

LAS ÚLTIMAS ESTROFAS DEL *CANTO A UN DIOS MINERAL* O LA ALQUIMIA DEL VERBO

Ana María Morales*

Hay poetas que construyen, o a los que se les construye, una leyenda alrededor. A partir de los presupuestos que marque ésta, su obra entera se intenta leer bajo una óptica que ayude a aumentar o explicar esa aura misteriosa que los cubre. Posiblemente esto ocurre con Jorge Cuesta; y por partida doble. Por un lado, la fama de su fría inteligencia y espíritu analítico creó en torno a su poesía un cierto temor reverente que persiste aún en muchos críticos que se empeñan en seguir destacando esas características en su producción poética sin atender a otros méritos. Por el otro, y ya en los terrenos de la mitología particular de los Contemporáneos, Carlos Montemayor cita testimonios de Elías Nandino y Gilberto Owen sobre el interés de Cuesta respecto a la alquimia y menciona que solían llamarle “el alquimista”, epíteto que Cuesta aceptaba y al que respondía diciendo: “el más triste de los alquimistas” (Villaurrutia 847-848, citado en Montemayor 32-33).

Químico de formación, y lo suficientemente loco para probar en sí mismo los compuestos con los que perseguía impedir o retardar el envejecimiento de las células, y además fascinado confesamente con lo que de mágico creía ver en la ciencia, el más enigmático de sus poemas, *Canto a un Dios mineral*, el único largo que escribió, ha sido interpretado con frecuencia como un

poema en el que se discuten las transmutaciones quintaesenciales de la materia; un sueño alquímico en el que el poeta persigue describir la permanencia mediante la purificación; es decir, el buscado camino de la inmortalidad.¹

Sin embargo, no es tan fácil como se ha pretendido el relacionar este poema con la Gran Ciencia. Con una definición de diccionario, la alquimia viene a ser el “conjunto de especulaciones y experiencias generalmente de carácter esotérico, relativas a las transmutaciones de la materia, que influyó en el origen de la ciencia química. Tuvo como fines principales la búsqueda de la piedra filosofal y de la panacea universal” (*DRAE*, s.v. “alquimia”). Siendo así, podría ser cierto que ambos (Cuesta y la alquimia) perseguían, al menos, algún fin común: la prolongación

¹ Salvador Elizondo opina que: “Cuesta fue químico de profesión y de no escasas inquietudes en ese campo de la ciencia tanto como en el de la poesía, esa otra ciencia de la que Valéry decía que era la más exacta de todas. El gran poema de Cuesta proclama claramente esta preocupación fundamental; se trata de un poema acerca de los estados y transformaciones de la materia inerte. El vocabulario alquímico no contribuye en pequeña medida a la construcción de este poema que concibe la alquimia como lo que se ha revelado que realmente era: la ciencia de la transformación simbólica de la materia...” (13). A partir de esta opinión de Elizondo, y de algunas observaciones de Inés Arredondo en la misma dirección, otros autores como Montemayor han pretendido leer el poema en términos alquímicos. De hecho, esta fue la corriente dominante hasta hace algunos años.

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

indefinida de la vida, pero tal vez ahí termina la identificación en lo que a doctrina se refiere y el verdadero material hermético del poema es un tema discutible. Una diferencia esencial entre Cuesta y la doctrina alquímica es su postura ante la naturaleza: por ejemplo, entre los grandes amantes de la naturaleza, se podrían incluir a los más destacados alquimistas, auténticos adoradores del Dios natural, preso entre el entramado de la materia. Jorge Cuesta, por su parte, parece sostener una lucha perenne en contra de la misma, trata de negarle cualquier valor y, propósito expuesto, al intentar su transformación, trata simplemente de dominarla. Además, la alquimia, pese a toda su parafernalia externa de mecheros y retortas perteneciente al imaginario colectivo, fue una ciencia básicamente meditativa que perseguía la transformación anímica a la par que la de la materia.

Aun con estas diferencias, no se puede negar que las imágenes alquímicas han permeado gran parte del arte y la poesía, incluso de artistas poco conscientes de los símbolos que utilizaban. Y su importancia es innegable

El arte hermético fue el único que desde la Edad Media utilizó las imágenes como vocablos y las reunió en “textos” alegóricos defendiendo una filosofía o describiendo místicas operaciones. De dicha forma, el arte de Hermes se reconcilia con una de las antiguas funciones de las artes concebidas como lenguajes. Es pues, y ante todo, un arte funcional, pero ello no le impide estar insuflado de una imaginación poética que extrae un vigor permanente de una naturaleza que tenían algunos de sus más asiduos amantes en los alquimistas. La naturaleza fue “el espejo” de la alquimia y el arte de ésta un reflejo del universo (Van Lennep 16).

Ahora bien, salta a la vista que es diferente hacer uso de estas imágenes y escribir un poema alquímico. Un viaje superficial por la alquimia y su influencia en el arte puede resultar un peregrinaje por la imagen, ya que ésta, con sus múltiples posibilidades oníricas y simbólicas, fue uno de sus medios de expresión favoritos y, desde luego, no se puede ignorar su importancia, pero no por ello puede decirse que cada texto que usa imágenes o lenguaje alquímico penetra en el campo de los códigos secretos y doctrinas herméticas.

