

DOS DIFERENTES DE SÍ MISMOS: JORGE CUESTA Y XAVIER VILLAURRUTIA. UNA REVISIÓN COMPARATIVA DE SUS POÉTICAS.

La conmemoración del primer centenario natal de Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia, dos de los más importantes escritores de México, representa una espléndida oportunidad para repensar su legado y comprender mejor lo que representan y el lugar que ocupan en la literatura en nuestra lengua. Leerlos, releerlos, reflexionar sobre sus obras, discutirlos, confrontarlos, es el mejor homenaje que podemos hacerles.

No soy un especialista. Las observaciones y comentarios que siguen provienen fundamentalmente de una lectura cuidadosa de su poesía a la luz de sus respectivas poéticas y desde luego de diversos escritos sobre sus personas y sus trabajos. Me propongo, mediante el examen y la comparación de la obra de cada uno, poner de relieve el sentido de sus respectivas aventuras espirituales, fruto de la operación de dos formas distintas y complementarias de la inteligencia. Una sonámbula, evocadora, receptiva, lunar: Villaurrutia; la otra tortuosa, penetrante, inquisitiva, auroral, luciferina: Cuesta. Intentaré destacar semejanzas y diferencias y señalaré que uno y otro, arrastrados por sus propios demonios, llevaron a cabo su obra extraordinaria *en contra de sí mismos*.

Xavier Villaurrutia González nació el 27 de marzo de 1903, en la ciudad de México, bajo el signo de aries (aunque creo que tenía mucho de piscis). Su sensibilidad y su inteligencia fueron nocturnales, ensoñadoras, receptivas. Vio en la vida zozobra y a la muerte como una compañera, y la anheló como una tierra nativa. Su poesía es sin duda uno de los momentos más altos de la literatura mexicana del siglo XX.

Jorge Cuesta Porte-Petit nació el 21 de septiembre del mismo año, virgo, con ascendiente aries. Científico poseído por el demonio del análisis, ejerció una inteligencia ígnea, ácida, corrosiva. Algunos piensan que es un gran poeta; otros que la densidad de su pensamiento entorpeció sus palabras; algunos más, en fin, que se excedió: se afanó tanto en torturar a las palabras que acabó sofocándolas. Todos, o casi todos, coinciden en la importancia y originalidad de sus ideas y en la fecundidad y riqueza de su pensamiento.

La obra de ambos, junto con las de otros de sus contemporáneos, singularmente Pellicer y Gorostiza, hacen de la primera mitad del siglo pasado una época de oro de las letras en México.

La atención, la curiosidad, la precocidad, la inteligencia, la pasión crítica los identificaron. También su concepción de la literatura como vía de conocimiento. Compartieron gustos estéticos y una casuista postura intelectual. Ambos fueron sensibles al incentivo de la reflexión y al atractivo de la diferencia. Si en vida sus afinidades, y sus desemejanzas, los aliaron, la posteridad los ha reunido para siempre como parte central del grupo de *Contemporáneos*.

Destacándose de la amistad, los intereses compartidos y la admiración mutua, sus personalidades eran contrastantes, muy diferentes entre sí. Pasión, avidez, lucidez, vigilancia, rigor, encarnizamiento, son palabras que suelen asociarse con Cuesta. Serenidad, medida, cortesía, recato, curiosidad, reserva, discreción, agudeza, elegancia, sensibilidad trazan a Villaurrutia. Difícilmente encontraríamos temperamentos más opuestos. Villaurrutia estaba hecho de aire y de agua: era fluido, comprensivo, receptivo. Cuesta fue tierra y fuego: sinuoso y atormentado, arduo y áspero.

Pares impares, semejantes distintos. Son reveladoras de sus personalidades las miradas de ambos. Villaurrutia tenía unos inusitados ojos “de venado detenido a la orilla del susurro o del miedo”, como dice en un poema que le dedicara el joven Paz. Grandes ojos pardos y húmedos, como uvas bruñidas, llenos de inteligente luz interior. Ojos nocturnos, ácueos, como lagos brillando a la luz de la luna.

Cuesta, por el contrario, veía con una mirada difícil, opaca, retadora. Ojos saltones y penetrantes, ligeramente disociados, la ceja izquierda alzada en un gesto de altiva suficiencia, el párpado caído a consecuencia de la lesión de infancia, ojos claros, sañudos, desdeñosos, ojos que puede dar desconfianza mirar. (Ignoro si Cuesta miraba con una mirada así o si se trata de una máscara, una pose asumida frente a la lente del fotógrafo.) En todo caso, no deja de llamar la atención que Elías Nandino en el meticuloso *Retrato* que hace del autor de *Canto a un dios mineral* para la edición de su *Poesía*, no hable de los ojos de Cuesta —es de lo único que no habla—, como si la intensidad de irradiación de esa mirada hubiera terminado por velar su registro.

