Los versos están poblados de figuras evanescentes, fantasmagorías, sombras o ecos, y componen habitualmente sonetos majestuosos, perfectos como mecanismos de relojería. Laberintos y silogismos se multiplican para escudar la soledad, el abismo interior, y abundan las isotopías más queridas de la edad barroca: la fugacidad del tiempo, la fragilidad del ser, el vacío de la existencia, el sueño que consuela con su gozo pasajero, y sobre todo la muerte tentadora que redime del desamor. Se trata de una poética de la negación —de la esperanza, del placer, e incluso de la palabra y su poder para detener el tiempo—: «Este amor no te mira para hacerte durable / y desencadenarte de tu vida, que pasa...» (2003: 72). Entre las numerosas paradojas de la poesía de Cuesta está la de su brevedad, que es tan solo aparente: su espacio es el de la invisible verticalidad, ese pozo inagotable de sentidos que la hace perdurable.

Los últimos poemas cuestianos, los de la etapa de las sucesivas estancias en instituciones psiquiátricas, son probablemente lo mejor de su producción. Entre ellos se encuentra el soneto «Una palabra oscura», cuyas tres versiones acusan la importancia que le dio su autor, y que puede

considerarse como una poética. Ahí la palabra se presenta como entidad eterna que nos trasciende; es un dios dormido, habitado de voces que fluyen de unos labios a otros:

En la palabra habitan otros ruidos,
 como el mudo instrumento está sonoro
 [...]

 Y en el silencio en que zozobra, dura
 como un sueño la voz, vaga y futura,
 y perpetua y difunta como un eco (2003:90).

Ese dios de piedra, eterno e impasible, protagoniza *Canto a un dios mineral*, considerado el testamento literario de Cuesta, quien lo elabora entre 1938 y 1940, y lo concluye antes de ingresar en el manicomio. La pieza pertenece a la estirpe del poema filosófico extenso, como el *Primero Sueño* de Sor Juana, reeditado en la revista *Contemporáneos* en 1928 y con el cual establece una íntima relación dialógica.⁸ Dado el meticuloso cuidado de la forma por parte de Cuesta, cabe preguntarse la razón de que haya elegido la estrofa de seis versos para su poema mayor. No parece en absoluto casual la opción, en especial si consideramos el simbolismo del seis para representar al Anticristo y al tiempo a la Creación.⁹ Alberto Pérez-Amador, autor de una minuciosa edición y exégesis de la obra, considera que esta busca dar respuesta a las preguntas que quedaban sin respuesta en el *Primero Sueño* de la monja mexicana. Afirma además la presencia de la alquimia como principio simbólico que vertebra sus estrofas, que representarían al cosmos como una maquinaria perfecta cuya armonía rigen leyes matemáticas.

-
- [8] Comenta Inés Arredondo que «Un "dios mineral" es justamente el que esta actitud frente al arte necesita, y obras que sean inmutables, lejos de cualquier viscosa y transformante, deformante, ley de la naturaleza [...] El parentesco de Cuesta con Sor Juana, con Góngora, Quevedo o Valéry no es fortuito; todos ellos *construyen* fuera de la naturaleza, en el momento, muy semejante si se mira bien, en que la razón se queda a solas consigo misma, en el momento en que la fe religiosa se quiebra y se ha renunciado al sentimiento» (108).
- [9] «De même le faux prophète, l'Antéchrist de l'Apocalypse, sera *marqué au nom de la Bête ou au chiffre de son nom... que l'homme doué d'esprit calcule le chiffre de la Bête, c'est un chiffre d'homme: son chiffre c'est 666* [...] Le nombre six est encore celui de l'Hexaemeron biblique: le nombre de la création, le nombre médiateur entre le Principe et la manifestation» (Chevalier y Gheerbrant, 888-889).

