

Alejandra López Ortiz

EL REINO MINERAL: LA UTOPIÍA EPISTEMOLÓGICA

DISERTACIONES SOBRE
CIENCIA Y LITERATURA
EN LA OBRA DE JORGE CUESTA



Akademia

El grupo de Contemporáneos compartía un *leitmotiv* de vida: la curiosidad y la crítica. En el perfil de Jorge Cuesta, este aspecto se puede ver trazado a través de sus ensayos y de su poesía, ligados, además, a su labor como científico. Alejandra López Ortiz, en este libro, muestra la inercia de la razón cuestiana. Ávida por presentar la labor intelectual y poética del *más triste los alquimistas*, explora los hechos que dieron pie al pensamiento del químico-poeta, además de mostrar cómo su formación científica dio paso a su accionar poético como una manera de develar el mundo y que finalmente se vería plasmado en *Canto a un dios mineral*. En palabras de la autora: “la inquisitiva mente de Cuesta nos guía a través de un viaje intelectual detallado, revelando cómo el hombre, al confrontarse con la naturaleza, teje una dialéctica consciente que desentraña los misterios y secretos que yacen en el corazón mismo del reino mineral”.

*El reino mineral: la utopía epistemológica.
Disertaciones sobre ciencia y literatura en la obra de
Jorge Cuesta*



Colección Akademia
Arte y Literatura

El reino mineral: la utopía epistemológica

Disertaciones sobre ciencia y literatura
en la obra de Jorge Cuesta

Alejandra López Ortiz

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Ediciones
Universitarias



El reino mineral: la utopía epistemológica.
Disertaciones sobre ciencia y literatura en la obra de Jorge Cuesta
Primera edición digital, 2024

D. R. © Universidad de Guanajuato
Lascuráin de Retana núm. 5, Centro
Guanajuato, Gto., México
C. P. 36000

Producción:
Programa Editorial Universitario
Mesón de San Antonio
Alonso núm. 12, Centro
C. P. 36000
editorial@ugto.mx

Diseño de portada: Ximena Contreras Sánchez
Formación: Ángel Hernández Carrillo
Corrección: Jonathan Mirus Ruiz

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción o transmisión parcial o total de esta obra bajo cualquiera de sus formas, electrónica o mecánica, sin el consentimiento previo y por escrito de los titulares del *copyright*.

ISBN: 978-607-580-100-1

Hecho en México
Made in Mexico

A Merce, habitante del reino mineral

Índice

Introducción: el reino mineral	11
Primer capítulo	15
1.1 El Ateneo de la Juventud: del positivismo a la metafísica	15
1.2 <i>El más triste de los alquimistas</i>	38
Segundo capítulo	53
2.1 Constructor de verdades: del yo al irracionalismo objetivista	53
2.2 Valéry, la poética consciente	55
2.3 Valéry y Cuesta: el drama intelectual	65
2.4 La ciencia poética: esbozos en torno a la poesía como ciencia en la ensayística cuestiana	78
2.5 La disolución del yo: el irracionalismo objetivista	98
Tercer capítulo	103
3.1 El reino mineral: la utopía epistemológica	103
3.2 Procedimientos alquímicos	119
Epílogo: la poesía científica	151
Bibliografía	157

El reino mineral

El presente ensayo surge de la necesidad de reformular, a través de una exposición especulativa condensada, la obra de Jorge Cuesta. Tras la redacción de esta versión, caemos en cuenta de que nuestro intento de exploración sobre su escritura versa, entre otras cosas, sobre su identidad intelectual.

La exploración que realizamos aquí hace transitable un espacio que se antoja impenetrable. Entre operaciones lógicas y modos inconmensurables del lenguaje, develamos un itinerario que nos conduce a una comprensión de la naturaleza del conocimiento. Más que articular las interacciones lógicas de entidades, el universo cuestiano proclama y revela al reino mineral en su estado bruto.

En un intento por meter, a la fuerza, la naturaleza en un aparato conceptual prefabricado, el científico creador articula su objeto en condiciones rigurosas. Es por esta razón que el lenguaje en la poesía de Cuesta exhibe las contradicciones inherentes a cualquier teoría del conocimiento. Lejos de ese halo de locura que encontró su forma poética, nuestro autor, como buen alquimista del lenguaje, se aventuró a aprehender la materia. Su obra entra en conflicto con la naturaleza no para poseerla, sino que se arropa en ella y reelabora la relación entre el sujeto y el objeto: acaso es un procedimiento teórico que afirma, niega y reformula un sistema de signos que intenta abarcar lo ilimitado.

La necesidad de justificar este tipo de trabajo surge de las inmensas dificultades que el poeta atraviesa al establecer puntos de contacto entre una teoría estética y lógicamente satisfactoria con la naturaleza. Aventurarse al estudio de la obra de Cuesta exige también la solución de todo tipo de rompecabezas: su escritura se desborda ante el intento de reducir cualquier manifestación natural; su preocupación al entender el mundo descansa en descifrar el orden interno de la materia y su amplitud. Su poética es una poderosa red de conceptos que desborda los límites y reinventa la forma de aproximarse a un fenómeno.

Los esfuerzos destinados a desentrañar su obra se precisan en cada recoveco de éste proyecto. Tal vez el rasgo más sorprendente con el que nos hemos topado, hasta ahora, sea que su invención no puede englobarse en este estrecho margen. Por eso, nos hemos dado a la tarea de estructurar el contenido comenzando por las deudas intelectuales y el contexto sociocultural en que germinaron las inquietudes de Jorge Cuesta. El primer capítulo, “El Ateneo de la Juventud: del positivismo a la metafísica”, explora, entre otras cosas, la repercusión de este grupo literario en la generación venidera, en el pensamiento cuestiano específicamente. El Ateneo de la Juventud, uno de los movimientos intelectuales más importantes de comienzos del siglo xx, fue decisivo, sin duda, en los trabajos de nuestro autor a estudiar.

En el segundo capítulo, cuyo primer apartado se titula “Constructor de verdades: del yo al irracionalismo objetivista”, nos concentramos en atender aspectos determinantes de la identidad intelectual de nuestro artista con el objetivo de adentrarnos en su cosmovisión. Revisamos así las ideas formalizadas por Paul Valéry, compartidas por Cuesta, acerca de la poesía como método de análisis, como instrumento de investigación, atendiendo a que su espíritu

crítico desmonta, prueba y demuestra cualquier fenómeno por medio de un riguroso método científico. Examinamos ahí también la confluencia de sus dos grandes quehaceres, la química y la poesía, donde los límites entre una y otra llegan a borrarse.

En el tercer capítulo de la obra de Jorge Cuesta, titulado “El reino mineral: la utopía epistemológica”, se despliega una rica amalgama de ideas que exploran a fondo la compleja dialéctica establecida por el autor para sumergirse en el fascinante mundo de la materia inerte. En esta sección, se reflexiona sobre la interrelación entre el pensamiento humano y el mundo exterior, presentando la noción de una naturaleza que, a pesar de existir independientemente del ser humano, anhela ser interpretada por él.

La inquisitiva mente de Cuesta nos guía a través de un viaje intelectual detallado, revelando cómo el hombre, al confrontarse con la naturaleza, teje una dialéctica consciente que desentraña los misterios y secretos que yacen en el corazón mismo del reino mineral. Este encuentro entre el ser humano y la materia se convierte en un diálogo complejo, donde el intelecto humano se convierte en el puente que conecta la autonomía del mundo externo con la necesidad intrínseca de ser comprendido.

Al sumergirse en las páginas de esta obra, descubrimos que Cuesta no sólo se limita a explorar la naturaleza desde una perspectiva científica, sino que va más allá, sugiriendo que la interpretación humana es crucial para dar sentido a la existencia del reino mineral. A través de sus versos, el poeta nos invita a contemplar la relación simbiótica entre el hombre y la materia, revelando cómo esta interacción es esencial para la comprensión profunda de la realidad que nos rodea. En este intrincado tejido de pensamientos, Jorge

Cuesta nos insta a sumergirnos en la utopía epistemológica, desafiando sus propias fronteras.

Finalmente, proponemos una interpretación de *Canto a un dios mineral*, poema en que se concentra toda su búsqueda y propone un acercamiento revolucionario que logra adentrarse en el reino inerte.

Existe una constante en la obra cuestiana que señala a la naturaleza como inteligible, asimismo, apunta que el humano aspira a comprender esa inteligibilidad y a revelar sus procesos ocultos. Cuesta está convencido de que la poesía puede ser otra forma de investigación y que, a través de ella, se pueden establecer nuevas relaciones con la materia: sería posible hallar su movimiento interno gracias a este planteamiento.

Primer capítulo

1.1 El Ateneo de la Juventud: del positivismo a la metafísica

Creemos que todavía queda mucho por decir acerca de las elucubraciones fraguadas, inicialmente, por los miembros del Ateneo de la Juventud, las cuales se prolongaron y persistieron hasta los Contemporáneos. Nuestro interés, en este primer capítulo, parte de la necesidad de reconstruir o, acaso, trazar una línea de pensamiento entre ambas generaciones con la finalidad de poner en contexto la obra de nuestro alquimista, Jorge Cuesta. Así pues, consideramos que, para lograr una búsqueda precisa, es indispensable comprender de qué manera el Ateneo repercutió en las labores reflexivas del grupo sucesor, heredero de las inquietudes ateneístas, en el pensamiento cuestiano especialmente.

Uno de los movimientos intelectuales más importantes de comienzos del siglo xx fue, sin duda, el Ateneo de la Juventud, colectivo liderado por pensadores destacados y conformado, en su mayoría, por jóvenes letrados, quienes cuestionaron el caduco y dogmático sistema positivista.¹ Los miembros del Ateneo, Antonio Caso, José Vasconcelos,

1 “Reyes y Henríquez Ureña, los ateneístas más interesados en las letras promovieron inclusive discusiones y ponencias sobre su enseñanza escolar. Consideraban que la preceptiva era inútil (interés primordial del positivismo literario)...”, Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 34.

Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, entre otros, preocupados por el abandono y desinterés de los estudios humanísticos, analizaron y valoraron que el método comtiano buscaba posicionarse en todos los ámbitos, incluyendo el literario. Así, la intención ateneísta fue acercarse a discutir libremente lecturas no positivistas, lejos de una preceptiva que pretendiera reducir el quehacer cultural a modelos inamovibles.

Justo Sierra se desarrolló en una posición privilegiada tanto cultural como política durante el porfirismo, cuyo régimen lo asistió en su labor intelectual. “Participó en el Gobierno del Porfiriato, convirtiéndose en el ideólogo de la educación positivista de Orden y Progreso”.² En 1901 fue nombrado Subsecretario de Justicia e Instrucción Pública y luego, en 1905, Secretario de Educación Pública y Bellas Artes.

Durante los últimos años del porfiriato, se conformó un grupo de jóvenes intelectuales ansiosos por dejar atrás la educación positivista, ya debilitada, mientras que los disidentes comenzaban a sumarse. Estos muchachos, además de ser asiduos lectores de los clásicos, encontraron su piedra angular en el *Ariel* (1900), de José Enrique Rodó, dedicado a “la juventud de América”. Gracias a este grupo lleno de ideas frescas, conocido como el Ateneo de la Juventud, es que las humanidades se incorporan al quehacer cultural haciéndole frente al método imperante de la época.

La serie de eventos que a continuación se presentan influyó para dar paso a la postrera consolidación del Ateneo. Durante los primeros años del siglo xx se llevó a cabo una sucesión de actividades culturales que contribuyeron a

2 Javier Ocampo, “Justo Sierra ‘el maestro de América’. Fundador de la Universidad Nacional de México”, *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, p. 13.

la formación de jóvenes estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria, comenzando con las lecturas literarias tempranas de autores griegos. Otro evento relevante fue la publicación de la revista de arte *Savia Moderna* (de marzo a julio de 1906). Entre los colaboradores se hallaban Diego Rivera, Rafael López y Luis G. Urbina, por citar algunos ejemplos. En la andadura de esta revista se conocieron Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. Con la partida de uno de los directores de *Savia*, Alfonso Cravioto, ésta se disolvió. No obstante, el ciclo de lecturas continuaría en el estudio del arquitecto Jesús T. Acevedo surgiendo así la Sociedad de Conferencias (entre 1907 y 1908).

En febrero de 1907, en el marco de la celebración del primer aniversario de la Sociedad de Alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria, un estudiante llamado Alfonso Reyes leyó, ante el auditorio, “Alocución”, escrito “donde, entre otras cosas, [hablaba] del equilibrio entre lo material y lo espiritual. También [hacía] una crítica a la actitud positivista, cuando habla de las personas graves que quisieran reducir la conducta a fórmulas algebraicas”.³ Este evento marca un momento clave en la expresión de las ideas de Reyes y su visión crítica hacia las corrientes intelectuales de su tiempo.

Entre 1907 y 1909, la Sociedad de Conferencias tuvo un prolífico desarrollo bajo la dirección de Pedro Henríquez Ureña, Max Henríquez Ureña, Antonio Caso, entre otros. Es importante mencionar que, como bien documenta Pereira en el *Diccionario de literatura mexicana siglo XX*, para Alfonso Reyes, esta Sociedad fue decisiva en cuanto a la posterior conformación del grupo. En ese año, el Ciclo

3 Armando Pereira, *Diccionario de literatura mexicana siglo XX*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004, p. 38.

de Conferencias, con seis en total, estuvo dedicado al estudio del positivismo a cargo de Antonio Caso.

En cada reunión se presentaban varios números asignados a una conferencia, una presentación de música y una lectura de poesía. La primera conferencia fue pronunciada por Alfonso Cravioto, dándose a la tarea de analizar “La obra pictórica de Carrière”. La segunda dictada por Antonio Caso se centró en la influencia de la obra de Nietzsche en el pensamiento moderno. Era el turno de Pedro Henríquez Ureña con “Gabriel y Galán, un clásico del siglo xx”. Rubén Valenti participó con una conferencia titulada “La evolución de la crítica literaria”, Jesús T. Acevedo con “El porvenir de nuestra arquitectura” y Ricardo Gómez Robelo con “La obra de Edgar Allan Poe”. Todos los conferencistas dieron cuenta del rigor y la agudeza que los caracterizaría como grupo posteriormente.

Gracias a la resonancia que adquirieron, se organizó un nuevo ciclo de conferencias en 1908, cuyo afán sería abrirse al mundo cultural antiguo y moderno a través de un programa variado de ponencias y conciertos. Todas estas actividades impulsaron a los miembros de la Sociedad de Conferencias a fundar el Ateneo de la Juventud el 28 de octubre de 1909.

La formación académica de los jóvenes era variada, lo que hacía más enriquecedores los ciclos de conferencias: escritores, músicos, pintores, arquitectos, ingenieros, abogados, médicos y estudiantes figuraban dentro de la lista. Progresivamente se comienza a vislumbrar que en los futuros ateneístas recaería la dirección cultural del país.

Juan Hernández Luna, en el “Prólogo” a *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, describe la paulatina expansión de la filosofía positivista, al finalizar el siglo XIX, a lo largo y ancho de las instituciones oficiales de México. Este modelo

propuesto por Comte, Mill y Spencer dominaba el entorno académico regido por el Estado, “se erguía como una hegemonía en la vida intelectual del país”;⁴ lo que dio lugar a que esta disciplina sentara las directrices de la enseñanza pública. Fue así como un grupo de estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria, aunque instruidos todos por el ambiente positivista, se dio a la tarea de explorar más allá del pensamiento oficial. Hernández Luna, respecto a este acontecimiento, expresa lo siguiente:

La aparición de este grupo de jóvenes, de estos cenáculos y de esa actividad de conferencias es todo un acontecimiento en la vida intelectual de México. Significa que una minoría selecta, ávida de salud intelectual y espiritual, se separa de la gran masa estudiantil educada en el positivismo, para respirar una cultura más amplia.⁵

Mientras que la lectura de algunos estudios canónicos⁶ se inscribe en que el dominio alcanzado por el positivismo resultaba cada vez más sofocante para los ateneístas (el de

4 Juan Hernández Luna, *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962, p. 7.

5 *Ibid.*, p. 7.

6 Ya mencionamos la información recabada en el *Diccionario de literatura mexicana siglo XX*, coordinado por Armando Pereira. También se encuentra, de José Rojas Garcidueñas, *El Ateneo de la Juventud y la Revolución*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 1979; Juan Hernández Luna, como recopilador de la obra ateneísta; Álvaro Matute, *El Ateneo de México*, Estudios y crítica, 1999. *El Ateneo de México 1906-1914: orígenes de la cultura mexicana contemporánea*, de Alfonso García Morales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España, 1992; *Gabino Barreda, Justo Sierra y el Ateneo de la juventud*, de Martín Quirarte, Universidad Nacional Autónoma de México, 1970; *La literatura mexicana del siglo XX*, de José Luis Martínez, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

Hernández Luna, por citar un ejemplo), otras interpretaciones posteriores como la de Martínez Carrizales⁷ consideran como necedad pensar que dicha doctrina haya perdido crédito frente al grupo de pupilos ansioso por expandir su saber. Hernández Luna recupera algunas anécdotas vividas durante los Ciclos de Conferencias del Ateneo. Como primer eje, trae a cuento la charla de Antonio Caso que se aventura a formular el posible “antídoto contra el positivismo”, el cual consistió en recuperar a los poetas latinos. Martínez Carrizales, por otro lado, reconoce que es un error pensar que hubo como tal un “desmantelamiento del positivismo por parte de los ateneístas”⁸ ya que, en realidad, dicha corriente formó parte del ambiente cultural del cual se beneficiaron. Carrizales aprecia lo profundo que se adentró el positivismo en los programas de estudio de enseñanza pública, reconociendo, incluso, que a esas alturas se había vuelto “flexible” al dar “cabida a las Humanidades”.

Aunado a la sed de conocimiento de estos jóvenes, se hallaban docentes distinguidos que compartían la misma inclinación intelectual. El grupo tuvo acceso a libros provenientes de otras partes del mundo gracias a ellos.