Empero, hay características esenciales que hacen que el *Canto a un dios mineral* pueda ser leído como propuesta alquímica: su hermetismo (en la acepción de oscuridad de significado que tiene la palabra) y el aura de aparente misticismo de la materia que más de un crítico ha encontrado en el poema. Ahora bien, si es cierto que el texto se presenta como oscuro y de difícil lectura, no es tan sencillo afiliarlo directamente al pensamiento alquímico, por lo menos en lo que de experiencia sagrada tenía esta doctrina. El hermetismo del poema de Cuesta es de orden lingüístico. Si bien conserva el mismo afán que comparten Góngora y los alquimistas de escribir sólo para unos cuantos, Góngora es hermético porque sólo escribe para quien lo pueda entender culturalmente, en tanto que el alquimista, mediante el uso de un código específico, se complace en alejar a los profanos, y produce obras auténticamente impenetrables para los no iniciados.²

Es probable que fuera el carácter de ciencia demoníaca y herética, que ya desde Zósimo de Panólopolis reclamaron para sí los alquimistas el aspecto que resultara seductor para Cuesta y el espíritu que lo hizo sentirse cercano a los alquimistas. Como toda ciencia esotérica, la alquimia atrae a los profanos por su carácter de prohibida y, como se deja penetrar únicamente en sus capas superficiales, presta a los turistas un lenguaje que pueden adaptar a inquietudes específicas. Cuesta, tal vez por ser químico,³ debe haber sido sensible a un gran número de estas imágenes de procesos que involucran a los elementos primarios y los transforman en otros diferentes y más complejos que la materia que los había originado. Esta parece

² Como bien señala Luis Mario Schneider en su Prólogo al tomo I de las *Obras* de Cuesta, “a excepción de Rubén Salazar Mallén que acertadamente opina que ‘no es una poesía oscura sino exigente’, los críticos coinciden en afirmar la inintelligibilidad de muchos versos y hasta de poemas completos” (21). En la aclaración de Salazar Mallén están perfectamente enunciadas las diferencias entre las dos formas de hermetismo: el alquímico, buscadamente oscuro, criptográfico y auténticamente incomprensible para los profanos que desconocen el código, y la del poema barroco, de sintaxis compleja y excéntricos juegos lingüísticos y mentales que mediante el compromiso de lecturas múltiples y atentas puede ser desentrañado.

³ Es oportuno recordar que aún hoy se sigue considerando una especie de aprendizaje de mago al científico que experimenta con la naturaleza de los elementos.

una liga innegable entre el *Canto a un dios mineral* y la alquimia.

En el poema aparece la insostenible y eterna lucha de contrarios que se libra en el interior de toda materia, y hay también la presencia del poeta que, a la manera del demiurgo, introduce orden dentro del mundo caótico primordial. El título mismo del poema pareciera hacer referencia a la liberación del ánimo de la materia mediante la purificación. Sin embargo, no debe olvidarse que el espíritu que saldrá puro de los procesos de purga de la materia será la creación poética, ente tan abstracto como el dios de la materia mineral y tan poderoso como quiso verlo el romanticismo de que tanto abominó Cuesta.

Ahora bien, si es posible interpretar parte de las imágenes que utiliza Cuesta en el poema como alquímicas y leer buena parte de las primeras estrofas con esta visión, difícilmente esta postura podría justificar el poema entero. Pienso que a partir de la estrofa 19, en la que se hace explícita la presencia del sueño como el conductor del yo lírico que está intentando el conocimiento, el poema se vuelca decididamente hacia el lenguaje y, a partir de ese momento, la materia se disuelve y éste se convierte en el protagonista.⁴

Como señalé antes, en buena medida, el hermetismo del texto es lingüístico. El *Canto a un Dios mineral*, buen heredero del poema reflexivo barroco,⁵ posee una sintaxis complicada y un juego de imágenes que ha dificultado el acercamiento crítico. Hay ocasiones en que una serie de estructuras sintácticas parecen apuntar un sentido poco claro y hay otras en las que parece haber meras inconcordancias. Sin embargo, prescindiendo del hecho de que la sintaxis de Cuesta no es tan complicada como se ha querido considerar y, teniendo en cuenta que el poeta, cuando escribe en prosa, no parece particularmente riguroso con sus concordancias, es posible con un análisis atento sustraer, al menos, un

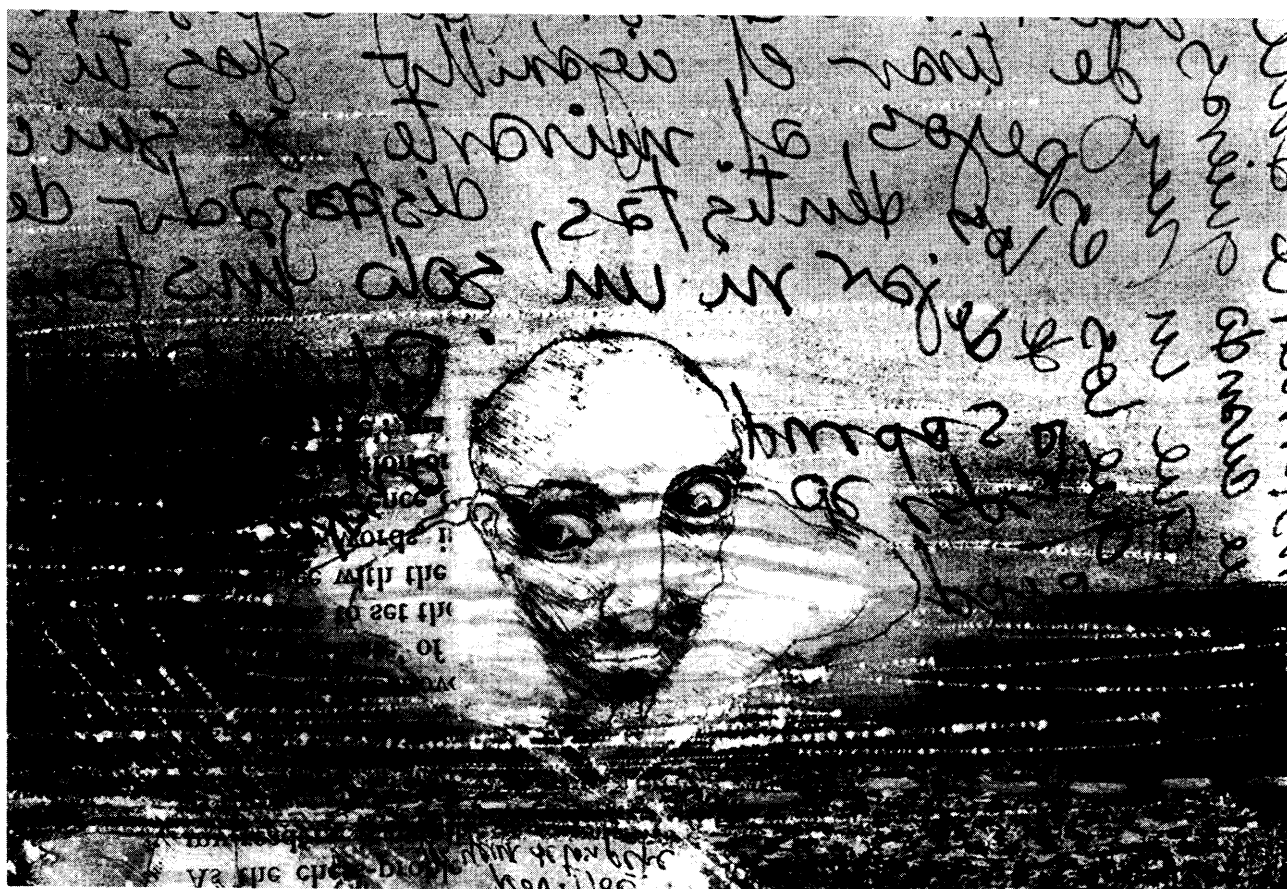
sentido lineal del poema en una dirección que apunta a la búsqueda de la permanencia y encontrar sentidos muchas veces directos.