El análisis que del *Canto a un dios mineral* hace Pérez-Amador aprecia en él cuatro partes bien delimitadas: el intento de aprehender la realidad en el aire, símbolo de la exterioridad (estrofas I-IX); el intento de aprehender la realidad en el agua, emblema de la interioridad, con referencias al mito de Narciso (estrofas X-XV); el repliegue del yo en la memoria (estrofas XVI-XXI); la resolución de las propuestas del poema (estrofas XXII-XXXVII). Esta última parte hablaría de la libertad del sueño, la introspección en el yo y el nacimiento de la palabra poética, identificada con la eternidad, para concluir:

Ese es el fruto que del tiempo es dueño;
 en él la entraña su pavor, su sueño
 y su labor termina.
 El sabor que destila la tiniebla
 es el propio sentido, que otros puebla
 y el futuro domina (42).

A lo largo del poema hay una estoica constatación de la finitud existencial: la ilusión de perdurar es tan solo un espejismo, todo parece y se disuelve en la nada, como la imagen reflejada en las aguas. Sin embargo prevalece la libertad del sueño, y también los poderes de la palabra, dueña del tiempo, capaz de perdurar más allá de la vida terrenal. Para Pérez-Amador, «al término de *Canto* ha surgido la Palabra Poética, formada de la substancia del tiempo, para trascender al tiempo mismo» (163). La idea germinal del *Canto* parece vislumbrarse ya en los textos más tempranos de Cuesta, como este que se rescata en sus *Obras reunidas*:

Bello fuera, poeta, más bello que un canto acabado de hacer, que labraras tu vida, nomás que tu vida, poeta, y ofrecieras a Dios en tu muerte la obra piadosa de tu ciencia fuerte, tu verso más puro, tu mármol más vivo, tu más dulce rosa...! (2007: 83).

En la sempiternidad Samarkanda

Cabe finalizar esta revisión del pensamiento literario de Cuesta con el análisis de los enigmáticos versos hallados en la papelera de su celda poco an-

tes de su muerte. Se trata de su último poema, una especie de criptograma, compuesto por una sugestiva sucesión de jitanjáforas cuyo absurdo aparente admite lecturas diversas, y mantiene vínculos evidentes con *Canto a un dios mineral*, tanto en la forma como en las evocaciones que suscita:

En la sempiteromia Samarkanda
 urge una extenua charamusca ilesa
 la estreptococcia de una burinesa
 con miríficos buergos de charanda.

Mi pedúnculo cálido tropieza
 con el ropijo húmedo de organda...

Los seis endecasílabos están perfectamente cohesionados por la rima ABBABA —el seseo explica la licencia del verso quinto—, y los puntos suspensivos finales le dan un carácter cerrado a esta estrofa de seis versos —como las que componen el *Canto* (aunque con métrica diversa)—, distante de la estructura del soneto, tan frecuentada por Cuesta. El texto fue hallado en la habitación en que murió Cuesta, en el sanatorio Rafael Lavista, por el doctor Mario Barona Lobato, y fue publicado por primera vez en 1990.¹⁰ Para Francisco Segovia «no son versos vacíos estos seis últimos endecasílabos escritos por Jorge Cuesta, pero es quizá imposible decir qué los llena. Están en la frontera de lo indecible, de lo inaudito, como las palabras de los locos en *La carrera de un libertino* de Stravinski, que el libreto de Auden hizo hablar siempre en verso» (2003: 48).