La educación de los ateneístas, como ya se dijo, estuvo a cargo de importantes catedráticos. Pereira enumera a los profesores que secundaron al grupo, entre los que se encuentran Ezequiel A. Chávez, Porfirio Parra, José María Vigil, Pablo Macedo, Enrique González Martínez y Luis Urbina. No obstante, fue Justo Sierra el más memorable de todos. Resulta interesante señalar el *modus operandi* del “Maestro de América”, ya que, en lugar de segregar,

7 Leonardo Martínez Carrizales “La presencia de José Enrique Rodó en las vísperas de la Revolución mexicana” en *Literatura Mexicana*, vol. 21, núm. 2, 2010.

8 *Ibid.*, p. 52.

proponía la transversalidad de los diversos campos de estudio; bien partía de la crítica a los preceptos positivistas, mas nunca dudó del conocimiento que la ciencia podía aportar al ámbito literario. José Vasconcelos declaró, en múltiples ocasiones, la deuda con él:

Al público ilustrado siempre repitió en sus memorables discursos que la ciencia está muy lejos de ser lo indiscutible, pues sus mismos principios son materia constante de debate y, aun suponiéndola fija y perfecta, ella no es otra cosa que la disciplina y el conocimiento de lo relativo, nada dice, ni pretende decir, sobre los objetos en sí mismos. Los sistemas y las hipótesis científicas, como las filosóficas —declara, son organismos vivos, que, como todo lo que vive, cambia y necesita la refacción perenne de la muerte.⁹

Como puede leerse en la cita anterior, para Vasconcelos, nunca fue la ciencia *per se* el problema, sino los preceptos del sistema. Además, agrega que el método científico es una construcción intelectual siempre cambiante y evolutiva, por lo cual nunca arrojará verdades acabadas o absolutas.

Es importante señalar que el pensamiento de Justo Sierra atravesó importantes cambios. Tanto para Gabino Barreda como para “el maestro de América”, la educación es el pilar para transformar la nación. Educando se llega a la libertad, al orden y al progreso, ideas ampliamente positivistas. Otro aspecto notable es que Sierra formó parte del grupo “Los científicos” que apoyó las políticas del porfiriato. Al tomar la dirección de la educación mexicana, integró el positivismo como centro de la educación. Recordemos

9 José Vasconcelos, “El movimiento intelectual contemporáneo de México”, en *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1962, p. 127.

que en 1910, siendo ministro de Instrucción Pública, creó la Escuela Nacional de Altos Estudios y también fundó la Universidad Nacional de México. Como pensador positivista así lo expresa:

La verdad es que en el plan de la enseñanza positiva la serie científica constituye una filosofía fundamental; el ciclo que comienza en la matemática y concluye en la psicología, en la moral, en la lógica, en la sociología, es una enseñanza filosófica, es una explicación del universo hasta donde la ciencia proyectara sus reflectores, no podíamos ir más allá, ni dar cabida en nuestro catálogo de asignativas a las espléndidas hipótesis que intentan explicar no ya el cómo, sino el porqué del universo.¹⁰

Lecturas diversas confluían en el bagaje cultural ateneísta. Gracias a la guía de los profesores, en especial a la ya mencionada ayuda de Justo Sierra, es como estos estudiantes se dedicaron a leer a Boutroux, Eucken, Bergson, Poincaré, William James, Wundt, Nietzsche, Schiller, Lessing, Winkelman, Taine, Ruskin, Wilde, Méndez Pelayo, Croce y Hegel.¹¹ Vasconcelos relata que, en la Escuela Nacional Preparatoria, él y sus compañeros compartían impresiones sobre la obra de los filósofos Schopenhauer y Kant, entre otros, dando paso a los estudios de metafísica. “Volvíamos a meditar el problema del conocimiento, dentro del cual, la ciencia, o lo que es lo mismo, la percepción, es uno de los factores. Paulatinamente, vuelve a ganar terreno la

10 Justo Sierra, “Inauguración de la Universidad Nacional el 22 de septiembre de 1910”, *Justo Sierra. Discursos*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1948, p. 459.

11 Antonio Caso, *et. al.*, *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1962, p. 10.

Metafísica; la *Crítica de la razón pura* se hizo el libro del día”.¹²

Muchos intelectuales de la época, entre ellos Pedro Henríquez Ureña, coincidieron en que uno de los motivos de su inmediata afiliación al Ateneo fue el descontento ocasionado por la filosofía nacional que resultaba tajante y limitada. En su discurso titulado “La cultura de las humanidades”, Henríquez Ureña reafirmó su pasión por la literatura clásica, compartida por el grupo. Gracias a las inquietudes y necesidades en común, se formaron círculos de lectura para releer a los grandes pensadores griegos en quienes se asienta toda la tradición filosófica europea: “Éramos cinco o seis esa noche; nos turnábamos la lectura”.¹³

Posteriormente, los futuros ateneístas ampliaron los propósitos de su labor al organizar una Sociedad de Conferencias concebida por uno de los miembros, el arquitecto Jesús T. Acevedo, con la finalidad de divulgar diversas propuestas de estudio en pintura, en música, en literatura, etcétera.¹⁴ Por citar algunos ejemplos, en ellas nos encontramos con las disertaciones realizadas por Antonio Caso sobre “La significación y la influencia de Nietzsche en el pensamiento moderno”; Ricardo Gómez Robelo versó sobre la obra de Edgar Allan Poe; en su segunda edición, Caso se dedicó al estudio de “Max Stirner y el individualismo” y Rubén Valenti al “Arte, ciencia y filosofía”. Como se puede advertir, las preocupaciones del colectivo se centraban en conciliar los diversos campos de saber sin afán de

12 *Ibid.*, p. 128.

13 Pedro Henríquez Ureña, “La cultura de las humanidades”, en *Conferencias de Ateneo de la Juventud*, UNAM, 1962, p. 160.

14 Hernández Luna, en el “Prólogo” de *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, se da a la tarea de enlistar las primeras conferencias realizadas por el grupo.

segregar el conocimiento: no excluyeron de sus inquietudes a la ciencia, antes bien, la incorporaron, pero esta vez bajo una nueva perspectiva. Las conferencias, antes que nada, fueron una forma de presentarse a la sociedad como expertos en algún tema.

José Vasconcelos reiteró que la transformación de los ideales estéticos del Ateneo de la Juventud no era realista, ni nacionalista, mucho menos positivista, “ni el rancio saber escolástico del catolicismo [...], ni la ideología superficial de la época de la Reforma, ni [las ideas] positivistas dominadas al amparo del despotismo oficial”;¹⁵ más bien explicó que los planes literarios del colectivo estuvieron fundados en la belleza, centrados en un misticismo que tendió a buscar “claridades inefables y significaciones eternas”. La aspiración estética del grupo consistió, entonces, en comprender el ritmo de la sustancia “eterna y divina”.

Martín Luis Guzmán, a propósito de la obra de Alfonso Reyes, señaló que el Ateneo se caracterizaba por el empeño de otorgarles a la filosofía, al arte y a las letras el mismo carácter de exigencia, formalidad y rigor que las ciencias exactas. En otras palabras, la labor del grupo con las humanidades se centró en el realce de éstas, en la insistencia de concederles un lugar respetable, lejos del valor “rancio” que les había sido asignado como mera actividad destinada al ocio. Respecto a lo anterior, expresó:

La seriedad en el trabajo y en la obra; la creencia de que las cosas deben saberse bien y aprenderse de primera mano, hasta donde sea posible; la convicción de que así la actividad de pensar como la de expresar el pensamiento exigen una técnica previa, por lo común laboriosa, difícil de adquirir y dominar, absorbente, y

15 *Ibid.*, p. 135.

sin la cual ningún producto de la inteligencia es duradero; el convencimiento de que ni la filosofía, ni el arte, ni las letras son mero pasatiempo o noble escapatoria contra los aspectos diarios de la vida, sino una profesión como cualquier otra, a la que es ley entregarse del todo, si hemos de trabajar en ella decentemente, o no entregarse en lo mínimo.¹⁶

Asimismo, el crítico pone de manifiesto que el objetivo ateneísta planteado desde su constitución se vio envuelto en tergiversaciones. Sí, hubo una resistencia a los fundamentos filosóficos porfiristas, así como a su régimen dictatorial, no obstante, nunca se dejó de lado la ciencia ni el régimen en muchos casos. El detalle de ser un grupo tan diverso ofrece incluso posturas antagónicas. La crítica estuvo encaminada a la casi nula presencia de las humanidades en los programas de estudio (uno de los tantos aportes que tienen los ateneístas cuando toman las riendas de la Universidad Nacional y la Escuela Nacional Preparatoria es el regreso de las humanidades al plan de estudios).

Ahora bien, la expresión del malestar en los jóvenes del Ateneo fue más allá del papel. Hernández Luna cuenta que algunos intelectuales se convirtieron en soldados con el fin de destituir el régimen dictatorial: “Vasconcelos, apenas sonaron los primeros disparos, se alistó en las filas del maderismo, Martín Luis Guzmán [...] se incorporó en la división del norte, al lado de Villa”.¹⁷ Podemos observar que la lucha rebasó la inconformidad cultural: nuestros pensadores

16 Martín Luis Guzmán, “Alfonso Reyes y las letras mexicanas”, en *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, *op. cit.*, p. 486.

17 *Ibid.*, p. 22.

fueron más lejos; sus ideales descansarían en la renovación nacional tanto cultural como política y económica.¹⁸

Para reiterar lo anterior, el grupo del Ateneo se opuso al abandono de los estudios humanísticos, al positivismo propuesto como único sistema educativo por medio del cual la naturaleza podría ser comprendida. Anhelaban la libertad del pensamiento, la formación de nuevas ideas. En efecto, estos pensadores se rebelaban contra un sistema que reducía la ciencia a mera herramienta técnica: en sus inquietudes convergían, por igual, la materia inerte como el ser humano.

En lo que respecta a sus influencias, hay que destacar a Bergson, quien en sus inicios estuvo influido por el spencerianismo, aunque se alejó de él posteriormente, pues le parecieron escasas y tajantes las explicaciones deterministas acerca de los fenómenos de la vida. En ese mismo orden de ideas, Ernesto Guadarrama Navarro, en “El Ateneo de la Juventud, sus propuestas y su papel como educadores”, anota que los ateneístas se rehusaban a aceptar la imposición de un modelo que no pudiera captar “el carácter moviente de la realidad”.¹⁹

18 A la vez que se apartaban filosóficamente del positivismo [los ateneístas] se iban separando políticamente del régimen dictatorial de Porfirio Díaz. Es que al mismo tiempo que sentían la opresión intelectual, se daban cuenta de la opresión política y económica que padecía toda la República. Por eso hay congruencia entre su actitud antipositivista y su actitud antiporfirista. Congruencia que no se advierte en otros grupos intelectuales contemporáneos de los ateneístas. Por ejemplo, en el grupo neotomistas o neoescolásticos, quienes filosóficamente eran antipositivistas, pero políticamente porfiristas. Véase Hernández Luna, 1962, pp. 22-23.

19 Ernesto Guadarrama Navarro, “El *Ateneo de la Juventud*, sus propuestas y su papel como educadores”. Universidad Católica de Lovaina. Estudios 106, vol. 11, núm. 6, 2013, p. 159.

En resumen, el pensamiento bergsoniano fue adoptado por los integrantes del Ateneo porque presentó una idea innovadora que consistió en captar la realidad en su propio movimiento al deshacerse de conceptos que la inmovilizaban. Dicho de otro modo, el ser humano, la materia y el mundo en general, no podían reducirse a un sistema que pretendía aprehender y paralizar la realidad. Guadarrama Navarro apunta que Bergson:

definió a la intuición como el equilibrio entre instinto e inteligencia. La inteligencia es la facultad de pensamiento abstracto en la que se generan conceptos e hipótesis; gracias a ella, el hombre es capaz de elaborar herramientas para la vida diaria. El instinto, por el contrario, se ocupa de las cosas materiales, de lo dado a los sentidos, y organiza las cosas de que dispone para servir a sus fines; el conocimiento que él obtiene y la forma en que opera son inconscientes.²⁰

A Bergson le interesó mostrar que ningún sistema, fuera spenceriano o de cualquier otro modelo determinista, podría explicar la realidad en su totalidad: el sujeto puede entender el devenir de la vida por medio de la inteligencia, para ello precisa de la creación de conceptos estáticos. Empero, Bergson, no satisfecho, fue más allá y presentó una paradoja: por un lado, el instinto puede conservar “el impulso vital”, sin embargo, no es capaz de verbalizar dicho movimiento; por otro, la inteligencia fija el fenómeno dejando fuera su movimiento interno. Idealmente, si la intuición que capta el “impulso vital” y la inteligencia que

20 *Ibid.*, p. 160.

teoriza trabajaran al mismo tiempo, darían cuenta, en su totalidad, de “la esencia de la vida”.²¹

Como se ha venido arguyendo, los ateneístas, deseosos de un cambio, dieron preferencia a las humanidades, por encima del positivismo, cuyo método de conocimiento pretendía establecer verdades acabadas y constituirse como único. Guadarrama Navarro explica por qué el grupo precisaba de una nueva perspectiva que pudiera proveer un campo ilimitado de ingenio donde la realidad estuviera en constante invención. Los ateneístas proponían un cambio a nivel cultural, fuera del mecanicismo positivista.

Esta nueva visión se dirigía hacia una experiencia estética que se abstuviera de contemplar la realidad de una manera utilitarista. Cabe destacar que la estética y las posturas morales e ideológicas de los ateneístas no son lo mismo. Una tiene que ver con la creación, las otras con modificar el panorama cultural (educativo, político, social). Aunque el método positivista les resultaba esquemático y concreto, una postura humanista tendría la facultad de develar la esencia del arte. En síntesis, “la búsqueda de la verdad”²² no debía ser estudiada, únicamente, bajo mecanismos racionales; era necesario el “impulso emocional”. Era indispensable, pues, la acción conjunta de científicos y artistas. En este sentido, el equilibrio del que habla Reyes y después retomarán Caso, Henríquez Ureña y Vasconcelos (y que se desprende de varias lecturas, pero, sobre todo, del *Ariel*) es un equilibrio del individuo. Los ateneístas inauguraron un nuevo periodo al tratar de rescatar la importancia de los estudios humanísticos.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*, p. 161.

Para comprender con más detalle lo anterior, nos auxiliamos de un artículo redactado por José Vasconcelos: “Don Gabino Barreda y las ideas contemporáneas”. Desde el principio del texto, el escritor hace un recuento de las teorías positivistas partiendo de la filosofía de Hoffding y apunta: “deben ocupar a toda filosofía completa: el problema del conocimiento; el problema cosmológico; el problema de los valores y el problema psicológico de las relaciones del alma con el cuerpo”.²³ Con respecto a lo anterior, el pensador reflexiona sobre el acto creador del ser humano al momento de entrar en contacto con la naturaleza, “el azar y el desorden son apariencia engañosa debido a que atribuimos a la naturaleza los caprichos de nuestra imaginación”.²⁴

En el planteamiento de Vasconcelos, inicialmente, los fenómenos se desenvuelven conforme a un orden determinado, después el hombre obra en ellos por analogía. En este sentido, la naturaleza, al ser estudiada, es adaptada a los sistemas lógicos y procederá de manera antropomórfica conforme el sujeto actúe sobre ella. De esta manera —explica Vasconcelos—, “el movimiento de un cuerpo, de la corriente de agua en un río [son producto de un] Dios, un hombre más poderoso que los otros, capaz de tomar en sus brazos un lago y derramarlo sobre la llanura entre las cuencas del río”.²⁵ En consecuencia, el ateneísta presenta la idea del hombre contemplando la manera en que sus propias actitudes son reflejadas en el universo; a esta condición la nombra “edad poética o teológica del espíritu”.

23 José Vasconcelos, “Don Gabino Barreda y las ideas contemporáneas”, en *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962, p. 99.

24 *Ibid.*, pp. 99-100.

25 *Ibid.*

Como se ha podido observar, Vasconcelos no prescinde del afán del ser humano por conocer lo otro, de la labor de cualquier científico o filósofo enfocada a dar cuenta de esa verdad. El ateneísta arremete contra el sistema positivista al carecer del sentido poético, el cual permite interpretar “la naturaleza misma del entendimiento” y no sólo un momento específico. De modo que, con ayuda del sentido poético y sin anular la razón, el arte podría arrojar verdades.

Cabe señalar que, para Vasconcelos, la ciencia no se encuentra exenta del aspecto poético. Incluso, hasta en los problemas más complejos, el sujeto se vale del raciocinio por analogía. Para ejemplificar lo anterior, el pensador retoma las reflexiones de Henri Poincaré, filósofo de la ciencia. En los planteamientos, el francés expresa cómo la matemática y la física necesitan generalizar las experiencias por medio de leyes. Esto implica que cada hecho puede ser interpretado en un sinnúmero de maneras, por lo que el matemático-físico tiene que elegir una perspectiva por medio de la cual realizará sus investigaciones y opta por la analogía. Poincaré observa como necesario que el matemático logre aplicar estas analogías fundadas en la razón con el fin de llegar hasta lo más profundo y no permanecer en la mera apariencia. Así, el “matemático podrá trabajar como artista” y las verdades que obtenga dejen de ser utilitarias.

Para Vasconcelos, el sistema metafísico, a diferencia del positivista, explica el universo a través de nociones en conflicto, “reduce a unidad estas oposiciones y engranajes de los principios, pero sin lograr nunca abarcar todos los fenómenos ni explicar las contradicciones de sus postulados”.²⁶ Resulta imperativo destacar esta opinión, ya que, en el positivismo, los sentidos dan cuenta de una verdad

26 *Ibid.*, p. 100.

que es inmutable. Sin embargo, dicho método no puede dar cuenta de problemas de corte epistemológico y ontológico que atañen al ser humano, dado que tal doctrina solamente ofrece una verdad comprobable que luego pueda ser catalogada.