Este ha sido un tema discutido por la crítica cuestionista. Inés Arredondo piensa que el poema es “a tal grado voluntariamente formal” que resulta sospechosa la convivencia de versos fáciles y oscuros, llegando a sugerir que algunos de estos últimos “se contradicen formalmente” con los primeros, así, propone buscar significados más profundos para los versos “fáciles” o transparentes e igualarlos a los oscuros (cf. p. 9). Sin embargo, hay quien achaca estas inconcordancias y otros posibles errores lingüísticos a la posibilidad de que el poema se encuentre inacabado, adscribiendo a esta razón la dificultad de la lectura y subrayando lo riesgoso de un análisis que pretenda interpretarlo como una obra acabada. A riesgo de pecar de simplista, quisiera no dejar de recordar que este poema fue el último que escribió Jorge Cuesta. Al parecer, aunque llevaba años trabajando en él, lo terminó apenas unos días antes de suicidarse y se conservan manuscritos que hacen pensar en una versión aún sin corregir. Debido a esto, hay algunos críticos que pretenden considerarlo como incompleto. Sin embargo, es posible que si bien el poema no haya recibido las reiteradas correcciones a las que Cuesta sometía a sus textos, no por ello podemos suponer que le faltara o le sobrara alguna estrofa.⁶ Sea o no verdad que se trata de una obra inacabada, y partiendo de que el texto que conservamos debe ser visto como un conjunto clausurado ya que su autor no puede completarlo (y mientras no aparezca una versión que lo desautorice), el análisis debe sustentarse en los sentidos que se desprenden del poema en su estado actual sin más

⁴ Autores como Nigel Grant Silverster, Louis Panabière y Adolfo León Caicedo han visto esta otra vertiente. Grant incluso propone, creo que con acierto, leer el texto como metapoético.

⁵ De hecho algunas de las imágenes llamadas alquímicas por la crítica podrían ser consideradas legado de este tipo de poemas.

⁶ Louis Panabière, que es el más decidido defensor de esta postura, después de pasar revista a las ediciones del poema y señalar, como hacen casi todos los críticos, las deficiencias de las primeras ediciones, aclara que usará el texto fijado por Nigel Grant Silverster en su tesis, pero no obstante, aclara que hay que advertir que *Canto a un dios mineral* debe ser considerado como una obra inacabada, en la medida en que sabemos que Cuesta retocaba y perfeccionaba constantemente sus manuscritos antes de darlos a la estampa en su versión definitiva. Así, para él, el texto que conservamos tiene el carácter ineluctablemente arbitrario de una edición póstuma (Cfr., p. 174).



posibilidad que la especulación acerca de lo que podría decir una obra que no tenemos.

Pasando ya al texto directamente, se ha planteado que este poema es una expresión de los vehículos de conocimiento válidos de Jorge Cuesta, y para ello hay críticos que han creído necesario incluso distinguir entre las funciones de percepción del cuerpo y de la mente; sin embargo, aunque el asunto está presente, es difícil pensar que el poema apunte directamente hacia este problema.⁷ Al menos en mi análisis, las maneras de percibir son únicamente herramientas introductorias que van a servir para constatar el verdadero tema: la imposibilidad de que la materia pueda permanecer y la evidencia de que sólo la poesía puede ser eterna.

⁷ Grant Sylvester hace esta distinción entre alma y cuerpo, y Panabièrre pretende que es la imposibilidad de comprender cabalmente la materia lo que conduce al poema a su otra vertiente. Véanse los capítulos dedicados al “Canto a un dios mineral” en las obras de ambos autores.

Así, si creo discutible la calificación de “poema del conocimiento” para el *Canto...*, me parece muy acertada la de poema meditativo y creo evidentes los modelos formales que se han mencionado. La estrofa elegida por Cuesta, y que hace necesario el cuidado formal para conseguir imágenes abstractas, es pretendidamente barroca. Entre las fuentes que normalmente se citan para el *Canto a un dios mineral* y las influencias que se piensa que más respetaron los Contemporáneos se encuentra Sor Juana y, a pesar de que para muchos de los poetas de este grupo ésta era más una declaración de principios que una influencia verdadera, en el caso del *Canto a un dios mineral* es posible que Cuesta sí pretendiera inscribir conscientemente su poema en la misma línea del *Primero sueño* y esto se refleja en su misma estructura formal.⁸

⁸ Los “Contemporáneos” pretendieron hacer de sor Juana el mismo tipo de ídolo que la generación del 27 persiguió en

Sin embargo creo pertinente una observación. Sobre la estrofa que usa Cuesta en este texto se han hecho algunas propuestas que mucho se acercan a poder ser calificadas de descabelladas. Panabièrre, por ejemplo, dice “se trata de un conjunto de treinta y siete estrofas cuya versificación es la de la silva [...] La silva de seis versos de forma AA b CC b” (175). La silva es una forma no estrófica que, como su mismo nombre indica, equivale a internarse en un territorio silvestre no fijado de antemano.⁹ En las lenguas romances posiblemente surgió precisamente como reacción ante la inflexibilidad de la estrofa de la canción petrarquista y, aunque en español pronto se fijó dentro de parámetros más ceñidos que en Italia, lo hizo como “la composición formada por endecasílabos solos o combinados con heptasílabos” (Navarro 235), siempre manifestó una condición “sin sujeción a orden alguno de rimas ni estrofas”.¹⁰ Y aunque el Modernismo innovó en el uso de la silva, fue para dar mayor libertad: “en la mezcla de versos; el endecasílabo y el heptasílabo se juntan con versos de 3, 5, 9 y 14 sílabas” (Baehr 379). Todas estas razones que Panabièrre parece no tomar en cuenta.