En realidad sus personalidades contrastan tanto como el tenor de sus respectivas aventuras espirituales. Uno quiso adentrarse en la noche y terminó enfrentándose con la soledad y la muerte; el otro aspiró a trascender el tiempo, y perdió la razón. La obra de ambos es, bajo el magisterio de Baudelaire, fruto de una “angustiosa indagación de sus almas.”

Xavier Villaurrutia: el prisionero de su frente o el insomne sonámbulo

*Tengo sed.
¿De qué agua?
¿Agua de sueño? No.
De amanecer.*

Desde sus primeros poemas Xavier Villaurrutia dio muestras de una muy fina sensibilidad y de un agudo temperamento melancólico. Los versos del adolescente abundan en crepúsculos, lagos, jardines, parques, fuentes, lunas, lluvias, que evocan un ambiente provinciano y campestre, más leído que vivido, aunque el poeta aclara que solía pasar los veranos de su niñez en Tlalpan, entonces todavía una aldea mansa. Con nitidez describe escenas de esa vida apacible y sencilla teñidas por una subjetividad delicada. Sorprende en ellos el rigor, el ascetismo de la forma, aunado a un notable sentido musical.

No tiene caso abundar en las influencias del joven Villaurrutia: los simbolistas franceses, Enrique González Martínez, Juan Ramón Jiménez. También la de Francis Jammes, aunque en su caso se trate más de afinidad que de influencia propiamente dicha.¹ Aparecen en estos versos tempranos temas que prefiguran su obra posterior. En un soneto de confesado tinte lópezvelardeano, habla, por ejemplo, de su corazón como una “hermética granada”, imagen que desarrollará cinco lustros más tarde en el soneto heptasílabo que es una de sus obras maestras.

El adolescente Villaurrutia contempla el mundo indeciso y absorto, con el alma transida. Muy pronto la conciencia de su diferencia lo lacera:

¹ Villaurrutia admiraba en el autor de *Claros en el cielo* “la sensibilidad delicada, la ausencia de abundancia inútil,...la unión de sus visiones objetivas con su alma, ...la emoción personal unida a las sensaciones, y la feliz asociación de ellas,” así como su capacidad para “destilar la sensualidad en sensibilidad”, virtudes que lo autodescriben inmejorablemente.

*Ellos saben vivir
y yo no sé.*

*Ellos saben besar
y yo no sé lo que es.*

Y ya desde entonces es posible apreciar la tensión, que caracterizará su poesía, entre sensualidad y contención, entre un instinto y una disposición finísimos para experimentar el mundo de los sentidos: olores, sabores, sonidos, texturas, temperaturas: presencias vivas, y una conciencia muy aguda de la imposibilidad de saciar el deseo que tales presencias le suscitan.

Yo sólo soy un deseo, Señor.

Aunque debe ocultarlo; irá contra sí mismo: serán “mudas sus ansias”; acallará sus “ansias insólitas de amar.”

Dormirá su
angustia despierta.

Así podrá, al menos
soñar en el amor.

El poeta buscará salvar esa dicotomía creando un eco de la realidad en su interior. El mundo de los sentidos despiertos se pone a ensoñar. Siente “avidez de recuerdo.” En lentos alejandrinos cadenciosos el joven lánguido melancoliza:

*Yo persigo, sentado al borde de la fuente,
la calma que mitigue mi avidez de recuerdo
y brilla entre mis labios el rojo que no siente
el sangrar de una rosa que distraído muerdo.*

Su primer libro, *Reflejos* (sin duda uno de los títulos más certeros de la poesía mexicana), publicado a los 23 años, es ya de una rara perfección. Sorprenden en él la inteligencia y la sensibilidad unidas en poemas que son, en efecto, como “una meditación trazada con un lápiz muy fino”:

RELOJ

*¿Qué corazón avaro
cuenta el metal
de los instantes?*

En *Reflejos* todavía aparecen jardines, arroyos, pueblos, calles y varios otros lugares (aparecen también objetos emblemáticos de la modernidad: fonógrafos, tranvías, cinematógrafos), pero ha comenzado a operarse un proceso de introyección, una mudanza hacia adentro que culminará con *Nostalgia de la muerte*. Varios poemas hablan de sueño, noche, soledad, espejos, ecos. Los lugares se vuelven mentales o emocionales, realidades anímicas.

*Paisaje (inmóvil) que no pasa nunca:
cierro los ojos y lo veo.*

Cerrar los ojos: un gesto que Villaurrutia repetirá muchas veces.