Así pues, lo exterior está en constante transformación, “ejerciendo sus influencias sobre la mente humana, le imprime sus necesidades, sus tendencias y leyes de cambio”²⁷ y lo que ocurre en el interior del sujeto es una correspondencia “de los fenómenos externos que han modelado nuestra conciencia”.²⁸ El ateneísta manifiesta que Kant ya se había planteado lo anterior al observar que, cuando el hombre obtiene la percepción inmediata, el raciocinio interviene y ajusta lo aprehendido a su sistema lógico. En resumen, Vasconcelos considera que el mundo reducido al positivismo se desarrolla de lo particular a lo general, de lo simple a lo complejo, va de la sensación o la experiencia al hombre que lo simplifica a su lógica. Los fenómenos se ordenan en categorías de carácter irreductible y, al no poder acapararlas en su totalidad, el positivista nunca se cuestiona el porqué de su metodología, únicamente se da a la tarea de arrojar resultados probables; por ello, se verá siempre incapacitado para resolver lo que está más allá, “lo desconocido”: “el positivismo creyó en una subordinación radical de lo psíquico a lo biológico, de lo mental a lo orgánico”.²⁹ Refleja una perspectiva reduccionista que limita la complejidad de la experiencia humana a meros fundamentos biológicos.

Hasta aquí hemos trazado una línea de pensamiento de algunos ateneístas, a grandes rasgos, en la primera década

27 *Ibid.*, pp. 100-101.

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*, p. 102.

del siglo xx. Como se ha venido bosquejando, creemos que el enfrentamiento de los ateneístas con la ciencia entendida como positivismo se ha tergiversado suscitando opiniones difusas. Para esclarecer nuestra propuesta, nos valdremos del siguiente supuesto schopenhaueriano recuperado por Vasconcelos: “el mundo es mi voluntad y mi representación”.³⁰ Partiendo de él, primero se alude a aquella filosofía preocupada por la representación y después a cómo el problema se trasladó a la *cosa en sí*.

Para Vasconcelos, el dilema del conocimiento presenta una inconsistencia: el sistema basado en la representación falla cuando se trata de comprender “el mundo de la experiencia y de las ideas”, él intuye que:

La cosa en sí no es, en consecuencia, un movimiento, ni un devenir, porque estas nociones son propias de lo incompleto en lucha de progresión; no es la cosa en sí un acto ni un querer, *es un ser*, mas para penetrarlas, todas las analogías son sospechosas porque todas las tomamos de la representación, la cual, hemos dicho, es distinta del ser. ¿Habremos de caer en las vaguedades de una mística subjetiva cuyos resultados intransmisibles jamás podrán servir de norma a los hombres? ¿No es preferible, más bien, buscar en el universo alguna potencialidad irreducible a las leyes de la representación? ¿Algo contradictorio de la ley misma del fenómeno, cuya existencia revela otro orden de posibilidades?³¹

30 José Vasconcelos, *op. cit.*, p. 103. Es importante resaltar este supuesto, pues, como veremos en capítulos posteriores, Jorge Cuesta retomará la idea (gracias al conocimiento que tenía de la obra de Nietzsche) y señalará el inicio del pensamiento moderno. Podemos observar, entonces, cómo Vasconcelos se adelanta a esbozar el problema.

31 *Ibid.*, p. 104.

Vasconcelos busca otra vía de acceso al conocimiento lejos del determinismo y de su finalidad utilitarista. Para clarificar su propuesta, el ateneísta narra cómo, en sus tiempos de estudiante de la Escuela Nacional Preparatoria, los aleccionaban para que comprendieran la ley de la conservación de la materia y de la energía (primer principio de la termodinámica). A su vez, Vasconcelos trae a cuento el ciclo termodinámico propuesto por el físico francés Carnot, para apoyarse y así ensayar una posible respuesta del por qué las consideraciones que se hagan sobre la materia no pueden ser concluyentes.

En el ciclo de Carnot, la acción del calor permite al motor realizar un trabajo mecánico, el calor suministrado a este deber ser a temperaturas elevadas. La teoría plantea que el ciclo es reversible aplicado a una máquina, en donde el calor puede transmitirse de un cuerpo caliente a uno frío y provocar pequeños cambios en el ambiente, además, la trayectoria se puede dar a la inversa. Sin embargo, es imposible en la práctica, pues en la naturaleza todos los fenómenos son irreversibles. Vasconcelos observa que en todos los fenómenos mecánicos se genera una fuerza térmica que produce trabajo, pero el calor de desperdicio no lo hace. La energía reversible está presente en las actividades mecánicas, por otro lado, la energía de desperdicio o calorífica no. Hipotéticamente, la energía motriz se disuelve en la calorífica y, por lo tanto, la energía tendría que mantenerse, tendría que conservarse, pero su uso no vuelve a ser el mismo, con lo cual se infiere que, aunque la energía llegara a conservarse, su composición se encontraría modificada y ya no sería posible regresar a su estado inicial. La materia es, como afirma Bergson, un movimiento de descenso, de caída. La vida es una reacción, un movimiento contrariante

del descenso, impulso que tiende a desprenderse del dominio de las leyes materiales.³²

Los apuntes de Vasconcelos nos ayudan a examinar la apuesta en la que profundizamos más adelante con la obra de Jorge Cuesta: el positivista interviene en la naturaleza para objetivarla y se pierde su esencia en el proceso, pues, en palabras de Cuesta, “la vida es una corriente perpetua” y el hombre trata de perseguirla sin fin. Con relación al pensamiento de Bergson, Vasconcelos explica cómo el cuerpo es un elemento de acción que sirve de intermediario entre el espíritu y la materia: el cuerpo selecciona, entonces, los objetos sobre los cuales actuará. Además, se pregunta si somos herederos de una “tradición verdaderamente científica” o sólo desventurados soñando con la verdad.

A través del desglose del pensamiento imperante en algunos de los miembros de este grupo intelectual, se ha ahondado en la ambigüedad que surge a partir de la crítica hacia el positivismo. Como se ha podido justificar, los ateneístas no estuvieron en desacuerdo con la ciencia. En cambio, la discrepancia se manifestó a raíz de que dicho sistema se instituyó como inamovible. Vasconcelos desembrolla lo anterior al argüir que los postulados realizados por la filosofía se apoyaban en la ciencia de su tiempo y gracias a su acción conjunta es que lograron avanzar.

En síntesis, el Ateneo de la Juventud reafirmó la inteligencia como guía indispensable en la construcción del conocimiento. Instruidos en el positivismo, sus integrantes advirtieron los grandes misterios del universo; propusieron sistemas inacabados, no por ello menos rigurosos, con el objetivo de aspirar a una “meditación sin fin”.³³ Hay que

32 *Ibid.*, p. 106.

33 *Ibid.*, p. 113.

destacar que el dogma aprendido por los ateneístas durante su estancia en la Escuela Nacional Preparatoria se basó en la aplicación de las leyes a la práctica, en establecer que todas las verdades provenientes de la ciencia fueran demostrables e indiscutibles y lo que no entrara en estos moldes careciera de importancia en la vida del hombre.

Barreda organizó [...] una escuela modelo, la Preparatoria, y a imitación de ésta, en todas las provincias los viejos institutos de letras se convirtieron también en escuelas científicas [...] las matemáticas, la física, la química, la historia natural y la psicología fueron la base de la enseñanza; el latín y el griego quedaron suprimidos, y las letras y la historia ocuparon secundario y limitado espacio.³⁴

Mientras Barreda instruía a sus estudiantes en el sistema positivista, Justo Sierra ponía en duda el carácter indiscutible de este sistema. La ciencia, inamovible y perfecta bajo la propuesta positivista, fue objeto de debates. La invitación de Justo Sierra se dirigió a considerar la ciencia como una disciplina dedicada al “conocimiento de lo relativo, y nada dice, ni pretende decir, sobre los objetos en sí mismos”.³⁵ Con ello destaca la orientación epistemológica de la ciencia hacia la comprensión de las relaciones y fenómenos observables, evitando afirmaciones definitivas sobre la realidad intrínseca de los objetos.

Alfonso Reyes, en “Pasado Inmediato” (1960), plasma las inclinaciones intelectuales del filósofo mexicano Gabino Barreda, simpatizante de Comte, quien se dio a la tarea de aprehender el mundo a través de un sistema matemático que

34 *Ibid.*, pp. 123-124.

35 *Ibid.*, p. 127.

excluyera de su faena todas las preocupaciones metafísicas. Con este sistema, se enfocó en proporcionar un refugio que sirviera para organizar metódicamente el “sentimentalismo extremo”. Pese a la insuficiencia del método positivista, Reyes llegó a reconocer como virtud de este movimiento la del “amor incondicional a la verdad”. Reyes, además, habla de la postura de Barreda en la República Restaurada, el compromiso por el cual Juárez le mandó llamar para tomar las riendas de la educación mexicana.

Sin contradecir el riguroso método científico, los ateneístas no se resignaron a limitar el campo del conocimiento a lo empírico y estuvieron convencidos de que debían encontrar otra manera de poder abordar los problemas metafísicos. Todo lo anterior es desarrollado por José Vasconcelos en la siguiente cita:

no me importaba gran cosa el problema de si las leyes de la ciencia eran simplemente sumas de experiencia o coincidían con la necesidad lógica; lo que yo anhelaba era una experiencia capaz de justificar la validez de lo espiritual dentro del campo mismo de lo empírico. De ahí la doble dirección del movimiento ideológico del Ateneo. Racionalista, idealista con Caso, antiintelectualista, voluntarista y espiritualizante.³⁶

Reyes relata que los positivistas de antaño se encontraban reunidos bajo el nombre de Los Científicos, quienes se encargaron de la enseñanza superior. Como grupo también mostraron diferentes tendencias, por un lado, los políticos, por otro los pedagogos. Unos fueron conservadores, otros liberales. Unos prefirieron las viejas formas de Barreda y otros, como Parra y Sierra, optaron por una evolución en la

36 José Vasconcelos, “Los fragmentos” en *Conferencias...*, *op. cit.*, p. 139.

Escuela Nacional Preparatoria. El síntoma inicial, al acoger el positivismo, fue darle prioridad a lo empírico ya que la práctica proporcionaba verdades tangibles. Por lo tanto, para algunos integrantes de este grupo científicista, la historia y la literatura eran funcionales al servir de adorno a los discursos de orden jurídico.

No obstante, como todo sistema condenado a evolucionar, sus mecanismos fueron modificándose. Con motivo de las demandas de un nuevo método que respondiera a las necesidades del quehacer humanístico, se dio paso a una nueva época. La aplicación científicista a todas las áreas de conocimiento empezó a ser insuficiente. Enseguida se abrió camino un nuevo periodo de esplendor esta vez centrado en las artes.

La muralla construida por el positivismo se fue derrumbando poco a poco: mientras las preocupaciones metafísicas comenzaban a tener lugar, las luchas civiles se estaban llevando a cabo y los ateneístas trataban a toda costa de continuar con su labor cultural. Pese a la dispersión de los miembros del Ateneo, su labor siguió. Reyes narra cómo, al acceder a la dirección de Altos Estudios, Ezequiel Chávez fundó una Facultad de Humanidades gratuita: la asignatura de Estética fue impartida por Antonio Caso; Ciencia de la educación, por Chávez; Literatura francesa, por González Martínez; Literatura inglesa, por Henríquez Ureña; Lengua y Literatura españolas, por Alfonso Reyes.³⁷ Los ateneístas tomaron control de la Escuela Nacional Preparatoria, la Universidad Nacional y la Universidad Politécnica en la segunda década del siglo xx. Así, sus propuestas tuvieron eco en generaciones posteriores, específicamente, en el grupo Contemporáneos. Esto afecta la percepción que se

37 Para más información, Reyes lleva a cabo un despliegue puntual de los acontecimientos en "Pasado Inmediato".

tiene de ellos como ateneo, hay un desplazamiento de ser los alumnos de Sierra y Barreda a ser los maestros de los nuevos círculos intelectuales.

Finalmente, la revisión que se realizó de la generación ateneísta nos arrojó datos reveladores respecto a la formación académica de Jorge Cuesta. Como ya se planteó, la doctrina positivista había invadido todos los espacios de la época. Cuesta ya contaba con una herencia científica de los positivistas porfirianos mucho antes de trasladarse a la capital a estudiar Ciencias Químicas. Su padre, Néstor Cuesta, rico hacendado que cultivaba la caña de azúcar, el café y la naranja, también poseía una amplia biblioteca, incluso “tradujo algunas obras de Emerson”.³⁸ Néstor Cuesta le habría heredado el interés por la experimentación científica a su hijo: “Pero este positivista también era un utopista en quien se aliaban paradójicamente el rigor científico y el sueño en los descubrimientos cautivado por la ciencia”.³⁹ Así, observamos que Cuesta ya había interiorizado el método positivista antes de ser instruido por los renovadores culturales ateneístas.

1.2 El más triste de los alquimistas

Agucé la razón
tanto, que oscura
fue para los demás
mi vida, mi pasión
y mi locura.
Dicen que he muerto.
No moriré jamás:
¡estoy despierto!
Xavier Villaurrutia, (J.C.)

38 Louis Panabière, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p. 46.

39 *Ibid.*, p. 46.

Dentro de la generación de poetas conocida como los Contemporáneos, Cuesta resulta el de más indeterminado y arduo acceso, ya que tanto su biografía como su poesía han sido asentadas bajo el velo de la ambigüedad. Vemos, por ejemplo, al adentrarse en su vida y tratar de realizar un bosquejo, las coincidencias de la crítica en que “Jorge Cuesta es el único escritor mexicano con leyenda”,⁴⁰ además, su obra ha sido definida por sus estudiosos como “poesía científica de forma impecable, cerrada, perfecta, pero de ideas contradictorias, llena de postulados incompletos y teoremas por demostrar”.⁴¹ Nuestro interés en la presente investigación va encaminado a develar el proyecto cuestiano. Para lograr nuestro objetivo, resulta de suma importancia conjuntar vida y obra del químico-poeta.

Como ya ha sido bien documentado, concentró sus investigaciones sobre el conocimiento en dos campos que nunca consideró aislados, al contrario, planteó la posibilidad de complementariedad entre la literatura y la ciencia, donde los límites entre un ámbito y otro llegaron a borrarse. De esta manera, el escritor trasladó sus preocupaciones a ambas disciplinas, al área de la química y al de la poesía específicamente. A partir de la posibilidad de diálogo entre ciencia y literatura, en la obra cuestiana, es preciso profundizar acerca de la confluencia de discursos como posibilidad de conocimiento. Para reconstruir el contexto intelectual de Jorge Cuesta, nos auxiliamos del vasto estudio realizado por Louis Panabière en *Itinerario de una disidencia*; también partimos de las configuraciones hechas por sus compañeros de

40 Luis Mario Schneider, *Homenaje a los Contemporáneos*, Instituto Nacional de Bellas Artes/Secretaría de Educación Pública-Cultura, México, 1982.

41 Alí Chumacero, “Jorge Cuesta o la traición de la inteligencia” en *Estaciones. Revista Literaria de México*, vol. 3, núm. 11, 1958.

generación, con el objetivo de desvelar sus preocupaciones y sus inquietudes.

Los Contemporáneos, en su mayoría, coincidieron en que Cuesta se asemejaba al Monsieur Teste de Valéry, pues, como se llegó a argumentar, los propósitos del poeta parecían dirigirse a querer sobrepasar los límites de la comprensión humana. Para armar la figura del escritor, Panabière parte de la desmitificación del egocentrismo y frialdad que se le ha adjudicado: su reflexión se dirige hacia el sacrificio intelectual que se encuentra concentrado en su obra, “el desprendimiento reflexivo ante las personas y las cosas”.⁴² La consagración puesta en sus investigaciones revela el orden de su destino intelectual: sus preocupaciones se encauzaban a un itinerario de difícil acceso, ya que él nunca estuvo interesado en la explotación de sus investigaciones y ni siquiera en la compilación y publicación de su obra. La vida del poeta salía de lo ordinario. Panabière lo relata a través de la compilación de testimonios: “el desorden de sus papeles era sorprendente tratándose de un hombre de pensamiento tan riguroso”,⁴³ narra su amigo y compañero de habitación durante sus años de estudiante.

Cuesta asistía escasamente a sus clases, mas nunca tuvo dificultades para aprobar con satisfacción los exámenes. Por otro lado, concurría sin falta a los cafés donde exponía sus hallazgos a sus compañeros de generación. No hubo campo en donde el joven no hubiera ya incursionado: “hombre de ciencia, trabajó en las enzimas desde 1935; [...] hombre de ideas y de letras, [...] emitió consideraciones sobre el feminismo, el sexo, la universidad, la política, la sociología, la

42 Louis Panabière, *op. cit.*, p. 21.

43 *Ibid.*, p. 23.

crítica formal de la música o de las artes plásticas”⁴⁴ demostrando su versatilidad.

Jorge Cuesta, plantea Panabièrre, siempre tuvo la necesidad de escrutar todo cuanto se instalara en su pensamiento. Atendiendo a su espíritu de análisis, desmontaba, probaba y demostraba cualquier fenómeno por medio de un riguroso método científico. Respecto a lo anterior, Emilio Abreu Gómez expresa: “No se hablaba, entonces, de cibernética. Pero Cuesta parecía capaz de inventarla un día. Por otra parte, [...] si alguien hubiese inventado esa ciencia ya, él se habría encargado de criticarlo”.⁴⁵ Para Panabièrre, su labor realizada como químico resultaba inquietante. Contraria a la labor del físico que enajena la materia, su tarea se dirigió a descubrir, a través del estudio de esta, un más allá. En otras palabras, como químico, su quehacer no se enfocó en agotar la exploración de las sustancias, sino en adentrarse hasta lo más recóndito de ellas.

Hasta aquí hemos de resaltar que la curiosidad y el análisis fueron el impulso que echó a andar los mecanismos de su ingenio: “Cuesta optó por comprender y por explicar, por servirse de su espíritu para perfeccionar la obra de la naturaleza e ir más allá de las condiciones dadas de su experiencia”.⁴⁶ Pudo establecer un diálogo con la materia gracias a su labor como químico, pues, como examina Panabièrre, la naturaleza se prolonga en él al estar dispuesto a obrar sobre ella. No es azar que hubiera elegido tal profesión, pues resulta significativo conectar su pensamiento con su quehacer científico: mostró interés, entrada la juventud,

44 *Ibid.*, p. 26.