Tengo la impresión de que la confusión en que se deja deslizar Panabièrre (por más que en ocasiones ponga “silva” entre comillas) viene de la estructura formal de dos de los modelos citados anteriormente: el *Primero sueño* y las *Soledades*, que son, ellos sí, silvas. Esto, aunado a la tradición de considerar este tipo de composición como la forma poética antonomástica de la meditación y reflexión filosófica “(es la forma

preferida de la llamada poesía de la soledad) [Baehr 382]” son tal vez los responsables del primer desliz. Sin embargo, más difíciles de encontrar son las causas de que considere a las silvas como “la forma más lograda de la poesía como canto” (175), ya que si algo no era la silva, eso era precisamente canto. Baehr hace notar que durante el Modernismo la silva sustituyó a la canción, pero está hablando de la canción en *estancias*. Por otra parte, Tomás Navarro Tomás lo aclara más explícitamente cuando señala: “la poesía modernista, mientras de una parte prescindió de la estancia poniendo fin a su larga y culta historia, convirtió a la silva, de otra parte, en una de las formas métricas más corrientes y variadas” (388).¹¹

Inés Arredondo reconoce que “escrito en liras estrictas, parece ser un poema conceptista...” (9). De manera laxa puede hablarse de liras,¹² y permitir que este envión alcance para remitirnos al Barroco. Sin embargo, es importante señalar que el esquema métrico AAb:CCb no es propio de esta forma “estricta”, sino de la estrofa alirada del Neoclasicismo y que reproduce en otros metros “esquemas antiguos de octosílabos y pies quebrados” usados desde la *Historia troyana* (Navarro, 293). Así, la estrofa alirada o lira-sextina del *Canto a un dios mineral* es muestra de un interesante rescate que hizo Díaz Mirón en 1901 de las estancias. Si Díaz Mirón la tomó de Arriaza u otro poeta neoclásico o si llegó a ella por el camino de la sextilla paralela octosilábica prerrenacentista ya no es asunto de este trabajo. Lo que sí le concierne es la tradición a la que buscaba afiliarse Jorge Cuesta eligiendo esa estrofa

Góngora. El *Primero sueño* fue un poema que preocupó a varios de los integrantes del “grupo sin grupo”. Repetidamente se ha intentado suscribir el *Canto a un Dios mineral* en la misma tradición en la que se encuentra el poema sorjuanino que, no se debe olvidar, también ha tenido lecturas que apuntan a una interpretación alquímica.

⁹ Muy posiblemente el nombre está tomado de las *Silvae* de Estacio, quien emplea hexámetros dactílicos para construir estas selvas que son poemas improvisados sobre los temas más diversos. La variedad de asuntos y de tonos hicieron que la estrofa de Estacio no fuera fija.

¹⁰ Navarro añade: “Era meramente accidental el hecho de que algunos versos dentro del conjunto ofrecieran formas de pareados, tercetos, cuartetos, etc. En algunos casos la correspondencia de los versos con los períodos sintácticos de cierta extensión presenta la apariencia de una serie de estancias distintas entre sí. Mas corrientemente la trabada forma de la

composición borra toda idea de división estrófica. Los versos podían estar rimados en su totalidad o bien algunos de ellos, en mayor o menos número, podían quedar sueltos” (235).

¹¹ Por otra parte, Louis Panabièrre, al señalar que el modelo formal inmediato del *Canto* fue *Ópalo* de Díaz Mirón, menciona otra concordancia que juzga interesante “no deja de parecernos notable el hecho de que Cuesta haya elegido servirse de la misma versificación que Díaz Mirón en el último poema de *Lascas*, escrito antes de caer en el silencio definitivo que tan vivamente impresionó a nuestro autor” (167). Todo bien, efectivamente *Ópalo* tiene la misma estructura formal que el poema póstumo de Cuesta, sólo que el último poema de *Lascas* no es el poema que cierra la producción de Díaz Mirón, como parece dar a entender el crítico.

¹² Como hace Nigel Grant Sylvester (p. 100).

específica para su único poema largo.) Sería demasiado aventurado suponer que, claramente influido por Díaz Mirón,¹³ sufrió el mismo espejismo que Inés Arredondo e intentó suscribir el *Canto...* a la tradición métrica renacentista o barroca y de esa forma poner su composición más cerca del poema conceptista?

Ahora bien, independientemente de las consideraciones sobre el origen de su estrofa, creo que lo que no deja duda es que Cuesta buscó una forma lo suficientemente ceñida como para obligarse al cuidado formal que tan grato le era en poesía. El poeta apreciaba las estructuras rigurosas que lo llevaban a poner en juego toda su capacidad poética para ceñir su pensamiento y lógica a reglas preestablecidas, de ahí su marcada preferencia por el soneto.

De la manera que sea, creo que resulta evidente que si bien no utiliza la silva, sí hace un poema de meditación. Un poema cuyo objetivo es la profundización en problemas complejos. En este caso, tras el itinerario que conduce a un poeta a buscar en todo lo existente lo único que puede permanecer, Cuesta, como tantos otros, arriba a la poesía.