Jorge Cuesta, “su mejor testigo”, ve muy bien la importancia de *Reflejos*. Reconoce su sobriedad, su transparencia, su riqueza visual y verbal (Villaurrutia “dibuja, no canta: hace la poesía con los ojos”, dice.) Poesía que es como una ventana que es como un espejo: “un jardín que se ha vuelto invernadero”, dentro del cual seres y objetos adquieren “una calidad metálica: maleable y dura, sensible y fría”:

*En la calle la plancha gris del cielo,
más baja cada vez,
nos empareda vivos...*

Construcciones exactas, concisas. A través de sus imágenes el poeta se busca a sí mismo:

*¡Y yo que esperaba
hallar, en el agua siquiera,
el mismo color de mi alma!*

“Habrá de acabar por no encontrarse”, observa melancólicamente Ramón Xirau en el excelente ensayo que le dedica.²

² “Presencia de una ausencia” *Tres poetas de la soledad*, México, 1955.

En sus tempranos treinta el poeta está en la plenitud. En 1933 Villaurrutia publica los primeros *Nocturnos*. Bajo el influjo de Nerval se empeña en encontrar el punto de vista del hombre que tiene “el poder de ver, despierto, con los ojos del hombre que, dormido, sueña.” Los *Nocturnos* son realidades o atmósferas imprevistas o inesperadas, muchas veces asfixiantes, evasivas siempre. Gracias, como él mismo escribió más tarde, a un “involuntario trato con los espejos” que le permitió reflexiones y cabrilleos inusitados, compone precisos poemas poblados por sinestesias inquietantes que son como el espejo de un mundo invisible:

*¿Será mía aquella sombra
sin cuerpo que va pasando
y mía la voz perdida
que va la calle incendiando?*

Ámbitos oníricos, inaprehensibles, silenciosos. La realidad exterior se ha proyectado hacia el interior. El mundo se vacía de presencias: reverberación de espejismos, eclipses, sombras, ecos, Sumergido en una “alberca de sombra” (donde oye ruidos “sordos, azules y numerosos”), el poeta duda: las cosas no son lo que parecen:

*¿qué son labios? ¿qué son miradas que son labios?
y mi voz ya no es mía
dentro del agua que no moja
dentro del aire de vidrio
dentro del fuego lívido que corta como el grito...*

Villaurrutia poesía una extraordinaria imaginación visual. Muchos de sus poemas son cuadros, que frecuentemente se han comparado con las imágenes creadas por De Chirico o Delvaux. A mí me recuerdan las atmósferas de las películas de Jean Cocteau, *Orfeo*, *La bella y la bestia*, *La sangre de un poeta*: muros fugitivos, espejos como estanques petrificados, la noche preñada de murmullos, el viento sordo. Se trata de un sonambulismo procurado, del intento deliberado de mantenerse, según el consejo de Valéry, “aun dentro del sueño en una vigilia constante.” Los *nocturnos* no son realmente sueños, ensueños en el sentido estricto del término, sino “temas poéticos inventados o reinventados por el poeta lúcido, despierto.” El insomne sonámbulo, con todo, tiene “miedo

de su voz”. El diablo, según Cuesta, colabora con su poesía, pero Villaurrutia no lo evoca: lo deja hablar:

*Ya sé cual es el sexo de tu boca
y lo que guarda la avaricia de tu axila
y maldigo el rumor que inunda el laberinto de tu oreja...
No la sangre que huyó de mí como del arco huye la flecha
sino la cólera circula por mis arterias...*

Sí, siente miedo. Porque

*... no basta cerrar los ojos en la sombra
ni hundirlos en el sueño para ya no mirar,
porque en la dura sombra y en la gruta del sueño
la misma luz nocturna nos vuelve a desvelar.*

Algunos de los mejores poemas de su autor están en este libro. Representan el intento de conquistar lo anímico, de dejar que el ensueño nocturno invada su visión. Octavio Paz piensa que Villaurrutia es descendiente de Baudelaire. No estoy tan seguro. A Villaurrutia no lo hechizó el vértigo baudeleriano. No vio en el sueño un “gran agujero” amenazante. Frente al horror de la nada prefirió cerrar los ojos, ver hacia adentro: soñar. Su antepasado no es Baudelaire sino Gérard de Nerval.