45 Abreu Gómez, “Jorge Cuesta”, *Sala de retratos*, Leyenda, México, 1946, p. 70.

46 Louis Panabièrre, *op. cit.*, p. 35.

por la comprensión de la materia, por el riguroso método que proporcionaba la ciencia.

En 1921, cumplidos ya los 18 años, se trasladó a la Ciudad de México con la finalidad de inscribirse en la carrera de Ciencias Químicas. Ahí cursó los primeros cuatro años del programa y, posteriormente, a causa de problemas personales, tuvo que dejar sus estudios sin lograr obtener el título. En 1923 se convirtió en director de la revista *Ciencias Químicas* de la Universidad Nacional de México (hoy UNAM). En 1926 regresó a Veracruz con motivo de hacerse cargo del ingenio azucarero El Potrero, donde se dedicó a la fabricación de ron. Entre 1930 y 1938 retornó a la capital, tiempo que empleó en la realización de sus investigaciones y experimentos y en dar continuidad a su quehacer literario. Finalmente, desde 1938 hasta su muerte, fue nombrado jefe de laboratorio en la Sociedad Nacional de Azúcar y de Alcoholes.⁴⁷ Por lo tanto, aunque su labor oscilara entre la literatura y los diversos cargos como científico, nunca abandonó su función de investigador y experimentador: “en sus papeles, dispersos y fragmentarios según su costumbre, hemos encontrado gran número de fórmulas que desafortunadamente no estamos en situación de apreciar”.⁴⁸ La dualidad entre literatura y ciencia no impidió que mantuviera su compromiso como investigador y experimentador.

Dentro de los hallazgos encontrados por Panabière sobre sus estudios químicos, se hallaba el de perfeccionar un procedimiento que suprimiera el olor de los fermentos de la caña de azúcar para la elaboración del ron, así como la creación de “un polvo que permitiría dar cuerpo al agua

47 Todo lo anterior se encuentra ampliamente documentado en *Itinerario de una disidencia*.

48 *Ibid.*, p. 37.

convirtiéndola en una bebida muy parecida al vino”.⁴⁹ Además, llegó a fabricar otro que suprimía el estado de ebriedad e, incluso, optimizó un método por medio del cual podría suspenderse la maduración de los frutos para facilitar su exportación. Ahora bien, lo anterior adquiere un halo todavía más trascendente cuando encontramos que todos los experimentos los probaba en él mismo. Panabièrre recupera cierta charla llevada a cabo con el hijo del poeta: testigo del arbitrio al que estaba sometido su padre en el laboratorio, en cierta ocasión presenció el desvanecimiento de este a causa de la ingestión de una sustancia recién obtenida. A raíz de dicha anécdota, bien concluye argumentando que “muchas de sus investigaciones estaban orientadas a la aplicación de fenómenos químicos de la materia en el hombre”.⁵⁰

Desde 1935, el poeta contemporáneo se había entregado al arduo estudio de las enzimas: a partir de sus conclusiones redacta un artículo titulado “Procedimiento para la producción sintética de sustancias químicas enzimáticas con actividad específica y aplicación de las mismas”, único texto de corte científico publicado y que le valió el reconocimiento como investigador prominente dentro de la química.

En *Itinerario...*, se recupera una carta escrita por Antonio Espinosa de los Monteros (director general del Banco de México) dirigida a Cuesta, donde relata que tuvo la oportunidad de leer un artículo en el que se especula que “el derivado de la hulla provoca el cáncer de ratas. De las ratas cancerosas se ha extraído la misma sustancia, sólo que con un átomo más de oxígeno. La sustancia oxidada ya no

49 *Ibid.*

50 *Ibid.*, p. 38.

provoca el cáncer”.⁵¹ El argumento subsecuente remite a cierta plática ocurrida tiempo atrás, la cual permite suponer —declara Panabière— que se había dado ya a la tarea de investigar los átomos de oxígeno con la finalidad de partir de ahí hacia el estudio del cáncer. A raíz de la evidencia que provee dicha correspondencia, el estudioso se pregunta si, acaso, la nueva era científica anunciada por Cuesta se trata del “triumfo de la química”.

En la presente investigación concordamos con Panabière, al conceder el mismo nivel de relevancia a toda su obra varia. Para poder penetrar en su mundo, es necesario conectar sus experimentos con su trabajo literario, pues, como se ha venido insistiendo, no es casualidad que el poeta haya optado por la química. De otra manera, si prescindiéramos de sus investigaciones, el objetivo de su búsqueda, condensada tanto en la disciplina científica como en la poesía, permanecería escindido.

Todos [las investigaciones, experimentos e inventos] convergen en una preocupación, reflejan una misma actitud ante el mundo. Por medio de sus experimentos, Jorge Cuesta *interviene en la materia*. No quiere vencerla, no intenta suprimirla sino transformarla. Pues no se trata del combate de la inteligencia contra la realidad; lo que está en juego es una comprensión que apunta a un ensanchamiento o, más bien, a una mayor eficiencia de esa misma realidad.⁵²

Para Panabière, Cuesta “no inventa sino descubre”, ya que es consciente de que la realidad no puede ser captada en su totalidad por medio de los sentidos, por lo tanto, es

51 Antonio Espinosa de los Monteros, en *Ibid.*

52 *Ibid.*, p. 39. Las cursivas son mías.

indispensable un método riguroso que permita un estudio objetivo. En otras palabras, el significado de esa realidad no puede hallarse gracias a los sentidos, pues ellos sólo mostrarían meras apariencias. Lo anterior equivale a decir que la peripecia cuestiana surge cuando se decide explorar y revelar las profundidades de la materia. Él sabe que los mecanismos con los que el hombre enfrenta la realidad son insuficientes. El resultado es la incertidumbre provocada por una máscara que cubre el verdadero sentido de la existencia, “por ello podemos decir que este químico re-encuentra la dimensión perdida de la química, que es la poesía, y así se convierte en *alquimista*”.⁵³

En efecto, Cuesta operó en dos campos de investigación: la química y la poesía. Sin aislar el estudio de uno y otro, trató de conjuntar su saber con el fin de lograr un mismo objetivo. Para muchos de sus compañeros de generación, podía trasladar sus preocupaciones poéticas al campo de la ciencia y sus hallazgos químicos al campo de la poesía: “el gusto por una investigación transformadora, la afición de ahondar en la materia para transformarla [...] prolongarla dándole un sentido, es la característica más evidente de las experiencias *vitales, químicas y poéticas* de Jorge Cuesta”.⁵⁴ Las diversas apreciaciones que se han realizado sobre su persona a lo largo del tiempo han hecho del poeta una leyenda circunscrita en la locura y el sacrificio. Ciertamente es que su figura se encuentra cubierta por un manto sombrío y que, si muchas teorías acerca de su quehacer se han desmentido, otras no han podido justificarse. Lo indiscutible, no obstante, ha sido que sus coetáneos acordaron otorgarle el título de *alquimista*, debido a su labor al desentrañar los

53 *Ibid.*, p. 40.

54 *Ibid.*, Las cursivas son mías. Vale señalar que en la cita se resalta la confluencia de su labor como poeta y químico.

secretos de la materia.⁵⁵ Panabièrre se percata del diálogo establecido entre el hombre y la naturaleza en la obra del escritor, ya que, al construir una dialéctica con la realidad, el poeta-químico logra intervenir en la materia. Para el investigador, sí existe relevancia en el deseo de hacer confluir la ciencia y la poesía, pues parece ser que Cuesta, como los alquimistas, buscó penetrar en los secretos de la materia y, sin afán de anularla, consiguió “hacerla vivir”. Ahora bien, es gracias a la poesía, y no a la química, que puede penetrar en su esencia.

La propuesta de Panabièrre, dentro la poética cuestiana, se dirige a la fusión entre el mundo y el hombre. En dicha proposición, este último daría un paso más allá de su intervención sin modificar la materia: este modo de conjunción sería conducido, primero, a una suerte de diálogo y, posteriormente, a una transformación.

Su poema más importante, ¿no es precisamente el *Canto a un dios mineral*, esa cima donde se transforman, en una plenitud reencontrada en el sentido, el hombre y la piedra, el hombre y el mundo, en mutación conjunta y conjugada? No era muy diferente la meta de los alquimistas.⁵⁶

En la presente investigación, coincidimos con la propuesta de Panabièrre al considerar que Cuesta va más allá en poesía y en ciencia, pero es en poesía donde teoriza sobre la síntesis entre el hombre y la materia, sobre su transmutación.

55 En *Itinerario de una disidencia*, Panabièrre recupera una conversación tenida con Octavio Paz sobre Cuesta. A continuación, transcribimos la cita completa: “Jorge Cuesta confió a Octavio Paz en una conversación verificada poco antes de su muerte que la primera etapa de nuestro siglo había sido la de la física; la segunda, la de la química, y que habría una tercera, la de la alquimia”, p. 41.

56 *Ibid.*

En capítulos posteriores nos damos a la tarea de averiguar por qué elige los terrenos de la poesía como medio para comprender esa realidad y no los campos de la ciencia. Con ello, únicamente se pretende indagar por qué la química no le fue suficiente para develar los secretos de la materia, qué obstáculos le presentaba la ciencia y qué le proporcionaba la poesía. La posible respuesta al asunto anterior, Panabière la halla en la dialéctica, en la confrontación del hombre con la realidad: “Jorge Cuesta fue siempre en pos de un conocimiento más profundo [...] el de un nacimiento común, uno para el otro y uno por el otro”.⁵⁷ No pretendió, pues, disolverse en la naturaleza en el sentido de fenecer ante ella o de alterarla: su propósito se encausó hacia la complementariedad entre una y otra.

Es bien sabido, y así lo demuestra la exhaustiva documentación de Panabière, que el padre del poeta fue un apasionado del método científico impulsado por el positivismo porfiriano. Estaba al día en el mundo de la experimentación científica con el objetivo de poder aplicarlo al cultivo de caña de azúcar, café y naranja. A partir de ello, se especula que su hijo heredó el rigor científico, así como el interés por los descubrimientos y los inventos: “en sus opciones químicas y poéticas, hay que ver la conjunción de dos influencias parentales: de una parte, al rigor del análisis y de la ciencia positiva; de la otra, el sentimiento de que existen fuerzas superiores y ocultas”.⁵⁸ Se revela la amalgama de dos influencias parentales: la inclinación hacia el análisis riguroso y la ciencia positiva por un lado, y por otro, la conciencia arraigada de la presencia de fuerzas superiores y misteriosas.

57 *Ibid.*, p. 43.

58 *Ibid.*, p. 48.

La curiosidad de Cuesta establecía vasos comunicantes entre diversas áreas que, en lugar de contrariarse, se complementaban. Fue así como conjuntó sus estudios en literatura, filosofía, ciencia, política, etcétera. Tanto Evodio Escalante como Panabière, en sus respectivos estudios, concuerdan en que la influencia determinante en el poeta fue, sin duda, la filosofía fenomenológica, además de las influencias múltiplemente citadas por la crítica: Paul Valéry, André Gide, Mallarmé, Husserl y Heidegger, entre otros, así como el influjo de la obra nietzscheana que se manifiesta imperante desde el Ateneo de la Juventud y que pasa al grupo Contemporáneos.

Muchos estudiosos de Cuesta atribuyen a su inmola-ción el precio que tuvo que pagar para acceder a las entra-ñas de la materia. Su “exceso de razón o locura” lo colocó en los límites del conocimiento, “uno de esos seres que la sociedad acostumbra llamar locos”.⁵⁹ Panabière se pregunta si la muerte trágica del *más triste de los alquimistas* se podría relacionar con la inteligencia llevada hasta sus últimas consecuencias. En otras palabras, se cuestiona si al haber emprendido su itinerario, al haber establecido un diálogo entre el hombre y la materia y, por lo tanto, al haber querido desentrañar lo inenarrable, su final aniquilamiento es consecuencia de haber cruzado los límites.

Pese a la figura mística que se ha forjado en torno a su persona, existen diversos estudios psiquiátricos registrados en *Itinerario...* que comprueban su estado mental. En 1972, los médicos Héctor Pérez Rincón, César Pérez de Francisco y Patricia Rodríguez presentaron, ante el Congreso Mundial de Psiquiatría en Suiza, un comunicado sobre el caso del poeta. Se especula que, a partir de la adolescencia,

59 *Ibid.*, p. 76.

presentó un cuadro esquizofrénico que se canalizaría en la automutilación. El diagnóstico mental consideraba la aparición de tendencias homosexuales, una obsesión por el incesto, la constante mención de la muerte, narcisismo y, la más relevante para la presente investigación, “la mención del universo inanimado de la química, su profesión”.⁶⁰ Tratamos de considerar en un plano secundario los eventos psiquiátricos episódicos, mas si los recuperamos dentro del trayecto de la presente investigación, no es con miras a entender sus pulsiones, sino su obra.

En “In memoriam: Jorge Cuesta”, Xavier Villaurrutia narra su primer encuentro con el químico-poeta. Recuerda que, por ese entonces, Cuesta se entregaba a la lectura de los simbolistas franceses, además de su inscripción a la carrera de Ciencias Químicas: “¡Esta su vocación de químico había de llevarlo a establecer entre la literatura y la ciencia, sutiles, peligrosos, capilares vasos comunicantes! Más tarde, sus amigos le llamaríamos El alquimista”.⁶¹ Villaurrutia relata cómo, ya integrado con los Contemporáneos, exhibía la peculiar actitud crítica que lo acompañó a lo largo de sus exploraciones, por lo que fue considerado como el más “universalmente” armado del grupo, pues, como se ha venido apuntando, su quehacer no se limitó a la poesía, al mismo tiempo se había interesado en la filosofía, en la ciencia, en la política... “‘Trasmutaciones’ debe llamarse a los escritos de la prosa de este raro espíritu que, cuando no se vio absorto en otras formas de alquimia, consagró su tiempo a la secreta alquimia del verbo”.⁶²

60 *Ibid.*, p. 84.

61 Xavier Villaurrutia, “In memoriam: Jorge Cuesta”, en *Poemas, ensayos y testimonios...*, pp. 175-176.

62 *Ibid.*, p. 176.

Por otro lado, en *Retrato de Jorge Cuesta*, Elías Nandino realiza un recorrido enfocado en su figura siempre contradictoria y en su lucha gnoseológica. El crítico inicia argumentando cómo el escritor era ajeno a su cuerpo: “no era criatura humana ni inhumana; más bien un rencor pensante que pisoteaba a sabiendas la vida”.⁶³ Su existencia estaba hecha de dos mitades: un “hombre semivendido” y un demonio. Este último se daba a la tarea de hurgar incansablemente: más que hombre —relata— parecía “balanza de precisión”; así que, cuando llegaba el momento de analizar, su labor se asemejaba a la de un cirujano que intervenía hasta en el lugar más recóndito de su objeto de interés.

Para Cuesta, la llamada “inspiración” no era más que un obstáculo para llevar a cabo el verdadero acto de conciencia en la obra, el cual se lograría sólo a través de la rigurosidad. “Poesía ensayada, comprobada, pasada por la reflexión y la lógica, decantada sin piedad, y más que hecha para gustar o conmover, premeditadamente estructurada para agudizar la materia y el pensamiento de quien se asomara a ella”.⁶⁴ El poeta tenía la capacidad de establecer vasos comunicantes no sólo en poesía y en química, así lo hacía también en pintura: partía del análisis plástico hasta llegar al meticuloso ahondamiento de las formas geométricas.

La vida de Jorge Cuesta fue una constante lucha contradictoria. Amurallaba su infierno personal, sus emociones parecían pulverizarse bajo el rigor metódico y también aplicaba los experimentos a su persona. Nandino cuenta cómo su compañero lo hacía partícipe y cómplice de sus descubrimientos científicos. En testimonios, el crítico reveló que los estudios del poeta sobre la ergotina se convirtieron en el

63 Elían Nandino, en *Ibid.*, p. 178.

64 *Ibid.*, p. 179.

remedio para sus padecimientos más tarde. Además, muchos de los Contemporáneos se dieron a la tarea de desmentir el mito fundado en torno a su persona: no fue ni “un vidente o profeta”, mucho menos un “degenerado”, fue un hombre aquejado bajo el sino de querer rebasar las fronteras del entendimiento.

Estaba poseído por el demonio del análisis, así lo hace ver Rubén Salazar Mallén en su semblanza. No le bastaban las consideraciones superficiales, precisaba de rigor, de evidencias, por ello, todo fenómeno que le fuera presentado debía ser sometido a un aguzado escrutinio: su exigencia se encaminó al acechamiento de la verdad, “para él, sólo el análisis podía conducir a la verdad, a la vida verdadera”.⁶⁵ La exigencia a la que se entregaba hacía de él un complejo interlocutor para aquel que se atreviera a entablar una conversación, así lo advierte Mallén, “—analiza— era el consejo [...] en todas ocasiones”.⁶⁶ Al igual que él se sometía al más peligroso examen, quien lo acompañara en su periplo corría el riesgo de ser arrastrado a abismos “[a los] que nunca se había aventurado”.⁶⁷

Para Alí Chumacero, la búsqueda de conocimiento con la que se enajenó el poeta lo traicionó y condenó a un perpetuo vagar. En otras palabras, su “oscuridad poética” puso en tensión “lógica y poesía” para que se mantuvieran en un enfrentamiento interminable.

La inteligencia es [...] la negadora más ciega de todas las formas lógicas, Cuesta se embriagaba en ella, negando toda posibilidad a la poesía sola [...] Y su poesía,

65 Rubén Salazar Mallén, “Jorge Cuesta”, en *Poemas, ensayos y testimonios*, t. v, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981, p. 193.

66 *Ibid.*, p. 192.

67 *Ibid.*, p. 193.

más que en belleza, preferiría hundirse en una pura contradicción lógica, en contra del mundo y de la poesía misma, nutrida y devorada por la inteligencia que es lo único que perdura de la palabra escrita.⁶⁸

En consecuencia, el intelecto cual vía rigurosa tuvo como itinerario final la aprehensión de la realidad. A través de esta última, la materia podría convertirse en objeto y así se lograría intervenir en ella. Su meta no fue contener la totalidad del mundo, sino operar en una parte de él. Por lo tanto, el rigor y la frialdad, múltiplemente adjudicados al poeta Cuesta, serían el único modo de lucidez a la hora de penetrar la materia. Para él, abandonarse a los sentimientos equivalía a alejarse de la verdad de las cosas, de la realización de la auténtica obra.