Existe una tentativa de exégesis por parte de Annick Allaire-Duny, quien considera que ahí está cifrada una alusión del poeta a sus temores sobre una presunta metamorfosis andrógina de su cuerpo. En su ensayo recupera la reflexión del doctor Pérez Rincón, quien ve esos versos como prueba de la locura cuestiana: «Alteraciones en la transmisión gabaérgica,

[10] Es muy curioso que también Neruda dejara en 1973, antes de morir, un enigmático poema de seis versos —su último escrito—, compuesto igualmente por jitanjáforas, que representa en clave onírica su enfrentamiento a la muerte (sobre su análisis, véase Millares, 2008): «Hastaciel dijo labla en la tille palille / cuandokan cacareó de repente / en la turriamapola / y de plano se viste la luna del piano / cuando sale a barrer con su pérfido párpado / la plateada planicie del pálido plinto».

dopaminérgica, serotoninérgica. Disolución semántica con neologismos y glosomanía. La psicosis encuentra aquí una doble vía de explicación: la bioquímica y la del análisis del discurso. Ambos enfoques complementarios ayudan a comprender la tragedia del químico y del poeta» (262). Por su parte, Allaire-Duny considera que la perfección del texto invita a considerar una intencionalidad latente, y sugiere significaciones para los vocablos inventados que ahí aparecen. Recuerda que Samarkanda es el espacio mítico de los cuentos de *Las mil y una noches* y de ahí deduce connotaciones funéreas;¹¹ anota además que la palabra inventada *buergos* puede sugerir *puercos* (hombres transformados por Circe en cerdos), en este caso de tierra o barro, *charanda*. En cuanto al vocablo *organda*, recuerda su vínculo fonético con *Urganda* la Desconocida, la maga de *Amadis de Gaula*, y también con el *organdí*.

Nuestra revisión del último poema de Cuesta, sin desatender las posibles implicaciones que observa Allaire-Duny, intenta considerarlo a la luz de las propuestas de *Canto a un dios mineral* sobre la palabra y el lenguaje. Un análisis inicial verso a verso puede ayudar a desentrañar algunos de sus sentidos escondidos:

1. *En la sempiteromia Samarkanda*: la aglutinación *sempiteromia* parece fusionar *sempiterno* y *momia*, es un adjetivo inventado que nos sugiere, como otras palabras del poema, tumefacción y podredumbre; sobre las evocaciones fúnebres y literarias de Samarkanda ya se ha hablado, y cabe añadir que existe un lugar en México llamado así, y permite establecer una ecuación imaginaria: Samarkanda = México = mundo de los muertos. Puede también añadirse en relación con *Las mil y una noches* un concepto importante: la capacidad de la palabra para salvar de la muerte, encarnada en Scheherezade.

2. *urge una extenua charamusca ilesa*: no existe el vocablo *extenua* pero sugiere algo lánguido o mínimo, agotado o extenuado; *charamusca* es una pequeña rama encendida con fuego o brasa.

[11] «Le référent littéraire, s'il confirme le caractère paradisiaque de Samarkand, lui ajoute une dimension mortuaire. En effet, dans les toutes premières pages des *Contes des mille et une nuits*, Samarkand est un lieu de mort, puisque le frère du Sultan des Indes y assassine son épouse prise en flagrant délit d'adultère» (Allaire-Duny, 268-269).

3. *la estreptococcia de una burinesa*: *estreptococcia* es «infección»; *burin* es voz francesa que significa «buril».

4. *con miríficos buergos de charanda*: esos prodigiosos puercos de barro de los que ya se ha hablado sugieren la presencia de una hechicera, sea Circe o Urganda. Eso justificaría la expresión femenina *burinesa*. *Charanda* sugiere también la *charada*, el acertijo que es en realidad el poema. Esas figuras grotescas de barro contrastarían con la visión del dios mineral que defendía Cuesta en su poema mayor.

5-6. *Mi pedúnculo cálido tropieza / con el ropijo húmedo de organda*: el yo apenas tiene movilidad y tropieza; *ropijo* sugiere revoltijo de ropa, tal vez las sábanas del hospital o incluso la camisa de fuerza que Cuesta sufrió y con la que murió; *húmedo* sugiere lo húmedo y lo túmido o tumefacto, en una isotopía señalada en el primer verso, pero también el *numen*: «deidad dotada de un poder misterioso y fascinador» e «inspiración del artista o escritor», dos importantes significados ofrecidos por el diccionario de la RAE; *organda* habla del organdí —tela fina de algodón, que puede referirse a la sábana y a la mortaja— y también a la mencionada Urganda.