En los *Nocturnos* anhela “todo lo que el sueño hace palpable”, convencido de que es posible mirar, gracias a la luz nueva, “lo que el hombre ha querido ser”. Pero es más inspiración que una influencia profunda. No creo que Villaurrutia se haya propuesto realmente conocer “el secreto del sueño”, como pretendía el autor de *Aurelia*; me parece más bien que se limitó a intentar fijarlo, a reproducir, mediante un lenguaje capaz de “adueñarse de aquello que por su naturaleza escapa al lenguaje”, esa zona oscilante y ambigua donde “la luz y la sombra se funden creando una nueva claridad.” Prisionero de su frente, celoso de su lucidez, persuadido de que aun a la hora de soñar debía mantenerse vigilante, no cede a la tentación y se resiste a dejarse arrastrar por el delirio o la inconciencia. Insisto: los *Nocturnos* no son sueños, estados “confusos del alma”, como los llamó Cuesta, que brotan como frutos sombríos y espléndidos de una conciencia adormecida. Son construcciones verbales deliberadamente ambiguas fruto de la más activa atención, que mediante diversos procedimientos, el juego de palabras entre otros, intentan

expresar lo inexpresable de ese estado intermedio entre el sueño y la vigilia, la ausencia y la presencia, la muerte y la vida.

Resulta notable a qué punto Villaurrutia era consciente de las virtudes de su poesía y de cómo su tentativa se insertaba en la tradición de nuestras letras. Si en los primeros poemas reproducía el “ambiente crepuscular” que repitiendo a Henríquez Ureña veía como una característica de la poesía lírica mexicana, los *Nocturnos* exploran el mundo de la oscuridad —y de los sueños. Villaurrutia consideraba que con López Velarde “el sentimiento de la noche había hecho acto de presencia en la poesía mexicana”, y expresamente se asume como discípulo. Sabía que su aventura prolongaba y ahondaba en el tiempo la orientación “natural” de la gran poesía de México.³ Y tenía razón: sus mejores poemas, los más intensos, pertenecen sin duda al reino de las sombras.

*Al fin llegó la noche a despertar palabras
ajenas, desusadas, propias, desvanecidas...*

...

¡Al fin llegó la noche, la soledad, la espera!

Villaurrutia se sentía a la vez heredero y continuador de López Velarde. Su indagación de la noche —de linaje romántico— (bien que su noche sea “más modernamente ciudadana”, como señala José de la Colina), acentúa su sensación de soledad y de angustia, y termina por desembocar en una melancólica meditación sobre la muerte, a la que ve como aniquilamiento:

*¡Salir del aire que me encierra!
Y anclar otra vez en la nada.*

...

*La nada llena de vacío,...
la nada en que no pasa nada.*

La muerte, la “nada llena de vacío”, como la poesía, es la “presencia de una ausencia”. En *Nostalgia de la muerte*, su libro central, aparece de lleno, junto con la noche

³ ¿Pensó en algún momento Villaurrutia, siguiendo esta secuencia, que podía convertirse en un poeta del alba? El desconcertante *Canto a la primavera* permite suponerlo. Tal vez quiso explorar la posibilidad de captar en su poesía las luces de la aurora, el latido de un estado naciente: el del amor. En cualquier caso, hay que decirlo, se trata de un poema fallido.

y el sueño, el tema de la extinción, esa ausencia presente siempre. Él mismo explicó el título: “La muerte es una patria a la que se vuelve.” Por eso se puede sentir nostalgia de ella, una “nostalgia de lo ya conocido.” La muerte la llevamos dentro: “Es lo único que no se le puede quitar a un hombre.” Es lo propio, nuestra única posesión real, inalienable e intransferible. Bajo esta óptica Villaurrutia compone algunos de sus poemas más personales: *Nocturno en que habla la muerte*, *Nocturno rosa*, *Nocturno mar*, *Nocturno de la alcoba*. El poeta interioriza aún más sus sensaciones y emociones. De las galerías del ensueño, “sonámbulo, dormido y despierto a la vez”, pasa a la angustia y al miedo ante lo ineludible del fin.

Y, de pronto, en medio de su afligida reflexión sobre la muerte, de su añoranza de esa “cóncava y silenciosa” tierra nativa, el poeta se enamora. Escribe *Canto a la primavera* como un anuncio de la renovación que se opera en su espíritu y vuelca su pasión en poemas espléndidos:

*Amar es una angustia, una pregunta,
una suspensa y luminosa duda;
es un querer saber todo lo tuyo
y a la vez un temor de al fin saberlo.*

Se ilusiona, sufre, duda, se regocija, está furioso. Todo el registro de la pasión amorosa pasa por sus versos: la avidez, la indiferencia, los celos, la mentira, la ira, la angustia, la sospecha, la gula, la envidia, la sed, luminosamente. Villaurrutia es sin duda uno de nuestros más grandes poetas amorosos. Pero lo es contrariándose, a pesar de sí mismo. Si en el libro anterior Villaurrutia había decidido poner la inteligencia al servicio de su sensibilidad, en los poemas de amor la relación se invierte: la inteligencia toma las riendas y guía la expresión. En el fondo se trata de una poesía escrita contra el deseo, ese “tósigo que circula en el árbol de la venas”:

*Silenciosamente apuro
mi sed, mi sed no saciada.
y la guardo congelada
para un alivio futuro.*

Villaurrutia se contiene a sí mismo, de nuevo refrena sus “ansias insólitas de amar”, y escribe algunos de los poemas de amor más importantes de nuestra literatura: el *Soneto de la granada*, las *Décimas de nuestro amor*, *Amor conduisse noi ad una morte*, *Deseo*.