El itinerario puede dividirse en tres o cuatro fases: una introducción sobre las formas de conocer y de tomar contacto con la realidad (estrofas I-VI); el recorrido por la realidad material, buscando aquello que pueda permanecer congelado e inmune a la acción del tiempo (VII-XIX); una nueva postura desde donde enfrentar la realidad para aventurarse a conocerla (XXI-XXIII) y la búsqueda y el encuentro con la creación del lenguaje y sus consecuencias: la Eternidad que responde a su llamado (XXIV-XXXVII).

Mi duda sobre la división en tres o cuatro apartados se debe a que si bien se encuentran separadas espacialmente las estrofas I a VI de las XXI a XXIII me parece que son dos partes de una misma fase, el uso de las mismas imágenes y la función análoga que pienso que cumplen me lleva a considerarlas una sola. Así, el poema tendría tres temas axiales: los medios de percepción y conocimiento, la ineludible precariedad

de la materia física o real y el lenguaje poético como la capacidad única para escapar del tiempo.

Las primeras estrofas son, como ya dije, la exposición de los medios de que dispone el ser para poder acercarse a la realidad y percibirla. Desde este momento ya se hace presente el cambio como una constante y el tiempo como un elemento de reflexión, ya que determina incluso la percepción. Se pasa de la subjetividad a la objetividad en un intento por despejar dudas sobre sus propias herramientas cognoscitivas: los sentidos, la vista y el tacto, sin duda caros a su alma de científico, o su propia capacidad cognoscitiva.

Todo en el poema parece apuntar a una dialéctica entre movimiento y permanencia. Las imágenes de las nubes, el mar, la masa ondulosa apuntan hacia un tiempo que no deja de trastocar las identidades, pero hacen un contraste simbiótico con las de las rocas, la mirada y los sueños, plenas de un anhelo por transformarse pero permanecer al mismo tiempo. Sin dificultad se puede leer la contradicción entre la necesidad de no desaparecer, pero cambiar. Todo aparece como esclavo del tiempo y, por lo tanto, del cambio. Las referencias a Heráclito (apuntadas ya por Inés Arredondo) parecen indudables¹⁴. La señal, la mirada, el sueño, el suceso. Todo aspira a transformarse y, por lo tanto, a subir, porque subiendo es como se puede permanecer congelado y así la permanencia se dará en el momento en que cada sustancia, gesto o hecho haya alcanzado su momento de plenitud ascendiendo por ese eje vertical que en el poema comparten la física y el orden sagrado.¹⁵ Con esta relación espacial termina la primera parte de la introducción.

¹⁴ Inés Arredondo cree que se trata de una influencia directa de los *Fragmentos* del presocrático; yo no sé si se trata de un Heráclito vía Nietzsche, o bien de las versiones más glosadas de su doctrina y que se constituyen alrededor del axioma: “no podrás embarcarte dos veces en el mismo río pues nuevas aguas corren siempre tras las aguas”. Sin embargo, la cercanía de pensamiento entre los presupuestos de transformación de la materia de Heráclito y los de Cuesta es un terreno que sería importante investigar a fondo.

¹⁵ Hay que considerar que, por otra parte, en las ascensiones relacionadas con el eje vertical de lo sagrado, las leyes de la materia se transforman y se puede llegar a una sublimación que hace subir al elemento purificado de materia.

¹³ Evidentemente, también debe de haber pesado para la elección de esta forma, la estructura del “Cementerio marino”, que si bien no combina metros está escrito en sextetos decasílabos que riman AABCCB.

A llegar a la estrofa vii se entiende por qué son posibles las interpretaciones alquímicas que se han hecho del *Canto*... Es evidente, aun para un lector profano, la carga de referencias a las transformaciones, simbólicas o no, de la materia. A partir de este punto, de hecho desde dos estrofas atrás, las imágenes que involucran minerales y materia inorgánica se multiplican, el verso emplea para su discurso elementos de procesos físicos y alusiones a propiedades naturales de la materia. Para Cuesta, física pareciera corresponder a ley natural y, por lo tanto, todo está sujeto a la física;¹⁶ todo está ligado a ella, la vida o la roca, los cristales y la luz; la solidez está regida por la física pero pareciera querer ser libre. La física parecería ser el cambio, pero también la permanencia.

Y de nuevo, paso a paso por la revisión de materiales, se constata que aunque por un momento fue posible creer en la permanencia en el corazón de este mundo aparentemente inanimado, aun ahí, lo único permanente es el cambio. Ni el limpio espejo, que parece contener los presupuestos suficientes para llamar a la eternidad, ni el reflejo que parece atravesar incluso las leyes físicas, nada es capaz de ofrecer resistencia eficaz al movimiento. Tras la caída de la ilusión de las posibilidades del reflejo, que por un momento pretendió dar a la materia posibilidades de cambiar y permanecer a la vez, la materia regresa a su costumbre que es consumirse, perecer poco a poco. Al final el reflejo, la ilusión, fue un espejismo de que la Eternidad era accesible.

Tras la constatación del fracaso del reflejo y ante la imposibilidad de que se rehaga esa ilusión, se asume dignamente que la ilusión puede ser un adorno de la materia, incluso que la forma es un ornato y que el alma atrapada en la materia no las necesita para sentir "...conmueve/ el alma de la arcilla sin contorno:/ llora..." (xviii, p. 66)¹⁷. A partir de ese momento, será necesario buscar en otra realidad, en otra física, algo menos engañoso y más permanente que el reflejo.

¹⁶ Desde luego, no es casual que en las primeras versiones del poema en lugar de "física" apareciera "realidad".

¹⁷ Uso la edición de Capistrán y Scheneider, ya citada, e incluyo en el cuerpo del trabajo las referencias con la siguiente convención: estrofa en números romanos y después consigno la página donde aparece.

Así, apoyado tal vez por la rapidez con que se desvaneció la ilusión, emprende, gracias a ese recuerdo, la tarea de recuperar estrellas. Pero esta vez lo hará mirando hacia otra dirección.

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

Y abatido se esconde, se concentra,
en sus recónditas cavernas entra
y ya libre en los muros
de la sombra interior de que es el dueño
suelta el nocturno paladar el sueño
sus sabores oscuros (xxii-xxiii, pp. 67-68).