En definitiva, el acto creativo en el arte y la ciencia permitió el acercamiento del hombre a la materia impenetrable, que se presenta no como un acto “deshumanizante”, sino como un evento intelectual solitario y trágico que supera el papel y se encarna en nuestro protagonista.⁶⁹

68 Chumacero, *op. cit.*, p. 199.

69 Miguel Capistrán realiza analogías entre Monsieur Teste, Poe y Cuesta. A continuación, presento un fragmento donde puede constatarse la doble, o quizá múltiple, tarea realizada por el ingeniero literario a través de los distintos ámbitos del conocimiento: “Poe, el demonio de la lucidez; el genio del análisis; el inventor de las más nuevas y seductoras combinaciones de la lógica con la imaginación y del misticismo con el cálculo; el psicólogo de lo excepcional; y, como dice Valéry, el ingeniero literario que profundiza y emplea todos los recursos del arte, se aparece ante su vista dejándolo maravillado”. “Jorge Cuesta o el obstinado rigor”, en *Poemas, ensayos y testimonios...*, p. 220.

Segundo capítulo

2. 1 Constructor de verdades: del yo al irracionalismo objetivista

Como ya se fue esbozando en los apartados anteriores, Cuesta parece apuntar a la posibilidad de que en la poesía se pueda llevar a cabo, como en la ciencia, la investigación a través de un riguroso método de análisis. Por tanto, nuestro interés en el presente capítulo va encaminado a develar la participación del sujeto en la comprensión del mundo.

Como primera preocupación imperante, se distingue de qué manera el yo lírico es desplazado por una “construcción impersonal”⁷⁰ que vislumbra: “el surgimiento de un monstruo o de una contra-naturaleza en el marco de la creación del lenguaje”,⁷¹ con afán de superar el subjetivismo lírico y poder, así, fundirse con “la objetividad del espacio”. De esta forma, la apuesta del poeta se dirige a una concepción unitaria entre el sujeto que está en proceso de convertirse en un constructo impersonal y ese mundo exterior:

70 Para llegar a esta conjetura, hemos acudido al estudio realizado por Evodio Escalante en *Metafísica y delirio. El Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*. El enfoque planteado se centra en rastrear las influencias filosóficas (particularmente, Nietzsche y Heidegger) del químico con el objetivo de desentrañar el *Canto a un dios mineral*.

71 Evodio Escalante, *Metafísica y delirio. El Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*. Ediciones Sin Nombre, México, 2011, p. 16.

El irracionalismo objetivo postulado por Cuesta implica de modo necesario una deposición (o incluso, si puedo forzar la nota, una “deyección”) del sujeto moderno, un abandono radical de todo subjetivismo en favor de un objetivismo [...] En la base de este *irracionalismo objetivo* se encuentra [...], no sólo una crítica del sujeto moderno a la que Cuesta se adhiere sin reservas, sino una rigurosa concepción cosmológica de procedencia heracliteana que funde en un mismo abrazo el devenir incesante de la materia y el monismo (o la unidad) de este todo en devenir.⁷²

En otras palabras, para Cuesta, el rechazo del subjetivismo está encaminado a exhibir cómo el hombre adecúa los instrumentos de su propia realidad para interpretar ese mundo ajeno a él. Como resultado, la conciencia transforma el mundo exterior en objeto de conocimiento tras aprehenderlo y luego modificarlo, a la par que se apropia de él.

En *Metafísica y delirio. El Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*, Evodio Escalante explora la posibilidad de que al poeta le resulte insuficiente “la vía científico-natural”. La razón planteada por Escalante sobre el método cuestionario apunta a que el hombre, al no poder asimilar a la naturaleza en su totalidad (pues sabe que esta se mueve bajo sus propias leyes), construye teorías mediante las cuales pueda establecer la realidad. Puesto en otros términos, su tarea poética parece surgir de las preocupaciones por encontrar el movimiento interno de la materia.

Así, las inquietudes líricas de Cuesta parecen detonar a partir de la reflexión sobre la existencia una realidad autónoma y anterior al ser humano, la cual siempre está en continua transformación, de modo que el hombre la modifica

72 *Ibid.*, p. 21.

cuando intenta interpretarla. Si se sigue este hilo conductor, el conocimiento está en una construcción interminable, de ahí que cierta “verdad” solamente aparezca en tiempo y espacio concreto. Señala que el conocimiento está lleno de fisuras, ya que no se logra superar la contradicción entre sujeto y objeto. En oposición a esto y, como bien apunta Escalante, su propuesta va encaminada a “hacerse uno con el mundo”.

Ahora bien, para Escalante, el *yo* lírico cuestiano emprende un viaje hacia lo innombrable: *el más triste de los alquimistas* edifica “un ‘canto’ dedicado a ese dios incognoscible que se agazapa tenebrosos en el interior de la piedra”,⁷³ “la ‘entraña’ (la roca) es el dios, pero un dios irracional que todavía no se ha revelado”.⁷⁴

Es importante resaltar que Cuesta nunca deja de lado la vía científica, es decir, nunca renuncia a la razón en beneficio de los sentidos, pues, aunque haya un abismo entre el universo y el hombre, este siempre aspira a construir un sentido. El sujeto da voz a lo otro, al objeto, sin embargo, el fracaso radicará en que, al estudiar el fenómeno, ese *yo* transforme el objeto de conocimiento.

2.2 Valéry, la poética consciente

Ahora revisaremos las ideas formalizadas por Paul Valéry, compartidas por Cuesta, acerca de la poesía como método de análisis, como instrumento de investigación.

En “Paul Valéry. Un discurso a los cirujanos”, Xavier Villaurrutia se hace las siguientes preguntas: “¿Cuáles son las observaciones de Paul Valéry acerca de la cirugía y de

73 *Ibid.*, p. 32.

74 *Ibid.*, pp. 40-41.

los cirujanos? [...] ¿La cirugía es una ciencia, un arte o una profesión?”⁷⁵ En dicho texto, Villaurrutia dirige la discusión a las relaciones entre el mundo del poeta y del cirujano cuestionadas por Valéry. En el argumento, se retoma la ardua labor del cirujano orientada a la precisión con la que opera en los distintos órganos del cuerpo. Tanto las acciones como el tiempo destinado a cada intervención quirúrgica requieren de la minuciosidad, de la perfección y del rigor para ser ejecutados, pues es la vida misma por la que se apuesta. “El acto quirúrgico —dice Paul Valéry— requiere un rico conjunto de facultades. Desde la memoria despierta hasta la precisión de los movimientos”.⁷⁶ Se resalta la necesidad de habilidades que van desde una memoria aguda hasta la precisión meticulosa de los movimientos, subrayando así la diversidad de facultades requeridas en este contexto.

A partir de la conferencia dictada por Paul Valéry, Xavier Villaurrutia explica que éste considera al cirujano como un artista y, de igual manera, la cirugía es vista como arte. Las reflexiones de Villaurrutia en torno al discurso del poeta francés se enfocan en describir las asociaciones entre la obra literaria y el acto efectuado por la mano (maniobra donde se sintetiza pensamiento y ejecución). Ahora bien, ¿en qué consiste la intervención del cirujano? Villaurrutia resalta que, según Valéry, su labor es la de transformar el estado del organismo: “toca la vida; se desliza entre la vida [...] pero con un cierto sistema de actos y una precisión de maniobras, un rigor en su continuidad y en su ejecución, que den a la intervención del cirujano un carácter

75 Xavier Villaurrutia, “Paul Valéry. Un discurso a los cirujanos”, *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, p. 702.

76 *Ibid.*, p. 703.

abstracto”.⁷⁷ Desde la perspectiva valeriana, tanto el acto operatorio como la operación poética requieren de las facultades que dicta la razón. Así como el cirujano se vale de la rigurosidad para salvar vidas, también “el poeta opera en un cuerpo sensible”.

Para conectar los apuntes anteriores, recurrimos al texto *Teoría poética y estética*, de Paul Valéry. Al inicio de su estudio, el poeta francés explica de qué manera el álgebra y la geometría han servido como registro preciso, como construcción y modelo de un “lenguaje para el intelecto”,⁷⁸ no así las demás ciencias que carecen de un método riguroso y bien delimitado.

En *Teoría poética y estética*, desde el principio se apunta hacia un potencial inherente en la poesía donde Valéry delimita el campo de acción de la estética. Los apuntes del teórico francés examinan el abismo entre el universo construido por medio del lenguaje poético y el del lenguaje común. En primera instancia, el poeta dispone del lenguaje de una forma muy diferente a su uso corriente. Más adelante, Valéry arguye que la estética surge a partir de una curiosidad filosófica y, por ende, fue desarrollada en abstracto: “El placer, como el dolor [...] son elementos siempre bastante molestos en una construcción intelectual. De todos modos, son indefinibles, inconmensurables, incomparables”.⁷⁹ También observa que los medios por los cuales la estética ha sido definida podrían empatarse con los de la física teórica. Al querer hallarle un lugar, una función, la coloca bajo estos términos abstractos.

77 *Ibid.*, p. 704.

78 Paul Valéry, *Teoría poética y estética*, Visor Distribuciones, Madrid, 1990, p. 20.

79 *Ibid.*, p. 48.

Posteriormente, añade que, si bien, el artista se conduce por medio de “operaciones sistemáticas”, su pensamiento no puede reducirse al ordenamiento, el artista no puede prescindir de la “arbitrariedad”. En otras palabras, aunque el poeta proceda al igual que el lógico, sus necesidades son distintas. La necesidad del lógico proviene de una cierta imposibilidad de pensar que no permite la contradicción: tiene por fundamento la conservación rigurosa de las conexiones de notación —definiciones y postulados—. ⁸⁰ El objetivo principal del lógico es, pues, el de reducir todo fenómeno a *término categórico*. No obstante, Valéry agrega que los fenómenos estéticos no pueden plantearse simplemente por estos medios:

Trátase de las reglas del teatro, de las de la poesía, de los cánones de la arquitectura o de la sección áurea, la voluntad de configurar una ciencia del arte, o al menos de instituir los métodos, y, de alguna manera, organizar un terreno conquistado, o que creemos definitivamente conquistado, ha seducido a los más grandes filósofos. ⁸¹

Mientras que todas las disciplinas reclamaron los razonamientos proporcionados por los matemáticos, para Valéry, estos estudiosos pasaron por alto que en la ciencia también existía la posibilidad de imaginaria, ya que los científicos, al realizar una representación, también recurrían a la analogía de formas. El poeta francés, a manera de ejemplo, explica cómo en cierto momento la física gozó de claridad, sin embargo, conforme transcurrió el tiempo, la representación de los fenómenos se volvió cada vez más un reto, superando

80 *Ibid.*, pp. 59-60.

81 *Ibid.*, p. 63.

así las categorías lógicas tradicionales y viéndose obligada “a hacer y rehacer todos los días, medio entidades, medio realidades”.⁸²

Ahora, sin afán de abarcar cada punto de la obra de Valéry, nos enfocaremos en la relación que se plantea con respecto a la labor del poeta y la del científico. En la medida que el hombre de ciencia se apoya en el razonamiento y en el pensamiento abstracto para efectuar sus investigaciones, el poeta realiza una ardua investigación, pues, para lograr su invención, es necesario que considere múltiples factores, desde la forma y el fondo hasta el “sonido, el sentido, lo real, lo imaginario, la lógica, la sintaxis”.⁸³ En consecuencia, el artista, de la misma manera que el científico, permanece absorto en su investigación: “todos los cálculos del poeta trágico; todo el trabajo dedicado a ordenar su pieza y a formar uno a uno cada verso”.⁸⁴ Ambos (artista y científico) requieren que su agotadora labor intelectual concluya en un “ordenamiento definitivo”.

Para Valéry, el poeta, “alquimista del espíritu”, se embarca en una faena intelectual al someterse a deducciones y razonamientos rigurosos, ya que, al momento de “restituir la emoción poética a voluntad fuera de las condiciones naturales”,⁸⁵ procede mediante los artificios del lenguaje. En otras palabras, cuando el poeta reconstruye un estado natural de las cosas, se da a la tarea de operar, como el químico, sobre la materia. A partir de lo anterior, del poema brota un estado poético que consiste en “una sensación de universo”, “una tendencia a percibir un mundo”, en donde el valor del

82 *Ibid.*, pp. 67-68.

83 *Ibid.*, p. 103.

84 *Ibid.*, p. 113.

85 *Ibid.*, p. 136.

vínculo con los objetos es diferente a la realidad ordinaria original, pues se encuentran “musicalizados”. El poeta, de forma voluntaria, disipa el orden natural de las cosas, perpetúa instantes, fragmentos, pero no lo hace bajo el velo del azar; antes, se arriesga a construir un mundo poético a partir de la tarea reflexiva del lenguaje: el poeta parte del lenguaje ordinario para construir su riguroso instrumento de pensamiento.

Pero el lenguaje, debido a su naturaleza abstracta, a sus efectos más especialmente intelectuales —es decir, indirectos—, y a sus orígenes o a sus funciones prácticas, propone al artista que se ocupa de consagrarlo y ordenarlo para la poesía, una tarea curiosamente complicada.⁸⁶

Así pues, según Valéry, el artista debe elaborar su obra desde un “desorden esencial”. El poeta se aproxima a las profundidades de la realidad y, al hacerlo, también se introduce en la materia informe. Su labor inicia cuando debe aislar en la materia homogénea lo valioso de lo burdo. Como se puede observar, para que el artista lleve a cabo su labor, requiere de una exhaustiva indagación. En contraste con lo anterior, manifiesta que, durante mucho tiempo en el pasado, se creyó que al artista se le revelaba su arte en un momento de posesión diabólica y, por ello, se le concebía como un ser endemoniado.

Para el poeta francés, la materia bruta salida de la sensibilidad efímera solamente puede tener continuidad a través de la tarea de traducción del artista, quien debe intervenir en ella, dominarla, construirla o reconstruirla y hacerla vivir de nuevo, darle una posibilidad. El artista tiene que

86 *Ibid.*, p. 139.

depurar de la materia inicial todo aquello que la contamine y que obstaculice su “desarrollo poético”; construir sus expresiones lo más puras posibles, para no “interrumpir la resonancia prolongada que finalmente se trata de provocar en un alma extraña”.⁸⁷ Para Valéry, la naturaleza del estado que se desea transmitir debe ser ordenada, pues la finalidad del artista, al comunicar “sus artificios”, es la de provocar una réplica en el otro que la recibe.

En el capítulo “Necesidad y poesía”, relata una experiencia propia. Cuenta cómo, durante su juventud, convivió con personas que tenían las mismas inquietudes respecto al arte llegándolo a considerar, incluso, como indispensable y esencial para sus vidas: “un alimento sobrenatural”. En ese momento, todos ellos se encontraban desencantados ante las teorías filosóficas debido a las “promesas de la ciencia, que habían sido muy malinterpretadas por [los] predecesores, los escritores realistas y naturalistas”.⁸⁸ A partir de esa observación se percató de que había fenómenos de los cuales no podían hacerse generalizaciones, mucho menos afirmaciones tajantes. “La sensación de belleza” experimentada por dichos jóvenes no podía traducirse en esos términos. En efecto, según Valéry, la necesidad de la poesía se desplazaba a causa de los medios modernos que fabricaban material en serie, de la “embriaguez de la velocidad” que destruía en automático el pensamiento poético.

Es así como Valéry se propone ahondar en el fenómeno de la poesía, sospecha que su orden no es puramente estético, intuye que el estado poético se prolonga de la producción a la recepción, sabe que dicho estado es creador de ficciones, que estas ficciones a la vez son “nuestra vida” y

87 *Ibid.*, p. 156.

88 *Ibid.*, p. 160.

que “vivimos continuamente produciendo ficciones”.⁸⁹ “Vivimos solamente de ficciones que son nuestros proyectos, nuestras esperanzas, nuestros recuerdos, nuestras pesadumbres, etc., y nosotros somos únicamente una perpetua invención”.⁹⁰ La cita refleja la idea de que nuestra existencia se nutre exclusivamente de ficciones que abarcan desde proyectos y esperanzas hasta recuerdos y pesadumbres, delineando la noción de que somos inherentemente seres en constante proceso de invención y creación.

Las “producciones de ideas” tienen como finalidad la modificación no de la realidad, sino de nosotros mismos, plantea Valéry. Ahora bien, para que el artista se vuelva dueño de “los actos que operan sobre la materia”,⁹¹ debe filtrar la sensibilidad bruta inicial a través de la inteligencia. Las expresiones inmediatas, originadas a partir de las emociones, tienen que pasar por un exhaustivo examen: “el conocimiento claro y distinto de los medios separados, el cálculo de previsión y combinación”.⁹² El artista no debe abandonarse a la sensibilidad, no puede pasar por alto el análisis que le permitirá alcanzar la obra pura. En definitiva, la sensibilidad es efímera, por esta razón no se puede prolongar su duración; el artista precisa de la intervención de la inteligencia, “no para dominar a la sensibilidad, para hacerle dar todo lo que contiene”.⁹³ Así pues, el poeta, al igual que cualquier investigador, debe consagrarse a las reflexiones rigurosas: “la poesía y las artes tienen la sensibilidad por origen y por término, pero, entre esos extremos,

89 *Ibid.*, pp. 167-168.

90 *Ibid.*, p. 168.

91 *Ibid.*, p. 170.

92 *Ibid.*

93 *Ibid.*, pp. 170-171.

el intelecto y todos los recursos del pensamiento, incluso el más abstracto, pueden y deben emplearse lo mismo que todos los recursos de las técnicas”.⁹⁴ La afirmación sostiene que, si bien la poesía y las artes se nutren de la sensibilidad, el trayecto entre esos extremos requiere la utilización plena del intelecto y todos los recursos del pensamiento, incluyendo los más abstractos.