El amor y la muerte, “gemelos adversarios”, se confunden; la muerte

*... es el sudor que moja nuestros muslos
que se abrazan y luchan y que, luego, se rinden.*

Los poemas de *Canto a la primavera*, su tercer libro, son en su mayoría poemas del alba del amor.⁴ Pero lo han asaltado graves dudas existenciales. Frente al deterioro de la edad, la fragilidad de la dicha, el cansancio, la zozobra vital, el poeta elige creer que su vida está en otra parte. Piensa en Dios, comienza a anhelar la serenidad de la tumba. Siente nostalgia de su propia muerte. Es la consumación de su soledad.

Ramón Xirau piensa que el sentimiento de la muerte en Villaurrutia nace de la angustia que entraña el amor. Es posible, pero creo que sucedió lo opuesto. Adentrado en la idea de la muerte, de la “ausencia de cuerpos”, fue más sensible a la amenaza de la pérdida del amor y eso lo torturó y lo angustió. Lo desvelaba la idea de la inmanencia de la muerte, lo que él llama el “aniquilamiento cotidiano”, “nuestra muerte presente”, y afirmaba que no la concebía como “un puente tendido hacia otra vida sino (como) una constante presencia.” Aunque Villaurrutia, como casi todos los integrantes de *Contemporáneos*, abandonó el catolicismo, un trasfondo de la fe cristiana perduró en su conciencia. En realidad nunca dejó de estar presente en la mente de todos ellos, incluso en la de Cuesta, el más radical en su disidencia intelectual.

Se ha hablado mucho de la influencia de Rilke en la concepción villaurrutiana de la “muerte propia”, “la que cada cual arrastra consigo” como la llama Alí Chumacero, y que fue el tema central de su lírica. Pero sin duda, según ha visto Octavio Paz, la concepción rilkeana de la muerte es muy distinta a la de Villaurrutia. La muerte no es para el poeta mexicano “pretexto de vuelos metafísicos sino motivo de recogimiento.” Villaurrutia no siente vértigo ante la muerte, sino resignación. Su concepción de la muerte es, finalmente, la del pueblo católico mexicano. Sin grandes cuestionamientos, el autor de los *Nocturnos*

⁴ En *Canto a la primavera* llama a ese renacer *El misterioso sueño de la tierra dormida*. El mundo interior, por un movimiento de péndulo, se exterioriza.

asume la idea de la muerte de la tradición cristiana: se puede —escribió— “vencer la amenaza de la muerte por la conquista mística de la luz final.”

Para el cristianismo la muerte no es el término natural de la vida sino un medio, un trance para alcanzar la vida eterna, No el fin, sino un comienzo. El hombre es inmortal porque es racional. La inmortalidad es la eternidad, la vida eterna, la única vida verdadera. Pese a que deplora haber perdido “toda fe en el milagro”, el poeta no desecha una vaga esperanza de salvación:

Algo me dice que morir es despertar.

...

*Y será posible acaso
vivir después de haber muerto.*

Una muerte personal, resignada, cerrada, vuelta sobre sí misma, que se confunde a veces con la soledad, “la compañía con la que habla a solas”.

Entretanto, él, el despierto sonámbulo, no duerme:

*No duermo para que al verte
llegar lenta y apagada,
para que al oír pausada
tu voz que silencios vierte,
para que al tocar la nada
que envuelve tu cuerpo yerto,
para que a tu olor desierto
pueda, sin sombra de sueño,
saber que de ti me adueño,
sentir que muero despierto.*

Villaurrutia, en efecto, murió despierto. Y murió a tiempo: sin duda había comenzado a declinar. Su muerte fue discreta, íntima, recatada: parecida a él. Se extinguió silenciosamente (“desnació el día de la Natividad”, dice con cierto humor negro José de la Colina) la mañana del 25 de diciembre de 1950. Quizá en la actualidad no se le lea con la atención que merece, lo cual es una lástima, por fortuna circunstancial y transitoria: el rigor y la belleza de su obra poética son un estímulo y una lección permanentes.