La necesidad de volcarse hacia adentro, tras constatar el fracaso en el exterior, hace que la búsqueda de la comprensión del movimiento se distinga y sea posible comparar ambas realidades, la del devenir natural del tiempo y la de la ilusión que fue capaz de conservar-congelar algo.

Será en este interior donde el ente inquisidor del poema encuentre una posibilidad nueva: conocer mediante el sueño, casi una revelación. En este viaje hacia la Eternidad, después de fracasar en la primera visión, de vuelta en el punto de partida (la mirada), el sueño se perfila como un dador de conocimiento, la herramienta privilegiada para entender; como en lugar a salvo del paso del tiempo y medio para poder degustar saberes oscuros y trascendentes. Saberes que la materia se había negado a develar. El que busca, como bien lo ha visto Grant Silvester, el ente indagador del poema se siente con libertad de actuar en este reino de sombras (p. 110).

Gracias al sueño el caos se puede vislumbrar y reconocerse como un lugar de memorias colectivas y tan fugaces como la del propio ser que busca. Pero en él todos los elementos están (cual corresponde al Caos) aún informes, desordenados y carentes de sentido:

Cuevas innúmeras y endurecidas,
vastos depósitos de breves vidas,
guardan impenetrable

la materia sin luz y sin sonido
que aún no recoge el alma en su sentido
ni supone que hable (xxiv, p. 68).

Así nos enteramos de que la materia, como el sueño, antes de poseer luz y sonido (formas de lenguaje) es impenetrable, pues aún no posee sentido y voz que aportar y por tanto es irreconocible, carente de identidad y aún permanece muda ante el alma que no espera que le revele nada. El camino hacia la comprensión es rudo.

(Qué ruidos, qué rumores apagados
allí activan, sepultos y estrechados,
el hervor en el seno convulso y sofocado por un mudo!¹⁸
Y graba al rostro su rencor sañudo
y al lenguaje sereno (xxv, p. 68).

El galimatías del sueño, ruidos farragosos, cuando apenas empieza a dejar de ser incomprensible, es capaz de hacer tomar conciencia de la impotencia comunicativa a otro ente mudo que no puede sino sentir por un momento desesperación y sólo puede expresar rencor ante su incapacidad de comprender de la nueva forma que va conformándose. Sueño y conciencia aún no se ha puesto en contacto:

¹⁸ Al parecer la versión considerada como la mejor establecida es la que Nigel Grant Sylvester da en su tesis. Panabièrre aclara que es la que usa para su trabajo y, dada su importancia, es de ahí donde la consulto para estas notas. Ahora bien, en este punto, Grant Sylvester corrige “mudo” por “mundo” (a partir de este momento consignaré los cambios mediante la convención de poner la lección de la edición de Capistrán y Schneider y añadir, después de : [dos puntos] la lectura de Grant). Sin embargo, me cuesta trabajo entender cómo Grant Sylvester puede corregir una palabra, sin que importe cuanto gana o pierde el sentido, variando la rima de una estrofa tan rígida como es la del *Canto*...

Pero, (qué lejos de lo que es y vive
en el fondo terrado, y no recibe
las ondas todavía
que recogen, no más, la voz que aflora
de una agua móvil al rielar que dora¹⁹
la vanidad del día!

La corrección que hace aquí Grant Sylvester (“dura” por “dora”) me parece discutible. No sólo porque,

como en el caso anterior, rompe con el esquema de rimas de la estrofa, sino además creo que no ayuda en nada a la comprensión del sentido del poema. La imagen de la voz (revelación del sueño) surgiendo de un mar primordial justo cuando éste al brillar trémulamente adorna o encubre con una luz dorada, producto del brillo, la flaqueza del día, es decir, lo pasajero, es, desde mi punto de vista, perfectamente adecuado al poema. Aunque sugerente por la invocación que Grant Sylvester hace del uso “cuestiano” de

algunas palabras de la estrofa, no pienso que sea posible ver en esta estrofa una declaración de que la voz surgida del tiempo y el cambio (“de un agua móvil”) sea un engaño más y algo tan efímero como “la vanidad del día” (111). El poema está ya en la fase del descubrimiento del verdadero filón de conocimiento, ya está en la pista del verdadero camino. Panabièrre lo dice estupendamente: “como en el mito del nacimiento de Venus, desde lo recóndito de la ola emergerá poco a poco el lenguaje” (187).

Este nuevo lenguaje ha surgido del esfuerzo del sueño para encontrar asideros desde los cuales el ser demandante pueda comprenderlo. Las estrofas xxvii y xxviii son la crónica de la revelación:

¹⁹ *dora*: *dura* Grant.



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

Cómo pasma a la lengua blanda y gruesa,
y asciende un burbujear a la sorpresa
del sensible oleaje:
su espuma frágil las burbujas prende,
y las pruebas las une, las suspende
la creación del lenguaje (p. 68-69).

Merced a este contacto con el sueño, la lengua, hasta entonces inoperante e incapaz, puede sentir por primera vez la embriaguez del lenguaje. Una champagne sorpresiva que surge de la lengua mágicamente mantiene suspendidas a entidades aun más frágiles que la espuma frágil. La alquimia se devela, hay de nuevo algo que puede desafiar al tiempo, algo hijo del movimiento, pero sólo aprehendible por mediación onírica, algo que pertenece a una realidad diferente de la primera materia siempre sometida a la física: el lenguaje.

El lenguaje es sabor que entrega al labio
la entraña abierta a un gusto extraño y sabio:
despierta en la garganta;
su espíritu aun²⁰ espeso al aire brota
y en líquida masa donde flota
siente el espacio y canta (XXIX, p. 69).