Todo eso llevaría a una versión literal genérica que podría ser la siguiente:

En la asfixiante Samarkanda
 urge una mínima brasa viva
 la agresión de un punzón
 con prodigiosos puercos de barro.
 Mi raíz viva tropieza
 con el ropaje tumefacto de organdí.

A partir de aquí, las interpretaciones se pueden multiplicar. Hay un paisaje sombrío, mítico y terrible, con presencias malignas, donde el yo se encuentra casi inmovilizado. Esa *raíz* o *pedúnculo* puede referirse a la mano que escribe o la lengua que habla, o que lo intenta y tropieza, y puede hallarse un correlato en las estrofas XXVII-XIX del *Canto a un dios mineral*, donde se habla del surgimiento de la palabra. También en otros poemas cuestianos pueden hallarse importantes claves que arrojan luz sobre este texto final, concretamente en relación con dos motivos que

parecen sugerirse y que son frecuentados por Cuesta: el fuego y la mano. Ya en un soneto de 1931 podían encontrarse referencias que aquí regresan:

Desprendido de mí quien se enamora
y en su fuego absorbió la vida escasa,
soy el residuo estéril de su brasa
y me gana la muerte desde ahora (2003: 64).¹²

En el poema último de Cuesta se observa un contraste entre ese espacio de muerte que es Samarkanda y una mínima vida que el poeta intenta conservar o defender (*extenua charamusca, pedúnculo cálido*). La representación de la vida con los caracteres del fuego la hallamos antes en «Paraíso perdido», de 1941, donde se evoca la niñez añorada, que se define precisamente por el calor: «el tacto cálido, aires perfumados / y en la sangre una llama inextinguida» (2003: 88). Ese fuego que habla de la vida también se refiere a la palabra; Pérez-Amador observa esa palabra de fuego en la estrofa XXXIII del *Canto a un dios mineral*, y recuerda que

La mención de la palabra que arde es el elemento más importante de esta estrofa: al igualar aquel lenguaje surgido en la estrofa XXVIII con la *Palabra Creadora* original y eterna, Cuesta retoma la mitología de los poetas románticos, que se consideraban creadores análogos a Dios. En la tradición cabalística se llamó *Palabra de Fuego* o *Palabra Perdida* a la primera palabra pronunciada por Dios al comenzar la creación. Los cabalistas cifraban en el hallazgo de tal voz, no mencionada en la Biblia, sus esperanzas de comprender el proceso de la creación del universo [...] En la misma tradición hermética se piensa que el poeta es un ser iluminado que posee el secreto de dicha palabra ígnea (155).

En cuanto al segundo motivo, en «Anatomía de la mano», de 1933, esa extremidad es vista casi como un ave que toca el viento y «al extremo de su vida / es su rastro último y lento» (2003: 68). En otro poema de 1940, la mano busca en la frente el rastro de su sueño y solo siente su sonido que late, para decir «que al fin su nada perdura / sobre un tacto ciego y frío» (2003: 85). Y el mismo motivo aparece en el umbral de *Canto a un dios mineral*: «Capto la seña de una mano, y veo / que hay una libertad

[12] El subrayado es nuestro.

en mi deseo» (30). Puede finalmente recordarse en este sentido el soneto «Rema en un agua espesa y vaga el brazo», que habla de un naufragio: el poeta intenta nadar en un agua densa, tal vez figuración de la Estigia, y el brazo no puede avanzar, queda suspendido, sin el impulso de la mano, «la suya inútil flota con retraso, / pero ningún fugaz apoyo aprehende / en el vacío», «aun muerto se desata y se retira / del brazo inerte la presencia vana» (105). Ese dramatismo del final es el mismo que parece encontrarse en ese pedúnculo cálido que tropieza en el poema último de Cuesta.