Jorge Cuesta: la llama inextinguida

*Embriagarse en la magia y en el juego
de la áurea llama, y consumirse luego.*

Estos versos del *Canto a un dios mineral* podrían servir de epitafio a su autor. Describen con bastante justeza el sentido de su aventura y el rigor de su trágico destino.

Con Cuesta, todo induce a creer que desde el principio padeció la pugna entre lo que él mismo llamó en un texto sobre Orozco “la voluntad de la vida y la voluntad del arte”, a consecuencia de lo cual el arte “se convirtió en una parte recóndita de su persona y adquirió una especie de hostilidad para el medio, al reaccionar contra lo que trataba de consumir”.

En un soneto el joven poeta se autorretrató:

*El viaje soy sin sentido
que de mí a mí me traslada:
una pasión extraviada
con un fin no diferido.*

El carácter peculiar de la obra de Cuesta reside en que revela el proceso interior de su elaboración, como si fueran visibles las fuerzas que lo configuran. Su deseo “de lo que está remoto y profundo” cristalizó en poemas, ensayos, teorías, experimentos, *clandestinos* y *heréticos*, frutos de una “inteligencia insólita”, como la describió Miguel Capistrán, que poseída por una “demoníaca pasión de conocer” no dudó en aventurarse en los precipicios de lo imprevisto, y que al final no logró “resistir el desamparo que halló en la excepcionalidad de su aventura.” Singular y complejo, lúcido y conceptuoso, en palabras de Villaurrutia, Cuesta no ha cesado de interesar a los escritores que han venido detrás de él, y los miembros de mi generación y de las siguientes seguimos estudiándolo.

En un ensayo justamente célebre por su concisión y la profundidad de sus ideas, Cuesta equipara, siguiendo a Valéry, a la revolución con el pecado, la obra del demonio, y a ambos con la poesía. El arte es el artificio, lo que va contra la naturaleza, lo demoníaco. “El demonio es la tentación, y el arte es la acción del hechizo”, dice. Y precisa: “Sólo el diablo está detrás de la fascinación, que es la belleza.” Para alcanzarla el poeta deberá ceder a esa

fascinación, “hacerse sensible al pecado”, esto es, tendrá que depravarse, pues no existe belleza sin perversidad.⁵

Su interpretación de la idea baudeleriana de *la poesía como ciencia*, “la pura y refinada actividad del demonio”, lo llevó a establecer, como escribe Villaurrutia, “sutiles, peligrosos vasos comunicantes” entre el arte y la ciencia que, si terminaron por trastornarlo, en las anfractuosidades de su camino le permitieron crear una poesía oscura y deslumbrante, representación del tumulto sombrío de su alma, de inquietante riqueza.

Buena parte de los poemas de Cuesta son variaciones sobre unos cuantos temas obsesivos: el paso irreversible del tiempo, la fugacidad del instante, la eternidad de la muerte, la imposibilidad de prolongar la dicha, el deseo de sustraerse al cambio y a la desaparición.

*Nada te apartará de mí, que paso,
dicha frágil, tú misma pasajera.*

Nada perdura, todo es fugacidad, olvido:

*La vida cambia lo que fue primero
y lo que más tarde es no lo asegura,
y la memoria, que el rigor madura,
no defiende su fruto duradero.*

Los sentidos nos engañan, captan un aspecto contradictorio de la realidad:

*¿... si está la vista vacía
y una desierta ventana*

⁵ Dudo, contra lo que algunos piensan, que el demonio de Cuesta tenga algo ver con el *Lucifer* de los alquimistas. Pese a que se ha querido identificar sus experimentos con las operaciones de un adepto, todo parece indicar que la “química del espíritu” en que se afanaba el autor del *Canto* poco o nada tuvo que ver con la indagación propiamente alquímica. Es cierto que procuró obtener un compuesto formado por la unión de los contrarios para alcanzar la permanencia, adquirir lo durable y detener el tiempo, metas de la alquimia. Pero el *rebis* que Cuesta buscaba, la “panacea”, era, en el fondo, de índole más mineral que filosófica, quiero decir, aspiraba más al poder que a la iluminación, más a la transmutación de la materia que a la del espíritu. “Quien saluda a la estrella de la mañana pierde para siempre el uso de la vista y de la razón, queda fascinado por su falsa luz y es precipitado en el abismo”, dice, por cierto, un texto alquímico.

*sólo es una presa vana
de las cadenas del día?*

La vida, el placer son efímeros. Cada instante se cambia para nacer y perecer otra vez:

*Apenas muere
la hora, difiere.*

Los seres, las cosas, las obras terminarán. Lo único real es

La ávida eternidad del esqueleto.