Se trata de la completa embriaguez del lenguaje separándose del caos, recuperando memorias sabias y sabidas que por un momento son aún extrañas; saliendo temerariamente de lo amorfo hacia la libertad del aire; el lenguaje perfeccionándose hasta convertirse en canto, en poesía. De nuevo creo estar en desacuerdo con la enmienda propuesta por Grant Sylvester; creo muy necesaria la acepción de “incluso” para “aun”, ya que refuerza la imagen conceptista de la contradicción que es que el lenguaje siendo una entidad compacta o pesada sea capaz de brotar al aire y permanecer flotando por encima de la “líquida masa” que sí puede

entenderse como el movimiento. Es la declaración de que el lenguaje puede sobrepasar a las leyes que determinan la precariedad de todo lo que se relaciona con el movimiento. Es el lenguaje, justo antes de sentir más la identidad que la libertad, que todavía permanece en contacto con aquello que hasta ese momento del poema se ha revelado como lo único permanente, el movimiento, pero aun flotando sobre esa masa ya se sabe libre de sus leyes, esa conciencia de libertad es la que dará el empujón final para la creación del canto, la poesía nacida de la permanencia y el movimiento a la vez.

Ya hecho poesía, la creación del lenguaje puede verse:

Multiplicada en los propicios ecos
que afuera afrontan otros vivos huecos
de semejantes bocas,
en su entraña ya vibra, densa y plena,
cuando ahí late aún, y honda resuena
en las eternas rocas (xxx, p. 69).

En plena explosión de ecos, el ente inquisidor del poema cobra la confianza suficiente para interpelar directamente a la buscada meta del poema:

Oh, eternidad, oh, 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.

Oh, eternidad, la muerte es la medida,
compás y azar de cada frágil vida,
la numera Parca.²¹
Y alzan tus muros las dispersas horas
que distantes o próximas, sonoras
allí graban su marca (xxxi-xxxii, pp. 69-70).

El poema buscó a lo largo de sus treinta estrofas precedentes la voz capaz de decir esto. La materia capaz de sostenerse vibrantemente y grabar en los mismos muros de la eternidad su huella. Una y otra vez se había

²⁰ *aun*: *aún* Grant.

²¹ *Parca*. / *Y*: *Parca*, / y Grant.

hablado de desaparición, de cambio, de deterioro. Sin embargo, se había soslayado cuidadosamente hacer alguna mención directa de la muerte. Una vez que la Eternidad ha respondido, la muerte deja de ser tabú y puede aparecer; es más, aparece rodeada de tópicos y lugares comunes que son subrayados por la rima.

La eternidad ya no es más que un espejismo, ni un reflejo, es un edificio acosado sonoramente, que ya no permite que su vibración se apague y está a la par que el azul. El color (que hasta entonces había estado ausente del poema) habla de serenidad y vida contemplativa; el azul ha sido por largo tiempo símbolo de la mirada que no encuentra obstáculos para inspección;²² el movimiento que brilla en sus muros ya no es una amenaza, es ahora una garantía de que la estabilidad resiste. Se presenta para demostrar hasta qué punto es ahora posible soñar con la permanencia. El lenguaje mismo ha entrado ya en su proceso de purificación y puede darse el lujo de depurarse:

Denso el silencio traga al negro, oscuro
rumor, como el sabor futuro
sólo la entraña guarde
y forme en sus recónditas moradas
su sombra ceda formas alumbradas
a la palabra que arde.

No al oído que al antro se aproxima²³
que el banal espacio, por encima
del hondo laberinto
las voces intrincadas en sus vetas
originales vayan, mas²⁴ secretas
de otra boca al recinto (xxxiii-xxxiv, p. 70).

Estas dos estrofas, que posiblemente sean las que mayores dificultades ofrecen para ser desentrañadas, obligan a hacer explícita la validez de la exégesis antes

²² Hasta donde sé, ninguno de los estudiosos que han buscado la filiación de este poema con la Gran Ciencia ha reparado en el detalle de que de vuelta de la explosión del descubrimiento aparezca el color, segundo en la escala del descendimiento del círculo de colores de la alquimia. Esta aparición podría completar los sentidos del poema al dirigir ahora que se ha alcanzado el clímax (el amarillo de la espuma de la lengua) de nuevo hacia abajo (hacia un mar, también azul) para completar la analogía que ya funcionó en sentido contrario.

²³ *aproxima: aproxima*, Grant.

²⁴ *mas: más* Grant.

de la interpretación. Las estrofas pueden leerse así: [que el silencio denso trague al rumor negro, oscuro, como [de la misma manera] la entraña guarde y forme en sus recónditas moradas, el sabor futuro [la palabra que debe ser conservada], su sombra [la de la entraña] ceda formas alumbradas, a la palabra que arde [el sabor futuro]. Vayan las voces (intrincadas en sus vetas), no al oído que se aproxima al antro por encima del hondo laberinto, mas [vayan] secretas al banal espacio,²⁵ al recinto de otra boca.

Aquí se presentan varios presentes de subjuntivo que dan al discurso un carácter de irrealidad y de deseo, o de mandato si se quiere, a las estrofas. A partir de este momento, el rumor es negro y debe desaparecer en el silencio, de la misma manera que las entrañas sólo deben conservar y formar la palabra futura, la que arde. Sólo la palabra que arde es el sabor digno de permanecer; gestada en la entraña, de las sombras surgirán las imágenes que harán a las palabras capaces de arder hasta la inmortalidad. Metáfora que también puede ser heredera del Barroco, ésta es una de las imágenes del poema que más ha seducido a los críticos.

Las últimas tres estrofas del poema tienen una historia particular y anecdótica que pertenece a la mitología cuestiana: la hermana de Cuesta contó después de su muerte cómo el poeta las escribió de un plumazo justo antes de que lo llevaran al hospital donde se suicidaría. Hay quien piensa, quizá influido por la anécdota, que estas tres estrofas sobran o son demasiado oscuras. Posiblemente hay quien, aunque no lo admita, cree que esta historia familiar basta para justificar las consideraciones de obra inacabada o incompleta del poema. A pesar de que estas tres estrofas son una recapitulación de temas ya tratados y cons-truyen semánticamente una conclusión: aparece de nuevo la confianza en que la poesía puede vencer al tiempo y que es algo que puede elevarse por encima de la materia, volviéndose luz y música, en tanto que la estrofa final cierra con una declaración de victoria sobre las leyes temporales que condenaban a la decadencia y la muerte.