Coda

La aguda conciencia crítica de Jorge Cuesta se volcó constante en toda su escritura, vertebrada por su pensamiento poético. Este está dominado por una reconocida vocación fáustica, una sed de conocimiento que le lleva a arriesgadas inquisiciones en el terreno de la ciencia, la vida y la poesía. Al igual que otros grandes talentos incomprendidos por su época,¹³ el poeta sufrió los efectos de la intolerancia y del olvido, y también de su propio autodesierto. Sin embargo con los años su obra poética ha ido ganando terreno a la leyenda que la ocultaba, para afirmar lo que Carlos Montemayor ha llamado «su búsqueda diabólica del poema» (8). La poética que Jorge Cuesta defendió en la teoría y la praxis se oponía frontalmente a la que estaba vigente en su tiempo, y sin embargo la intuición que expuso en su prólogo a la «Antología de la poesía mexicana moderna» (1928) acabó cumpliéndose: «Los grupos, las escuelas, se disuelven; sólo quedan los individuos que las han superado» (2004: 101). Su entrega voluntaria a la muerte se convierte a un tiempo en una paradójica afirmación de la vida: «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» (2004: 218).

[13] Recuerda Cuesta: «La ciencia y el arte han sufrido, indudablemente, por la intolerancia propia de los prejuicios vulgares en esta cuestión. Son famosas las persecuciones exigidas por la estupidez moral, las condenaciones que ha pronunciado: desde Baudelaire, el poeta más grande del siglo pasado, hasta James Joyce, el gran escritor inglés, autor del *Ulises*; y, en el terreno de la ciencia, allí está el sabio vienés Sigmund Freud, no pocas veces vilipendiado y obscurecido por la gazmoñería universal» (2004: 186).

Bibliografía citada

- Allaigre-Duny, Annick. «Nommer la transformation. L'exemple du dernier poème de Jorge Cuesta». En Nadine Ly, ed., *Littéralité 4. Nommer*. Burdeos: Maison des Pays Ibériques, 2002.
- Arredondo, Inés. *Acercamiento a Jorge Cuesta*. México: SepSetentas Diana, 1982.
- Caicedo, Adolfo. «Jorge Cuesta: pensar la poesía». En Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, ed., *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: El Colegio de México, 1994.
- Cardoza y Aragón, Luis. *El río. Novelas de caballería*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. París: Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- Cuesta, Jorge. *Poesía y crítica*. Luis Mario Schneider, pról. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- , *Obras reunidas I. Poesía y traducciones de Éluard, Mallarmé, Spender y Donne*. Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta, eds., Francisco Segovia, pról. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- , *Obras reunidas II. Ensayos y prosas varias*. Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta, eds., Christopher Domínguez Michael, pról. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- , *Obras reunidas III. Primeros escritos. Miscelánea. Iconografía. Epistolario*. Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta, eds. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- García Gutiérrez, Rosa. «El pensamiento de Jorge Cuesta (II): los ensayos políticos». En Annick Allaigre-Duny, ed., *Jorge Cuesta. Littérature, histoire, psychanalyse*. París: L'Harmattan, 2006.
- Millares, Selena. «El poeta y la muerte: "Hastaciel", de Pablo Neruda». *Nerudiana*, núm. 6 (2008). 23-26.
- Montemayor, Carlos. *Tres contemporáneos (Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- Parabière, Louis. *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*. Adolfo Castañón, trad. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Paz, Octavio et al. *Poesía en movimiento. México 1915-1966*. Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, sel. y notas. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Pérez-Amador, Alberto. *La sumisión a lo imaginario. Nueva edición, estudio y comento de Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*. Madrid: Iberoamericana, 2001.
- Volkow, Verónica. *Los gladiadores demónicos*. Sevilla: Renacimiento, 2009.