A tal desolación el poeta opone, como la única opción válida, la “imprevisible aventura de la inteligencia”: la avidez de conocer, la pasión de cuestionar, la voluntariosa comprensión de lo impensado:

*El límite suprime que resiste
entre tu voluntad y tu aventura,
antes que se divida su presencia
entre lo que serás y lo que fuiste.*

Sin embargo, la tragedia de la inteligencia *lívida* es que nace

sólo en la carne estéril y marchita.

Acosado por esta usura el poeta pretende detener el instante, salirse del tiempo, ser

el que... se subtrae a lo que se devora.

Sólo el deseo, la sed perduran:

*Al gozo en que el instante se convierte
sobrevive la sed que lo desea.
Es avidez, no más, lo que se crea
del estéril consumo de su suerte.*

Villaurrutia llamó con razón a los sonetos de Cuesta: “el fruto de una elaboración extremada de un concepto.” Persuadido de que una poesía científica debía ser “reservada y tortuosa”, Cuesta se dio a la tarea de violentar el idioma. La poesía en su boca era una

... *substancia fría,*
dura, enemiga de la voz y ausente.

La de Cuesta es una poesía hecha *contra el lenguaje*, “deliberadamente torturada, una poesía sin bondad”, como la que él admiraba en Díaz Mirón. No comparto la opinión de Paz en el sentido de que la inteligencia poética del autor de *Un error soy sin sentido* “carecía de palabras.”⁸ Pienso más bien que en su afán de rigor extremo, *científico*, sometió a los vocablos a un arduo proceso de cambios, sublimaciones, decantaciones, destilaciones, disoluciones, condensaciones, y lo que obtuvo al final fue una poesía química, alquímicamente alambicada.

El *Canto a un dios mineral* no sólo refiere los estados y transformaciones de la materia inerte, como observa Salvador Elizondo. Más bien describe el proceso mediante el cual la materia inorgánica, animada por la acción del espíritu, crea una forma dotada de vida: el poema. Es un poema sobre la gestación del poema, una intrincada relación de cómo por medio del arte el creador, el poeta, hace que cristalice la palabra en la forma poética. Con unos motivos y un lenguaje que quieren estar más cerca de Mallarmé que de Quevedo o de sor Juana, relata las dudas, vacilaciones, fracasos y finalmente el éxito que corona su empresa cuando consigue ver reflejada su creación en el espejo del arte, constatando que la obra así creada perdurará en el tiempo. Es posible que paralelamente aluda a la creación de la piedra filosofal, la vara mágica que hace todos los milagros, el elixir de la eterna juventud, pero tengo la impresión de que esta interpretación es forzada. El uso de las imágenes herméticas, si las hay, es irrelevante y están ausentes el ocultismo, la espagiria y la cábala. Indudablemente relata ciertas reacciones químicas que pueden estar vinculadas con los experimentos contemporáneos a la redacción del *Canto*, pero sus estancias no son fórmulas, en el sentido de que describan un procedimiento y un resultado específicos. Tampoco creo que en sus versos estén cifradas las claves de la vida y muerte del poeta, y en ese sentido que se puedan leer en ellos las estaciones de su drama.

⁸ “Jorge Cuesta: pensar y hacer pensar” Carta a José Emilio Pacheco, Letras libres, No. 58, octubre 2003.

El *Canto* es el fruto “áspero y hostil” de una inteligencia corrosiva, que penetra con avidez en las hendeduras del lenguaje en busca de la palabra primordial:

*que hace entrar en las carnes que desune
las lenguas del veneno.*

El veneno es la lengua del demonio: el *dios mineral* es el mismo “interlocutor demoníaco” que Cuesta encontraba en la poesía de Díaz Mirón. Sus versos, como los de su maestro, son “la desesperación de una impotencia, el rencor de un Luzbel”.

En su notable ensayo sobre la pasión de Nietzsche, Cuesta escribe que el filósofo alemán entendía como psicología “el arte diabólico de hacer rendir al alma del hombre el fruto que no le es natural”, que Nietzsche lo ejerció en sí mismo y que esa victoria es su grandeza, el sacrificio que lo condujo a la inmortalidad. “Y no hay un espectáculo más trágico—añade— que el de la tenacidad, la lucidez, la penetración, la astucia y la inteligencia que le permitieron vencer”. Pensaba que el autor de *Zaratustra* había sido capaz de poner en práctica una técnica que “se asignaba como fines prácticos los que siempre fueron exclusivos de la divinidad.”

La naturaleza de los experimentos que se le atribuyen, sean verídicos o inventados, destaca la obsesión cuestiana por detener el paso del tiempo, primero en el mundo circundante, luego en sí mismo. Cuesta se aventuró a poner en práctica lo que pensaba sobre las responsabilidades que debe enfrentar el verdadero artista. Se atrevió al riesgo, al experimento, buscando encontrar luz en medio de lo desconocido, en un lugar, como el mismo escribió, “en donde no había ninguna”. Se trata de una lucha “que va en contra de la naturaleza del que la libra.”