²⁵ En este punto me es imposible no concordar con Grant acerca de la necesidad de leer “al” por “el”; sin embargo, prefiero conservar la lección de “mas” y no usar la de “más” que él ofrece.

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

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

Ése es el fruto que del tiempo es dueño;
en él la entraña²⁶, 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 (xxxv-xxxvii, pp. 70-71).

En un principio, el poema se había esforzado por ser impersonal. El yo lírico había pretendido mostrarse científico y objetivo sobre aquello que percibía. Pero a partir de las estrofas 31 y 32, aparece ya una abierta toma de postura cuando se interpela directamente a la eternidad usando el vocativo. Curiosamente, éstas son también las únicas estrofas en las que hay una referencia explícita a la muerte. El yo lírico del *Canto...* sólo parece involucrarse con el fenómeno de la creación y el conocimiento cuando se acerca a la muerte.

El *Canto a un Dios mineral* es un poema de íntimas contradicciones, pero no como se ha querido ver, por su escritura o lenguaje, sino por el pensamiento mismo que le dio origen. La necesidad de Cuesta de racionalizar los procesos de deterioro y su conciencia de que la única manera de alcanzar la permanencia era mediante una congelación que no permitiera evolución alguna hace que el poema (después de haber pasado revista de cómo todo aquello que es sólido, y por lo tanto material, por estar sujeto a las leyes de la física termina por desaparecer, sea por la transformación que lo conduce a adoptar identidades diferentes, sea por el envejecimiento) tenga que recurrir a una realidad diferente en la cual las leyes no son las mismas que rigen

²⁶ en *él la entraña*: en *él entraña* Grant.

la materia. Sólo queda remitirse a elementos que no estén ligados ni con la materia ni con la física. Y es por ello que Cuesta acude al lenguaje, más propiamente, a la creación del lenguaje poético para encontrar el único argumento con el cual puede interpelar a la inmortalidad.

Cuesta hace en este poema un análisis anagógico con el que nos conduce de lo que podría ser lo más visible y real: la materia, hasta el elemento más mágico (en todas sus acepciones) e invisible: el lenguaje. A partir de ahí, la vía hacia la interpretación trascendente de la poesía está abierta, ya que la poesía extraída del sueño: “la nerviosa raíz” (xxvii.2) y del caos reinante de la materia: “la lengua blanda y gruesa” (xviii.1) es lo único que puede evolucionar y que en su evolución permanece la misma:

Multiplicada en los propicios ecos
que afuera afrontan otros vivos huecos
de semejantes bocas,
en su entraña ya vibra, densa y plana,
cuando allí late aún, y honda resuena
en las eternas rocas (xxx, p. 69).

Así, la poesía, al ser el único elemento que no por cambiar desaparece se convierte en la única llamada válida, la única a la que responde la eternidad.

No deja de ser paradójico que Cuesta, que reiteradamente se declaró antirromántico, se apoye en su poema más ambicioso en una de las más viejas premisas de los románticos: la poesía como numen todopoderoso capaz de vencer al tiempo y ganar para su autor la inmortalidad. Y que él, que siempre se declarara abiertamente alejado de los preceptos del surrealismo sobre el sueño, acuda a la ayuda de la imagen de la revelación onírica como fuente para extraer el único elemento realmente eterno.²⁷ Sin embargo, no puede negarse que hay un cierto eco del poeta vidente y

²⁷ La intención absolutamente racionalista de Cuesta de entender a la poesía como un instrumento que sirviese para adquirir conocimiento, parece confrontar radicalmente estas dos corrientes para inscribirse en la línea de Valéry. Sin embargo, si en los sonetos resulta evidente su búsqueda racional del saber, en este poema el único saber que puede equipararse con las leyes naturales surge de un sueño.



todopoderoso capaz de pasar por encima de la naturaleza al esgrimir una ley capaz de transformar la materia en espíritu: la poesía que, como en el creacionismo, es autosuficiente para crear las propias reglas de la naturaleza.

Las imágenes del poema pueden ser vistas como una representación de un simulacro de hermetismo material, pero son también nociones intelectuales que pretenden explicar el proceso con el cual el lenguaje toma al cuerpo y lo purifica. La alquimia entera parece una metáfora de la transmutación del sonido en poesía. Es posible que el “*Canto a un dios mineral*” sea un poema

alquímico, pero tan sólo porque la alquimia es aquí una imagen, una metáfora de la creación verbal, no porque se trate de un poema iniciático, un texto de doctrina esotérica ni una fórmula descubierta, o encubierta, por Cuesta para transformar otra materia que la palabra. Tal vez, en vez de en el corpus hermético, debería buscarse en Rimbaud su afición a la alquimia, pero a la alquimia del verbo, y asumir que Cuesta descubrió, por fin su propio método para inventarle colores a las vocales y regir la forma y el movimiento de cada consonante, una receta para no desaparecer del todo.

Obras citadas

- Arredondo, Inés, *Acercamiento a Jorge Cuesta*, Secretaría de Educación Pública, México, 1978.
- Baehr, Rudolf, *Manual de versificación española*. Gredos, Madrid, 1981.
- Caicedo, Adolfo León, *Soliloquio de la inteligencia: La poética de Jorge Cuesta*, INBA / Leega, México, 1988.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*. 21 ed., Real Academia Española, Madrid, 1992.
- Elizondo, Salvador, *Museo poético*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1974.
- Lennepe, J. van, *Arte y Alquimia: Estudio de la iconografía hermética y de sus influencias*, Editora Nacional, Madrid, 1978.
- Grant Silverster, Nigel, *Vida y obra de Jorge Cuesta*, Premià, México, 1984.
- Montemayor, Carlos, *Tres contemporáneos: (Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981.
- Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. La Habana: Edición Revolucionaria, 1966.
- Panabière, Louis, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta [1903-1942]*, FCE, México, 1983.
- Schneider, Luis Mario, Prólogo. Jorge Cuesta, *Poemas y ensayos. I. Poemas*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978. pp. 9-35.
- Villaurrutia, Xavier, "In memoriam: Jorge Cuesta", en sus *Obras*. 2a. ed., FCE, México, 1966.