En cuanto a la importancia del razonamiento, en “Filosofía de la danza”, el poeta francés parte de la reflexión acerca del hombre como único animal que se ve vivir, que se da un valor, que se entrega a las “percepciones inútiles”. Para clarificar lo anterior, se auxilia de la reflexión hecha por Pascal sobre el pensamiento. Por una parte, el hombre mismo puede construirse gracias al pensamiento; por otra, el pensamiento se encuentra por encima de la condición sensible y, por tanto, es inservible. Dicho de otra manera, la idea de Pascal, luego retomada por Valéry, apunta a que el pensamiento más elevado se enfoca, principalmente, en reflexionar sobre el origen de las cosas o sobre la muerte. No obstante, dichas meditaciones no sirven de nada al organismo, no son utilitarias, al contrario, son nocivas para la especie: “nuestros pensamientos más profundos son los más indiferentes a nuestra conservación y, de algún modo, fútiles en relación con ellos”.⁹⁵ La cita sugiere la paradoja de la profundidad del pensamiento frente a su utilidad práctica.

Debe destacarse que encuentra, en esta necesidad de pensamiento elevado, el desarrollo de la invención, tanto en las artes como en la ciencia. La ávida curiosidad, que ningún fin tiene y que ni siquiera puede llegar a ser productiva, recorre los problemas universales. Dicha inventiva,

94 *Ibid.*, p. 171. Las cursivas son mías.

95 *Ibid.*, p. 177.

que se origina en la curiosidad y necesidad, es compartida por artistas y por científicos: “El arte como la ciencia. Cada uno según sus medios tienden a hacer una especie de útil con lo inútil, una especie de necesidad con lo arbitrario”.⁹⁶ Valéry sospecha que al arte se le ha separado de las vías proporcionadas por el intelecto, manifiesta que los medios abstractos (la lógica, el análisis, los métodos, entre otros) se han contrapuesto a la sensibilidad. Los métodos de la ciencia, a diferencia del arte, proceden hacia un límite y un fin, agotan y transforman la experiencia sensorial en signos como “una fórmula, una definición, una ley”.⁹⁷ El escritor francés manifiesta que, gracias al empleo de las vías lógicas, las construcciones y reconstrucciones en la poesía se hacen conscientes. Hasta aquí es importante señalar que va perfilando la posibilidad de que en el arte puedan problematizarse cuestiones de orden epistemológico.

En resumen, el artista parte de un desorden inicial, sin embargo, al empezar a formular y a construir su obra, su creación se vale del intelecto para poder llegar a ese orden. Necesita, pues, depurar aquello que obstaculiza la pureza del lenguaje. El artista interviene en los objetos naturales que, en primera instancia, se presentan como ininteligibles. Posteriormente, para que la creación tenga un orden, el artista debe realizar un acto consciente sobre la materia; tiene la tarea de articular y de transformar la materia bruta en materia poética pensante y consciente: “la operación del poeta se ejerce por medio del valor complejo de las palabras, es decir, componiendo a la vez *sonido y sentido* [...] como el álgebra operando sobre números complejos”.⁹⁸

96 *Ibid.*, p. 177.

97 *Ibid.*, p. 200.

98 *Ibid.*, p. 206.

La habilidad del poeta para componer tanto sonido como sentido, similar a la operación del álgebra sobre números complejos, subraya la complejidad y riqueza involucradas en la creación.

2.3 Valéry y Cuesta: el drama intelectual

No sé por qué se elogia a un autor el hecho de ser humano, cuando todo lo que levanta el hombre es inhumano o suprahumano.

Paul Valéry

En *Introducción al método Leonardo da Vinci*, Valéry se aventura a desentrañar los mecanismos intelectuales desarrollados por el polímata del Renacimiento italiano, con el objetivo de revelar los vasos comunicantes entre ciencia y arte contruidos por él para hacer posible el conocimiento. La reflexión que a continuación se realiza en torno a los apuntes escritos por Valéry sobre Da Vinci, tiene especial interés en destacar el método que posibilita la confluencia de los diversos dominios del conocimiento.

Leonardo poseía habilidades artísticas, además de la inventiva para adentrarse en el mundo científico. Supo conjugar saberes que hoy en día se pensarían como empresas imposibles: “Sentía que este señor de sus medios, este poseedor del dibujo, de las imágenes, del cálculo, había encontrado la actitud central a partir de la cual las empresas del conocimiento y las operaciones del arte son igualmente posibles”.⁹⁹ Los propósitos del genio florentino esbozados por Valéry recuerdan al mismo proyecto desarrollado por

99 Paul Valéry, *Introducción al método de Leonardo da Vinci*, Losada, Buenos Aires, 1996, p. 157.

el poeta mexicano Jorge Cuesta, pues ambos encontraron continuidad en los distintos dominios, ambos trazaron vasos comunicantes entre las cosas: sean hallazgos, creaciones de objetos o intervenciones en la naturaleza.

Antonio Oviedo en “Valéry, entre la lucidez y el malestar” apunta, respecto a la idea del *hombre universal* propuesta por Leonardo y rescatada por el poeta francés, que los distintos saberes coexistían entre sí no superpuestos, sino en armonía. El inventor renacentista logró crear un método que favoreció el pensamiento universal gracias a dicha confluencia. Da Vinci, Valéry y Cuesta son el claro ejemplo del eclecticismo, su ambición se dirige a la configuración de un espíritu lúcido, exhaustivo, agudo que aspire a la precisión y el rigor. Así, vemos que los distintos periplos de estos creadores convergen en el mismo drama intelectual: la empresa del conocimiento. El siguiente fragmento bien podría aplicarse a los tres:

Poeta intelectual se le ha llamado. Más bien un poeta del conocimiento —el primero que levanta esta cortina filosófica en el umbral del dominio poético. Pues — como señala su excelente exégeta E. Noulet— el único tema de todas las obras de Paul Valéry, bajo forma de poema, diálogo, ensayo o notas, no son las cosas de la inteligencia [...] sino la idea del drama intelectual.¹⁰⁰

La cita anterior nos permite entrever la comedia o drama de los tres intelectuales. Valéry se vio reflejado en Da Vinci y, a su vez, Cuesta concibió un mecanismo semejante al del Monsieur Teste. Valéry y Cuesta centraron su interés en el cómo de la inteligencia, es decir, en cuál es el mecanismo al

100 Antonio Oviedo, “Valéry, entre la lucidez y el malestar” en *Política del espíritu*, Losada, Buenos Aires, 1996, p. 23.

que se ciñe el intelecto. La panacea de ambos fue apoyarse en el análisis destruyendo el mito de la inspiración, que por mucho tiempo quedó asentado bajo el velo de la ambigüedad y que entorpecía la tarea esencial. Si Valéry y Cuesta centraron su interés en la maquinaria que subyace a la conciencia, el “mecanismo de gestación”, entonces “esta clase de inteligencia sólo consigue revertirse sobre sí misma”.¹⁰¹ Ambos dirigieron sus reflexiones a la cuestión centrada en el funcionamiento de la conciencia: de qué manera se puede generar algo por medio de esta.

En la segunda carta del apartado “La crisis del espíritu”, Valéry hace la siguiente reflexión en torno a su inclinación por los mecanismos de creación: comienza meditando sobre cómo la paz es más compleja que la guerra por permitir actos de producción intelectual, al igual que la vida, pues esta envuelve más misterio que la muerte; enseguida, dirige su atención al momento creador para explicar su complejidad. El poeta expresa que lo interesante no es la paz misma, sino cómo se originó. Además, lo realmente enigmático de la vida, no es la vida misma, mucho menos de qué manera opera el mecanismo humano, sino el origen de la vida.¹⁰²

Paul Valéry erige el reino del hombre en el intelecto y separa al humano de todas las demás criaturas ya que es el único ser consciente de su propia existencia, el que se eleva sobre todo gracias a

sus sueños, [...] la intensidad, [...] el encadenamiento, [...] sus efectos extraordinarios, que llegan hasta modificar su naturaleza, y no solamente su naturaleza,

101 *Ibid.*, p. 24.

102 *Ibid.*, p. 38.

sino también la naturaleza misma que lo rodea y que él procura infatigablemente someter a sus sueños.¹⁰³

El poeta francés vislumbra en el ingenio¹⁰⁴ la razón principal por la cual el ser humano difiere de todas las cosas. El hombre es el único ser que se da a la tarea laboriosa de concebir objetos que no existen en la naturaleza, el único que puede levantar reinos guiado por sus sueños y lograr la misma precisión de la realidad, incluso llegar más lejos al intervenir en ella y alterarla. A diferencia del ser humano, los otros seres no gozan de la autonomía —apunta Valéry—, no pueden intervenir en sí mismos. Su movimiento es propiciado por fuerzas exteriores, se adaptan a su medio ambiente, no hay creatividad en ello. No pueden salir de su sistema, ir contra él, “romper espontáneamente ese equilibrio”.¹⁰⁵ En cambio, el ser humano sí puede fracturar el equilibrio de su medio, transformarlo, destruirlo. Por ser consciente de su mismo estado, su sistema no es cerrado: “Apenas su cuerpo y su apetito están apaciguados, cuando en lo más profundo de él algo se agita, lo atormenta, lo ilumina, lo gobierna, lo acicatea, lo maneja secretamente. Y es el Espíritu, el Espíritu armado con todas sus preguntas inagotables”.¹⁰⁶ El hombre es el único ser que puede cuestionarse, que es consciente del espacio y tiempo que habita, que contrapone pasado, presente y futuro, que opone lo real de lo ficticio, que construye y destruye, sabe que “es, por lo tanto, lo que no es, y el instrumento de lo que no es”.¹⁰⁷

103 Paul Valéry, *op. cit.*, pp. 48-49.

104 *Ibid.*, p. 66. Respecto a esto, Valéry apunta: “la arquitectura misma de la inteligencia”.

105 *Ibid.*, p. 49.

106 *Ibid.*, pp. 49-50.

107 *Ibid.*, p. 50.

Valéry perfila un hombre movido por el sueño del conocimiento, gracias a este anhelo es que ha podido inventar artefactos, penetrar en la naturaleza. El ser humano ha soñado con la inmortalidad, con la transmutación, predice el futuro, anticipa, especula sobre eventos venideros, sueña con visitar otros planetas, otras galaxias, sueña con poder dar cuenta de la inmensidad del universo. Estas aspiraciones, estos sueños, han estado desde siempre en su historia misma. “Todo lo que llamamos *civilización, progreso, ciencia, arte, cultura...* se relaciona con esta producción extraordinaria [...] Puede decirse que todos estos sueños se insinúan en todas las condiciones dadas de nuestra existencia definida”.¹⁰⁸ Por lo tanto, nuestra especie es la única con posibilidad de alterar la propia existencia y la realidad. Movido por los sueños, manifiesta Valéry, el ser humano ha desafiado las leyes de la gravedad, la velocidad, el espacio, el tiempo.

En páginas posteriores, Valéry centra su atención en el método racional heredado desde la Antigua Grecia que permite estudiar la realidad. La disertación que realiza el poeta francés es significativa en nuestra investigación porque advierte que “el hombre es la medida de todas las cosas” o, en otras palabras, que el hombre racionaliza la realidad, realiza un proceso dialéctico con la naturaleza para entenderla. El ser humano se vuelve el sistema de referencias.¹⁰⁹ A través de él se filtran los fenómenos que racionalizará después. El sujeto que plantea se da a la tarea de potenciar su cuerpo y espíritu para obtener juicios certeros, así los objetos son sometidos a un análisis exhaustivo y minucioso.

108 *Ibid.*, p. 51.

109 *Ibid.*, p. 63.

Valéry se aventura a afirmar que “Europa es ante todo la creadora de la ciencia”.¹¹⁰ Si bien, en otros continentes ya se habían desarrollado especies de ciencias, estas estaban viciadas y resultaban impuras por no tener un método enteramente delimitado. Pese a que el razonamiento y la deducción existieron desde siempre en la historia del hombre, estos elementos se encontraban contaminados por otros factores. El modelo europeo, expresa, es puro, pues se ha erigido en la precisión; es una construcción casi perfecta porque se han refinado sus elementos.

Todos estos hombres dedicados a la construcción de un sistema puro tenían un propósito en común: la perfección. Valéry enlista los quehaceres representativos a los que se entregaron estos pensadores, haciendo hincapié en la decantación del lenguaje común para obtener un razonamiento preciso o, dicho de otra manera, al logro de que las operaciones complejas (piénsese en la geometría) correspondieran con las propiedades lingüísticas. Gracias a la palabra, agrega, es que el hombre ha hecho visible la arquitectura de su inteligencia: “definiciones, axiomas, lemas, teoremas, corolarios, purismas, problemas...”.¹¹¹ El lenguaje es, pues, la materialización de la inteligencia.

Pese a que el sujeto positivista ha sabido explotar al máximo todos los recursos que están a su alcance, llegando, incluso, a modificar la naturaleza, no ha procurado una política, un ideal, una moral dentro de su sistema. El mundo moderno que ha producido el máximo de trabajo, que ha incursionado en empresas que antes se pensaban inimaginables, ha pasado por alto los distintos modos de vida, no ha sabido estar en armonía, se ha dedicado a totalizar, a

110 *Ibid.*, p. 53.

111 *Ibid.*, p. 66.

invadir y a someter a través de los métodos propios del modelo de conocimiento imperante. Valéry encuentra que la causa de todo lo anterior se debe a que ya no hay verdades absolutas. En el mundo moderno, todos los principios están sujetos a refutación, las leyes no hacen más que aproximarse, no agotan su objeto de estudio:

Hoy, todas las personas más o menos informadas de los trabajos críticos que han renovado los fundamentos de las ciencias, elucidado las propiedades del lenguaje, los orígenes de la institución y las formas de la vida social, admiten que no hay nociones, principios, ni verdad, como se decía antes.¹¹²

La intención de traer a cuento algunos planteamientos hechos por Valéry respecto a la ciencia y el mundo moderno, se centra en hacer compaginar dichas ideas con las inquietudes poéticas de Jorge Cuesta que revisamos en su estudio titulado “Poesía pura” más adelante.

Valéry miraba con desdén cómo los métodos y objetos propios de la poesía vacilaban en una cuerda floja. ¿Por qué otros dominios se hallaban dilucidados, mientras la poesía permanecía en un halo místico? Envuelta en la incertidumbre, no fue sino hasta mediados del siglo XIX, observa Valéry, que se comenzó a perfilar el campo propio de la poesía. Encuentra en Poe y Baudelaire la gestación de su estado puro. Sin embargo, fue en el movimiento simbolista donde vio su apogeo: “la oscuridad, las rarezas [...]; la apariencia de relaciones [...] íntimas con las literaturas inglesa, eslava o germánica; los desórdenes sintácticos, los ritmos irregulares, las curiosidades del vocabulario”.¹¹³ Valéry ha-

112 *Ibid.*, p. 75.

113 *Ibid.*, p. 117.

lla en dicho movimiento no una serie de contradicciones, sino todo lo contrario, un trabajo teórico sistemático y bien desarrollado por poetas consagrados al pensamiento puro y explica que fue “una época de teorías, de curiosidades, de glosas y de explicaciones apasionadas”.¹¹⁴

La juventud contemporánea a Valéry rechazaba los dogmas, los poetas pretendían encontrar en el mismo campo de las artes una verdad, entretanto, la fase de surgimiento del pensamiento abstracto todavía no veía su luz. Mientras la filosofía comenzaba a prepararse para el giro lingüístico, los teóricos de la poesía seguían embarcándose en consideraciones externas al fenómeno poético: versaban sobre la vida del autor, sobre problemas morales y sentimentales. Los estudiosos todavía no cambiaban su atención al instrumento: el lenguaje.

En el momento en que algunos poetas apostaron por el pensamiento puro, también corrieron otro riesgo, el de la insatisfacción. Esos seres, manifiesta Valéry, se encontraron en el límite del mundo debido a que no es posible establecerse en dicha verdad: “nada tan puro puede coexistir con las condiciones de la vida”.¹¹⁵ En continuación con el mismo hilo argumental valeriano, sólo es posible aproximarse o atravesar la idea de perfección, mas no permanecer en ella: “como la mano corta impunemente la llama; pero la llama es inhabitable”.¹¹⁶ Con la metáfora anterior, explica qué ocurre cuando se pretende ir hacia el extremo rigor del arte, cuando se trata de ser consciente de la génesis, del cómo de la poesía, cuando se intentan comprender los mecanismos de gestación.

114 *Ibid.*, pp. 118-119.

115 *Ibid.*, p. 122.

116 *Ibid.*

Por un lado, el objeto de la poesía se independiza cada vez más de asuntos que le son ajenos; por otro, una vez que se intenta ir hacia el extremo rigor, afirma Valéry, se está yendo hacia un estado casi inhumano. Esto no ocurre nada más en la poesía, el teórico francés manifiesta que todas las ciencias lo han experimentado. Resulta casi imposible lograr un pensamiento puro, advierte que es como querer alcanzar el vacío o el grado más bajo de temperatura, exigiría una serie de esfuerzos que, paulatinamente, serían más agotadores, pero que sólo consistirían en meras aproximaciones. No obstante, puntualiza que sí han existido obras movidas por este ingenio, obras insuperables que acechan los límites.

La poesía absoluta no puede proceder más que por maravillas excepcionales; [...] la pureza última de nuestro arte exige a quienes la conciben, tan largas y tan duras sujeciones que absorben toda la alegría natural de ser poeta, para dejarnos tan sólo, al fin, el orgullo de quedar siempre insatisfechos.¹¹⁷

Valéry halla en Mallarmé un poeta osado, el cual se arriesgó a representar el misterio del lenguaje. La reflexión inicial que Valéry lleva a cabo sobre el lenguaje en “Yo le decía, a veces, a Stéphane Mallarmé...”, comienza con el elemento mágico contenido en la palabra, mismo que ha perdido siendo sustituido por su valor de cambio. Las reflexiones planteadas por el poeta francés, las cuales puntualizamos a continuación, nos hacen recordar las mismas pretensiones del poeta mexicano Jorge Cuesta, pues éste, al tratar de encontrar el propio movimiento interno de la materia, estableció una dialéctica con la naturaleza. Semejante a

117 *Ibid.*, pp. 122-123.

la fórmula mágica planteada por Valéry sobre la poesía de Mallarmé, Cuesta intentó superar lo ininteligible, intentó devenir en aquel objeto donde enfrascó sus estudios.