Se sabe que Cuesta intentó desarrollar una técnica de manipulación química para transformarse —no sé si para vencerse— y se ha sugerido que el *Canto a un dios mineral* es la cristalización poética de ese empeño. Algunos ven en su empresa ese aliento nietzscheano, e incluso han equiparado su trágico fin con el del propio Nietzsche, insinuando que “la locura en que se consumió su razón fue también un último método, la última técnica de su espíritu contra la naturaleza.” No creo que Cuesta haya alcanzado esa “victoria sobre sí mismo.” Se torturó, sí, ejerció la violencia y la crueldad en contra de sí, de su persona y de su obra, pero no se contuvo, como él afirmó que sí hizo Nietzsche.

Varias causas podrían explicarlo. El “homosexualismo reprimido”, los delirios sexuales, la pasión incestuosa, su búsqueda, a partir del enunciado alquímico de la unión de los contrarios, de un androginismo *superior*, el deseo desmesurado de alcanzar la permanencia (la inmortalidad en un instante), pueden documentar pero no explican su derrota.

La verdadera tragedia de Cuesta, me parece, es que en el último instante cedió a la tentación de salvar su alma, que quiso, confusamente, librarse del demonio, escapar de la fascinación. No fue “siempre igual a sí mismo”, como creía Owen. Había aspirado a prescindir de cualquier creencia religiosa organizada y terminó ansiando poseer la ciencia de los ángeles —que carecen de sexo. En el último instante, en una especie de represalia del vencido, fue derrotado por la fe, por esa fe irracional que había rechazado y despreciado.

Cuesta se arrojó en el abismo renunciando a su empeño tantas veces expresado de ser el instrumento de una razón superior, pero no era el vacío, la nada metafísica lo que desesperadamente buscaba, ni siquiera la inmortalidad, espejo inmóvil de lo eterno, como sugiere con perspicacia Jorge Volpi. Fue más allá, o más acá, según se considere.

En el último instante intentó, no evadirse del tiempo como había anhelado, sino trascenderlo, llegar a su culminación. Su pasión no es, contra lo que se piensa, “extraña a los conflictos interiores del alma cristiana”, al contrario. Quiso alcanzar ese estado vertiginoso que Lezama Lima llama la *hipertelia de los cuerpos*, la re-unión del alma después de la muerte con el cuerpo de que estaba separada, logrando nueva vida, esto es, la resurrección. Creo que al final Cuesta creyó que podría resucitar.⁶

En suma: advierto un sustrato de catolicismo ortodoxo, reprimido también, en el núcleo del pensamiento cuestiano.⁷ Ideas como la noción de pecado, la redención por el sufrimiento, el poder creador del verbo —él lo llama lenguaje—, la fe en los milagros, la creencia en la resurrección. Un conjunto soterrado, inconsciente, latente, de dogmas católicos inculcados en la infancia que en el último momento afloró, trastocando el sentido de sus actos finales.

Jorge Cuesta: Fausto sin Mefistófeles, o mejor dicho, él mismo a la vez Fausto y Mefistófeles, vivió contra la naturaleza, tratando de vencerla, y al final, sin Margarita

⁶ Cuesta aspiraba a vivir una conciencia de la muerte. En alguna parte llamó a ese estado una “especie de resurrección”.

⁷ La oración escrita luego de emascularse lo confirmaría.

redentora (pues no podía ser también Margarita), se precipitó en el “vasto y fiero abismo” que procuró. Quiso hacer una poesía sobrehumana: ésa fue su limitación. No importa: su tentativa nos dejó, tanto en prosa como en verso, un apretado conjunto de textos memorables.

Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia: dos itinerarios divergentes entre sí y diversos de sí mismos. La complejidad y la singularidad de sus espíritus debió enfrentarse muchas veces a un medio hostil e incomprensivo, que los estigmatizó y rechazó. Extraordinariamente inteligentes y sensibles, obligados al exilio interior, sublimaron sus deseos más profundos internalizando sus conflictos: la fascinación y el desengaño, en el caso de Cuesta; la melancolía resuelta en soledad, en el de Villaurrutia.

Del rigor, concentración, aliento e intensidad de sus respectivas búsquedas dan fe sus obras admirables: las dos enriquecen un periodo excepcionalmente fecundo de las letras en México. Junto con dos o tres de sus compañeros de generación, que trasformaron el panorama de nuestra literatura, constituyen lo mejor de lo que se podría llamar el joven clasicismo mexicano. Con ellos la poesía mexicana moderna comienza a ser universal.