Por mucho tiempo se creyó que, apunta Valéry, gracias a ciertas combinaciones de palabras, “cargadas de más fuerza que de sentido”, podrían repercutir en todas las cosas o seres vivos. Se pensó, inclusive, que serían mejor comprendidas por las rocas, las aguas, los animales, los dioses, que por los hombres. Pese a que el instrumento (el lenguaje) con el cual se hacían era un instrumento racional, la nueva organización de palabras, sin aparente sentido, propiciaría una fuerza en todas las cosas. Lamentablemente, la creencia mágica e irracional de la fuerza de la palabra que resonaría en toda la naturaleza fue sustituida por su valor de cambio, por su mera función de instrumento de comunicación.

Valéry ejemplifica, con una serie de eventos, en qué momento se encuentra ese aspecto mágico e ininteligible del lenguaje: lo que se articula en los momentos majestuosos o graves de la vida, lo que puede escucharse en las liturgias, lo que trae paz a un niño o a un desgraciado, las ideas que no pueden resolverse en palabras claras... Así, llega a la conclusión de que hay ocasiones donde los eventos superan cualquier posible articulación y es por ello por lo que, cuando se intentan configurar dichos acontecimientos con el orden de palabras (en apariencia contradictorio), el discurso tiende a volverse inaccesible. Valéry intuye que dichas combinaciones no deben ser comprendidas, ya que “intiman a *devenir*”.¹¹⁸

¿Por qué no consentir que el hombre sea fuente, origen de enigmas, cuando no existe objeto, ni ser, ni instante que no sea impenetrable, cuando nuestras sensaciones

118 *Ibid.*, p. 136.

no se explican de modo alguno, y cuando todo lo que se ve es indescifrable, apenas nuestro espíritu se asienta y deja responder para preguntar?¹¹⁹

En la cita anterior, Valéry toca un punto de suma importancia: arguye que la naturaleza no brinda objetos expresables que puedan entenderse por medio de nuestro sistema racional. En otras palabras, no se puede asegurar que nuestro sistema lógico-racional sea suficiente para comprender los misterios a los que nos enfrentamos al penetrar en la naturaleza, pues ni siquiera el mismo hombre puede agotar el estudio de sus emociones y siempre le es necesario recurrir a expresiones irracionales.

La idea anterior puede vincularse con las preocupaciones de Jorge Cuesta. Encontramos en el poeta mexicano las mismas inquietudes: también se percata de la insuficiencia del sistema racional con el cual el hombre pretende estudiar la naturaleza. Advierte que es imposible encontrar en ella ese movimiento interno, pues al racionalizarla no hace más que modificarla y alejarla, se apuesta por un “irracionalismo-objetivista”.¹²⁰

La admiración que sintió Valéry hacia el genio florentino a casusa de sus hallazgos, le provocó una especie de inquietud por los mecanismos que operaron en todas las áreas en las que incursionó. Así, descubrió que las operaciones y los cálculos en el trabajo de Da Vinci también eran

119 *Ibid.*

120 En el ensayo “El arte moderno”, Cuesta perfila lo que más tarde aterrizó en *Canto a un dios mineral*: “en el irracionalismo del arte moderno no se da cabida a ninguna clase de significación; no se renuncia a la razón para mantener la coherencia del mundo en que nuestros sentidos se satisfacen; no renuncia al orden natural del mundo exterior en beneficio de los sentimientos del sujeto: *es un irracionalismo objetivista*”. En *Obras reunidas II*, Fondo de Cultura Económica, 1964, pp. 234-235.

trasladados al arte con la finalidad de que su objeto no se fundara bajo un velo o misterio, su pretensión se dirigía, más que a oscurecer, a esclarecer su estudio. Da Vinci no doblegó su búsqueda, tenía que comprender, debía captar los principios, tenía que volver explicable cualquier fenómeno. Para Valéry, a diferencia de muchos otros pensadores, Leonardo corrió riesgos, se atrevió a cuestionar la realidad en “estado bruto”.

Para ejemplificar cómo el autor también es un constructor, recurre a diversas analogías como las siguientes. El autor es un ingeniero, pues al momento de escribir se vale de la lógica y la memoria, suprime, ensambla, tiene que construir con la máquina de lenguaje, se entrega a una composición precisa. Como si fuera alquimista, tiene que dominar el fuego (conocimiento), tiene que adaptarlo a la máquina artística para darle sentido.

Valéry estaba en desacuerdo con aquellos poetas que se valían del delirio o, acaso, de lo absurdo e incoherente como móvil creador. No negó que, en ocasiones, las revelaciones le fueran entregadas al espíritu, pero tampoco dio por hecho que pertenecieran a un orden superior; las nombró meros acontecimientos que debían ser interpretados; sabía que todavía eran materia bruta, que eran inexactas *por exceso*. Por tanto, creyó preciso someter dichos acontecimientos, ponerlos a discusión: “es así como los minerales, inapreciables en sus yacimientos y en sus filones, adquieren su importancia al sol y gracias a los trabajos de la superficie”.¹²¹

Los accidentes espirituales son todos aquellos elementos intuitivos que, más allá de dar valor a la obra, la hundan en la oscuridad. Pero ¿a qué elementos se refiere Valéry? Tanto los grandes momentos de lucidez como las

121 Paul Valéry, *op. cit.*, p. 164.

posibilidades de error se encuentran mezclados, por lo que es necesario filtrar dichos pensamientos hasta que se hallen en un estado puro, de otra forma, serían únicamente simulaciones o fraudes. Para ejemplificar lo anterior, habla de la hipálage¹²² que se ha tomado por descubrimiento, “por un torrente de conocimiento y hasta por un oráculo”,¹²³ y que no es más que un juego del lenguaje. Desde su perspectiva, Leonardo da Vinci se ha alejado de todas estas simulaciones: “él ha fijado ante su mirada ese Rigor Obstinado que se llama a sí mismo el más exigente de todos”.¹²⁴ El poeta francés está seguro de que es dentro del rigor donde es posible una libertad positiva, no en los impulsos azarosos. Aunque se cree que en estos últimos hay libertad aparente, eso es una ilusión que encadena al pensamiento en el desorden y donde se anulan todos sus elementos. Pero, sin duda, lo que más admira Valéry de Leonardo es que no tiene miedo a llevar los análisis hasta las últimas consecuencias.

Encontramos en el pensamiento del genio renacentista una suerte de eclecticismo, un mismo espíritu consagrado a las artes y a la geometría. Valéry lamenta que, siglos después, los hombres se hayan tornado insensibles a las artes, que hayan roto esta unión natural convirtiéndola en una vulgar oposición, en un vínculo inimaginable.

En el pensamiento de Jorge Cuesta, podemos vislumbrar una resonancia con la concepción de Paul Valéry sobre la conexión intrínseca entre las artes y el pensamiento riguroso. Ambos, a su manera, abogan por la reintegración de estas esferas, quizás anhelando restaurar la armonía que

122 Figura retórica que consiste en atribuir a un sustantivo una cualidad o acción propia de otro sustantivo cercano en el mismo texto. Definición extraída de: <https://dle.rae.es/hipálage/>.

123 Paul Valéry, *op. cit.*, p. 164.

124 *Ibid.*, p. 165.

Valéry percibe en el genio renacentista y que Cuesta podría vislumbrar como esencial para la comprensión integral del conocimiento y la expresión humana.

2.4 La ciencia poética: esbozos entorno a la poesía como ciencia en la ensayística cuestiana

En “Un pretexto: *Margarita de Niebla* de Jaime Torres Bodet”, Jorge Cuesta postula lo siguiente: “La poesía es un método de análisis, un instrumento de investigación, igual que la danza. Allí lo oculto encuentra ocasión de revelarse, las ideas y los cuerpos se desnudan y la hipocresía, defendida por un pudor puramente convencional, se pierde”.¹²⁵ Con ello, problematiza sobre la complementariedad entre dos tipos de conocimiento, por medio de los cuales se espera el logro de la objetividad que revelará lo incognoscible: el fondo de la materia. Bajo esta perspectiva, plantea una propuesta que aspira a la más absoluta depuración, pues perfila que en la poesía puede realizarse una investigación de forma metódica y rigurosa, al igual que en la ciencia.

La opinión esbozada por Valéry acerca de la naturaleza del lenguaje de la ciencia, compartida por Cuesta, radica en la estructuración lógica, así como la aspiración a la impersonalidad. Otro punto relevante que se debe tener en cuenta es que, para *el más triste de los alquimistas*, la ciencia no fue la única forma de reflexión sobre la realidad, pues la ciencia no es el único modo objetivo a través del cual pueden obtenerse verdades.

Es necesario señalar hasta aquí que, en el resto de este trabajo, algunas de las indagaciones centrales cuestianas

125 Jorge Cuesta, “Un pretexto: *Margarita de Niebla* de Torres Bodet”, en *Poemas y ensayos*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, pp. 39-40.

giran en torno a las siguientes preocupaciones: la naturaleza tiene su propio movimiento, además de que es inteligible. Asimismo, el hombre debe ser capaz de comprender la inteligibilidad de la naturaleza o, en otras palabras, de revelar los procesos ocultos de la naturaleza. Cuesta está convencido de que la poesía puede proporcionar información que se ha pasado por alto en las ciencias exactas y que también puede ser otra forma de investigación, especulando que, por medio de ella, es posible establecer nuevas relaciones con la materia. Gracias a este planteamiento, sería factible cruzar los límites de la subjetividad y hallar el movimiento interno de la materia.

El más triste de los alquimistas abandona la idea de que el arte tenga que empobrecerse y entregarse únicamente al goce estético. Aboga por que el arte, partiendo de la semejanza con el mundo, puede llegar a enriquecerse. Lo anterior adquiere relevancia si revisamos la crítica que hace, en su ensayo “Un pretexto...” (1978), a la revisión de Ortega y Gasset sobre el arte moderno. El filósofo español considera que este arte, entre más artístico, más deshumanizado resulta, y mientras más humano, más cercano a la realidad. Cuesta revierte ese planteamiento.

La propuesta del poeta mexicano no “aspira a la deshumanización del arte”.¹²⁶ La intención al “estilizar”, al estructurar lógicamente el objeto artístico, es comprender la realidad, “apasionarse en ella”, a pesar de que el arte deforme y reduzca la expresión inicial. Así, la finalidad del “preciosismo artístico” no es la de desnaturalizar la naturaleza, “no es deshumanizar, sino desromantizar la realidad, es decir, humanizarla dándole un interés, una utilidad”.¹²⁷

126 *Ibid.*, p. 41.

127 *Ibid.*

Siguiendo con este planteamiento, formula que el arte debe tener una finalidad y no limitarse al goce estético, a la idea del arte por el arte. Es por ello por lo que dirige su crítica a los planteamientos de Ortega y Gasset, pues está en desacuerdo con que le atribuya al arte el “desinterés estético”.

Esta necesidad de construirse un lenguaje personal para representar el mundo; de improvisar todo un sistema para coger una impresión aislada para dibujar laboriosamente un objeto; de adoptarse diversamente un objeto; de adoptarse diversamente a los aspectos mudables de las cosas, para detener su realidad fugitiva, es característica del arte contemporáneo.¹²⁸

En la cita anterior, se alude a los autores preciosistas que construyen sus propios universos poéticos creando puentes para “comunicarse con la vida”. El poeta mexicano intuye que la pretensión de los preciosistas no es la de apropiarse de la realidad, sino de “un nuevo modo de poseerla”.¹²⁹ Para dar cuenta de lo anterior, refiere los artificios de los que se vale Edgar Allan Poe con la intención de contrarrestar la literatura romántica. Primero, examina que Poe tiene presente un “orden meditado” por medio del cual organiza los objetos de la obra artística y luego los dirige a una finalidad. Gracias al cálculo meticuloso con que está pensada la obra, la naturaleza de cada sentimiento permanece oculta y el trato sobrenatural de sus narraciones logra desnaturalizar la realidad, además, “al llevar a su poesía un rigor lógico semejante, descubre la necesidad de someterla también a un propósito perfectamente definido”.¹³⁰ Al incor-

128 *Ibid.*, p. 42.

129 *Ibid.*, pp. 42-43.

130 *Ibid.*, p. 43.

porar un riguroso sentido lógico a su poesía, se revela en la obra una necesidad ineludible de someterla a un propósito meticulosamente definido.

Cuesta resalta la labor científica realizada por Poe. Debido a la rigurosa actividad intelectual ejercida en el objeto poético, considera que construye su estudio basado en un cálculo exhaustivo. Para Cuesta, Poe presenta hipótesis anteriores a toda experiencia y muestra cómo estas conjeturas solamente pueden entenderse dentro del mismo universo en el que fueron construidas.

Si para Cuesta el pensamiento del escritor norteamericano se encuentra edificado por medio de artificios arquitectónicos, Mallarmé, otro preciosista recuperado por el mexicano, construye su lenguaje a través del redescubrimiento de las relaciones de la propia realidad. En otras palabras, su lenguaje no está edificado “por medio de relaciones ajenas a su naturaleza”, sino que dirige su atención a las relaciones dadas en el interior del lenguaje.

Fácilmente se observa en sus poemas [de Mallarmé] el procedimiento de su estilo: la sintaxis que se destruye y se construye a sí misma cada instante, deteniendo el movimiento que ella misma conduce; los nombres reflejados en sus propios complementos, haciéndose ellos mismos el objeto de su acción, el cambio sucesivo del sujeto, desdoblándolo, antes de referirlo a su complemento.¹³¹

En conjunto, Cuesta recupera a tres autores, Proust, Mallarmé y Poe, quienes comparten sus mismas inquietudes: “el rigor lógico” y el “minucioso análisis”. Sus respectivas obras están gobernadas y articuladas por el cálculo. En

131 *Ibid.*, p. 45.

ellas, la dureza y naturalidad exhiben de qué manera la lógica y la naturaleza están vinculadas perfectamente. Pese a que sus producciones están planteadas de esa manera, resulta difícil encontrar sus costuras, ya que no son visibles. Por tanto, si Cuesta intercede para abogar a favor del preciosismo, lo hace en aras de arribar al lenguaje puro, cuya pureza pueda no dominar la naturaleza, sino comprenderla. Así, el preciosismo literario otorga un lugar indispensable a la lógica¹³² como necesidad estética, pues implica una inclinación al rigor, a la disciplina, a la sobriedad.

En “Un pretexto...”, Cuesta expresa que Jaime Torres Bodet fue el primer autor, dentro de la literatura mexicana, que construyó y delimitó su propio lenguaje. Su estilo se inclinó a la “desconfianza artística” y después aspiró a una *poesía pura*. Contrario a la obra de Alfonso Reyes, que se encuentra disfrazada por el romanticismo, la obra preciosista de Bodet se circunscribe en el rigor artificial.

Con fundamento en Nietzsche, Cuesta declara de qué manera el objeto del arte contemporáneo parece sólo interesarse en “las imágenes, las combinaciones de líneas, de colores y sonidos”. “En Poe, en Mallarmé, en Cézanne, en Proust, hay algo que todavía no puede moverse, algo que no puede vivir sino dentro del edificio que defiende su vida. ¡Qué diferente Gide! ¡Oh, qué excesivamente diferente! ¡Cómo es él ya una constante incitación al viaje!”.¹³³ Cuesta subraya la notoria diferencia de André Gide, quien se erige como una provocación constante al viaje creativo, rompien-

132 Jorge Cuesta recupera la cita siguiente que pertenece a Paul Valéry: “*Les lettres de leur côté, m’avaient souvent scandalisé parce que leur manque de rigueur et de suite, et de nécessité dans les idées*”, p. 47. En español: “En cuanto a las letras, seguido me causaron disgusto por su falta de rigor, seguimiento y necesidad en las ideas”. La traducción es mía.

133 *Ibid.*, p. 51.

do con las convenciones establecidas y explorando nuevas posibilidades en el arte. La cita expone una reflexión sobre la evolución del arte y la influencia de la vanguardia en la percepción contemporánea.

En el ensayo “La poesía de Paul Éluard”, Cuesta se entrega al desglosamiento de la siguiente cita del poeta surrealista: “lo que escribo, jamás lo he encontrado en lo que amo”. La problemática arranca cuando el poeta contemporáneo se da cuenta de que la invitación de Éluard se dirige a afirmarse no en las emociones, sino en la conciencia, en la razón. El poeta mexicano analiza cómo las imágenes que construye el supra-realista francés, aparentemente espontáneas, descubren y desconfían del frágil filamento que las sostiene. Las imágenes no se abandonan a la oscuridad donde fueron creadas, no se entregan a la ignorancia, pese a su sentido ambiguo. En el conflicto sobre la lírica de Éluard, Cuesta entrevé el dominio que la razón quiere imponerle a su naturaleza y el anhelo de retorno.

En la poesía de Éluard, Cuesta examina la discrepancia de la razón, por un lado, y de la naturaleza, por otro. La lucha radica en que cada una busca imponerse como absoluta, “al acontecimiento indeterminado, al personaje azaroso, a la libre casualidad”.¹³⁴ Aunque la naturaleza parece ser la triunfadora, pronto se encuentra en un error, pues la razón interviene con miras a apropiársela y poder conservarla después. Para Cuesta, la razón no se conforma al contener la naturaleza, el hombre tiene que hacerla suya borrando el límite entre el individuo y su medio. Así, para que el sujeto pueda arrobar la naturaleza, debe abstraerla, sólo de esa manera logrará conservarla, “pero quiere abstraer sin arrancar. Y quiere respetar la raíz individual de las

134 Jorge Cuesta, “La poesía de Paul Éluard”, en *Poemas y ensayos*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, pp. 62-63.

cosas sin ser, a su vez, distraído por ellas de su misión universal”.¹³⁵ Nuestro contemporáneo reitera sus sospechas a partir de la proposición hecha por Éluard: “la inutilidad de sus ojos en el espacio que tiene la forma de sus miradas”.¹³⁶ Nada se dice sobre la naturaleza, sobre el objeto, antes bien, de lo que habla el sujeto es del sujeto mismo. Para el poeta mexicano, Éluard se rebela contra la desconfianza de la escritura automática afirmándose en la razón:

Y prefiere usar desde entonces, para hacer permanente la vibración de las cosas que distingue, a la lenta abstracción de su esencia donde contiene los aspectos particulares del mundo, en vez del centro aislado de la imagen que saca intrínseca y brutalmente su propia vibración de sí.¹³⁷

El reto para Éluard consiste en lograr abstraer la naturaleza sin que se convierta en farsa, en máscara. Cuesta cita los siguientes versos pertenecientes al escritor surrealista:

Lo que ha sido comprendido no existe luego más,
el pájaro se confunde con el viento,
el cielo con su verdad,
el hombre con su realidad

A partir de lo anterior, salta a la vista la siguiente cuestión: ¿de qué manera puede el poeta comprender la realidad en su estado más puro sin contaminarla al entrar en contacto con ella? Tanto el desafío de Éluard como el de Cuesta se hallan en abrazar la realidad sin oponérsele, sin modificar su esencia. Es por ello por lo que el segundo se rehúsa a

135 *Ibid.*, p. 63.

136 *Ibid.*

137 *Ibid.*

valerse del espíritu sentimental y romántico como medio de análisis. Ahora bien, para el poeta, las emociones no necesariamente tienen que oponerse a la razón, ambas pueden llegar a complementarse. Resulta relevante que mucha de la crítica cuestiona haya situado su obra como antagonista de las emociones, pues en “Clasicismo y Romanticismo” Cuesta nunca rompe los vínculos, él mismo trae a cuento la disputa literaria eterna entre el sentimiento y la razón.

Es necesario señalar que, en “Conceptos del arte”, Cuesta plantea como problema si el arte tiene el compromiso de contener argumentos (religiosos, morales, sociales o históricos) o, por el contrario, si el lenguaje debe estar depurado enfocándose en las formas. “Aquel a quien parece que el arte suele carecer de contenido, piensa que es un deber del arte tenerlo, para no encontrarse vacío: un contenido no artístico [...] pues si fuera artístico, ¿cuál sería a su vez el contenido de lo artístico?”¹³⁸ El poeta cuestiona la idea de asignarle un contenido no artístico para evitar el vacío, al tiempo que plantea la paradoja de definir el contenido de lo artístico si este fuera considerado como tal.

Nuestro contemporáneo se pregunta si acaso existe un contenido puramente artístico y llega a la conclusión, apoyándose en Nietzsche, de que sí hay un arte puro exclusivo para los artistas que el público jamás disfrutará. Por esta razón, el arte ha sido empobrecido, empequeñecido, pues ha sido receptáculo de la política y la moral, entre otras cosas. Es por ello por lo que, para el poeta, el arte no es sólo espectáculo, sino acción a la que debe exigírsele rigor gracias al cual logrará engrandecerse: “el arte es un rigor universal, un rigor de la especie”.¹³⁹

138 Jorge Cuesta, “Conceptos del arte”, en *Poemas y ensayos*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, p. 109.

139 *Ibid.*, p. 112.

Otro problema analizado por Cuesta que concierne al arte es el de la belleza. Se ha establecido que la belleza a partir de la realidad es el principio que el arte debe obedecer, por tanto, se le ha impuesto la tarea de acechar la realidad relegando el objetivo, que es la verdadera obra, enfocándose en perseguir realidades evidentes. La crítica se dirige, entonces, al método utilizado por los artistas que pretenden esta finalidad, consistente en una inclinación hacia la sensibilidad por medio de la cual los sentimientos (con los que se descifrará la realidad) fungen como herramienta y no los actos puros del espíritu o el intelecto, “pero si el dominio de un dios se disminuye con su proximidad, lo sabe la pasión cuando se apodera del objeto que desea”.¹⁴⁰ Se alude a la paradoja de cómo la pasión, al apoderarse del objeto deseado, puede disminuir su dominio.

Desde esta perspectiva, el arte siempre está al acecho de las realidades, “como si la realidad nos hubiera faltado de repente. Es el arte lo que nos ha faltado desde entonces”.¹⁴¹ En consecuencia, comprende que el arte se ha convertido en “abastecedor” de sentimientos, de realidades, etcétera, sin llegar siquiera a rozar su complejidad. Bajo este enfoque, el sujeto abandona su propia realidad en el estudio de la naturaleza con la pura finalidad de apropiársela, de atribuírsela.

Una pintura profunda es una pintura en la que no hay una continuidad ideal; es una pintura esencialmente discontinua. Quiero decir que cada contorno no se sigue en el mismo plano, sino que es como el tajo de varias capas geológicas sobrepuestas; quiero decir que

140 *Ibid.*, p. 114.

141 *Ibid.*

el calor no es resumen de la unidad de los cuerpos, sino el análisis de sus diferencias más recónditas.¹⁴²

La cita anterior ilustra las inquietudes de Cuesta respecto a la representación que hace el arte contemporáneo de la realidad. Principalmente, la verdadera pintura debe ser aquella que aceche la lógica discontinua de la naturaleza, que logre captar la articulación y el propio movimiento recóndito de la materia. Para Cuesta, aquel artista sujeto a su sensibilidad que quiera lograr el entendimiento de la naturaleza incurrirá siempre en el error porque el espectáculo que presenta de ninguna manera corresponde con el orden humano. La naturaleza es, pues, discontinua, profunda, nunca evidente, no existe ninguna lógica que vincule sus partes. En efecto, el artista que despega de la sensibilidad no ha revelado la auténtica verdad de las cosas, sino lo evidente.

Para ejemplificar lo anterior, el poeta trae a cuento el estudio del árbol donde “cada rama es resultado de un sinnúmero de accidentes imponderables de luz, de viento, de humedad, que han hecho variar irregularmente sus dimensiones, su calor y su peso”.¹⁴³ A partir de esta reflexión, se da a la tarea de examinar por qué el análisis del árbol no debe reducirse a una sola ley, puesto que son múltiples los factores que influyen en su desarrollo. Por una parte, la conformación del árbol no se encuentra delimitada por medidas perfectas, sino por “una suma imprevista de influencias”;¹⁴⁴ por otra, si se intentara seguir el “contorno *real* del árbol”, la trayectoria sería a capricho del sujeto que trataría de imponer una sucesión (de acuerdo con su lógica) donde no existe, “que no describe su verdadero carácter, que no produce

142 *Ibid.*, p. 118.

143 *Ibid.*

144 *Ibid.*

su auténtica figura, que no revela su individual destino”.¹⁴⁵ Por tanto, la naturaleza a analizar no corresponde con el objeto que configura la conciencia, lo que se entrevé no es la realidad, sino otros factores impuestos por el sujeto: “una cantidad innumerable de otros invisibles personajes, de verdaderos duendes, como tal frecuencia olvidada de la lluvia, tal hora excesivamente calurosa, tal influencia horizontal del crepúsculo”.¹⁴⁶ El contorno que se ha trazado de las cosas, tan sólo en su nivel superficial, no ha hecho más que limitarse a entrelazar “diferentes espesores” sin poder conseguir un nivel común, no puede decirse nada del objeto y éste permanece ininteligible, distante.

La idea central sobre la que Cuesta lleva a cabo su crítica está dirigida al error en el que incurre el arte realista, el cual se hunde, más bien, en la oscuridad de sus investigaciones al no lograr conciliar un sentido. Antes, su pretensión recae en un sinsentido “que resulta de suponer contornos y superficies reales. Y bien hace su objeto de la obscura profundidad, del tenebroso misterio que produce la discontinuidad de sus creaciones”.¹⁴⁷ En otras palabras, dicha pretensión realista no dice nada sobre su objeto; lo falsifica, lo modifica creyendo, en el caso de la pintura, que está representando objetivamente lo que ve y que, así como lo traza, existe en la realidad.

Se percata de que la pintura abstracta, a diferencia de la realista, propone una continuidad, una articulación ideal que se conecta de la conciencia a las cosas. Es así como el sujeto construye el orden de los objetos y no al revés. La continuidad permite crear sentido, significación, “es la que

145 *Ibid.*

146 *Ibid.*, pp. 118-119.

147 *Ibid.*, p. 119.

extrae de los diferentes espesores del mundo la apariencia en la que rinden su sentido”.¹⁴⁸ Para Cuesta, “la realidad es el desorden, la profundidad, la naturaleza, la sobrerrealidad”.¹⁴⁹ y juzga como artificio, como inexistente, como irreal, la propuesta realista. En continuación con el planteamiento, los datos proporcionados por el arte realista son meras apariencias que, si bien buscan la construcción de sentido, se encuentran alejados de la esencia de lo que creen ver y tocar.

La siguiente pregunta resulta pertinente respecto a lo que se ha venido planteando: ¿de qué manera debe intervenir el artista para que la verdadera obra surja? Desde la perspectiva de Cuesta, el gran valor no estriba en el goce que proporciona, sino en la exigencia intrínseca dirigida a todo aquel que quiera descifrarla, la exigencia destinada a la inteligencia que pide sea revelado su contenido, no su apariencia. La obra de arte demanda la participación del sujeto que la revivifica a través de la combinación de sensibilidad y acto intelectual. En suma, Cuesta reflexiona sobre la imposibilidad de aprender la realidad, distanciándose así de los artistas realistas que se jactaban de reproducirla en sus obras de arte, pues por el filtro del lenguaje (la conciencia o el individuo) éstas no son más que productos de la ficción, de la mentira o de la fantasía.

En otro orden de ideas y sin renunciar al tema principal, en “Un poema de León Felipe”, Cuesta reexamina el problema de la verdad en el *yo* lírico. En primer lugar, hace énfasis en las diferencias que se le han adjudicado a la poesía dramática, por un lado, y a la poesía lírica, por otro. De entrada, la diferencia central estriba en que se ha

148 *Ibid.*, p. 120.

149 *Ibid.*, p. 129.

pensado que el sujeto de la poesía dramática es figurado o ficticio, mientras que en la poesía lírica el *yo* tiene una relación más directa con la acción del poeta. Por tanto, se ha pensado con ingenuidad que mientras uno aporta verdades, el otro sumerge en el engaño.

Resulta preciso resaltar la posición de Cuesta respecto al *yo* lírico, pues señala que se ha incurrido en un error al tratarse de un engaño poético: la voz lírica pretende construir una verdad siendo no más que “una impresión de la realidad”, “un producto de la ficción”. Mientras la impresión de la realidad se presente más “auténtica”, más “verdadera”, el grado de ficción será inversamente proporcional, mayor grado de imaginación o de mentira portará.

Si en la poesía lírica, pues, es la persona del poeta la que nos muestra su realidad, en la proporción en que la consigue tiene que ser una persona fingida. Esta condición como Nietzsche lo observó, hace nacer la poesía dramática del desenvolvimiento natural de la poesía lírica, puesto que ya en la lírica obra el conflicto que se origina de darse como real el ser de la ficción.¹⁵⁰

Aunque el vínculo sea más directo entre el poeta y el *yo* lírico, éste sigue siendo una “persona fingida”, una ficción. En consecuencia, gracias a la cercanía entre el poeta y su creación es que la conexión parece real, como si ese *yo* fuera la misma voz del poeta. Para ejemplificar, examina cómo ocurre un fenómeno particular en el caso del poeta León Felipe: se duda de la persona real, la persona fingida se encuentra imperando sobre ella dando como resultado la insatisfacción de la realidad. El ensayista sospecha que

150 Jorge Cuesta, “Un poema de León Felipe”, en *Poemas y ensayos...* p. 142.

León Felipe construye no una persona real, mucho menos una persona fingida, sino una persona ausente, incompleta, que no se atreve a manifestarse, la cual “observa ademanes que no obedecen a la acción de la vida, a la presencia del hombre, sino que lo desertan; considera al individuo, en fin, como el producto de una reserva”.¹⁵¹ Hay una presencia ausente e incompleta, que se manifiesta a través de gestos desligados de la vida y la presencia humana, dando lugar a un individuo observado desde una perspectiva distante y evasiva.

Como se ha dicho antes, Cuesta señala que la propuesta de León Felipe plantea incertidumbre en la poesía como realidad. La persona ausente se consagra a la ficción donde “sólo en la poesía va a alcanzar la plenitud de su significado y a entregarse”.¹⁵² Así, lo que no se logra plantear en la realidad resulta posible en la poesía que consista en poder dar cuenta de “una realidad fugaz”, hecho que no se perpetúa en la persona real.

La intención de Cuesta, respecto a la obra de León Felipe, se centra en resaltar patrones continuos en su poética, que también advertimos en *Canto a un dios mineral*. Uno de ellos es la falta de personalidad que, puesto en otras palabras, consiste en una construcción lírica donde el *yo* está reservado, ausente, balbuceante, como si se opusiera a la expresión, como si se resistiera “a pasar”.

Vemos así una poesía que pretende nada menos que transformar y elaborar la realidad, sin distinguirse de ella, y otra que se extiende como una parte peculiarísima de la realidad, como una experiencia característica y extraordinaria, cuyo contenido no es abstraído de

151 *Ibid.*, pp. 142-143.

152 *Ibid.*, p. 143.

ninguna realidad personal, sino que viene a ser un enriquecimiento de esta realidad, un nuevo campo de la vida.¹⁵³

Lo anterior adquiere relevancia si nos remitimos a los planteamientos desplegados al principio del capítulo respecto a dos términos: objetividad y subjetividad. ¿Acaso Cuesta encuentra en León Felipe vislumbres de sus propias preocupaciones? Explica que cuando “la persona del poeta [se entrega] como sujeto de la poesía lírica”,¹⁵⁴ se abandona a una “crítica despiadada”, ya que toda su realidad es puesta en tela de juicio, desmentida, desvelando así su ficción.

Cuesta prefiere una destrucción de la ficción suscitando un movimiento más profundo. Esto implicó que observara cómo, en muchos casos, todo tipo de emociones surgidas del poeta (persona real) fueran puestas en la persona ficticia, pasando a ser la poesía no más que una ladrona cuya tarea se limitaba a desposeer la vida. No obstante, le resultó peculiar comprobar que a la vida se le adjudicaran dichas propiedades, es decir, como si a la vida le pertenecieran características tales como la poesía o los sueños.

Debe destacarse que, aunque especula que la poesía es una ficción del lenguaje y, por ende, un lenguaje figurado, también significa para él “creación y sabemos que no pueden crearse sino realidades”.¹⁵⁵ En otras palabras, pese a que la poesía construye ficciones a la par, tiene como objetivo “crear” realidades propias: “¿Qué nos dice [la poesía], sino que las ficciones son nuestras realidades? ¿Qué hace, sino volverlas a su naturaleza, esto es, al único modo

153 *Ibid.*, p. 144.

154 *Ibid.*

155 *Ibid.*, pp. 144-145.

de su realidad?”.¹⁵⁶ La reflexión sugiere que la poesía revela que nuestras ficciones son, de hecho, nuestras verdaderas realidades, despojándolas de artificios y devolviéndolas a su esencia.

El plan literario de Cuesta se dirige a revelar el problema de ficción y realidad en la poesía. Como se puntualizó antes, cuando el poeta representa una cosa poéticamente, lo que emana es ficticio, por más que establezca alguna conexión con la realidad. Dicho de manera más sencilla, cuando el poeta representa una realidad de manera poética, su existencia es artificiosa, pues el objeto creado no tiene correspondencia con ninguna otra cosa en la realidad, de modo que la poesía no se nutre de ninguna realidad, sino de la propia ficción.

“El diablo en la poesía” es el ensayo de Cuesta, múltiplemente citado por la crítica, donde se concentran las cuestiones respecto a la relación de la ciencia y la poesía como forma de conocimiento. En este texto, Cuesta realiza una analogía entre el conocimiento (procedente tanto de la ciencia como de la poesía) y la actividad del demonio. En un inicio, el poeta afirma que el acto revolucionario parte de la inconformidad rebelándose contra la naturaleza, es decir que el acto revolucionario no puede ser ejecutado por la propia naturaleza, pues no está inconforme, no muta, por consiguiente, la naturaleza es conformidad. “La revolución es lo que va contra la tradición, contra la costumbre: es el pecado, la obra del demonio”.¹⁵⁷

Cuesta relaciona la labor del artista con el espíritu revolucionario del personaje protagonista de la obra con el mismo nombre, *Fausto*, de Goethe, quien se entrega a la

156 *Ibid.*, p. 145.

157 Jorge Cuesta, “El diablo en la poesía”, en *Poemas y ensayos...*, p. 166.

actividad del demonio y se manifiesta en contra de la naturaleza. Para dar fe de la anterior proposición, cita a André Gide respecto a la relación entre el arte y el demonio: “No hay obra de arte sin colaboración del demonio”.¹⁵⁸ Puntualiza que la verdadera obra se realiza, únicamente, si ese ser colabora o si interviene en ella. El demonio se presenta en el arte como tentación, como fascinación, y lo deslumbra. El poeta mexicano concuerda con Nietzsche en que

es imposible que el arte se conforme con lo natural [...] lo extraordinario es lo único que fascina [...] He aquí por qué son inseparables el diablo y la obra de arte, la revolución y la poesía. No hay poesía sino revolucionaria, es decir, no la hay sin “la colaboración del demonio”.¹⁵⁹

En consecuencia, asevera que, para que exista la verdadera poesía, esta tiene que fascinar y, para que esto suceda, debe haber una perversión subyacente. Observa en Baudelaire la primera proposición de perversidad. Arguye que fue el primero en darse a la tarea de ver en la poesía la “flor del mal”, en concebirla como actividad del demonio. Además de Baudelaire, Edgar Allan Poe juega un papel importante en esta nueva concepción de la literatura. Tanto el *ingeniero de la poesía* (como ha sido llamado Poe por Valéry) como el *poeta maldito* han logrado construir una perfecta “ingeniería diabólica”, manifiesta Cuesta. Sintetizamos tal proposición con las siguientes líneas: “*La poesía como ciencia*, es la concepción cuya fascinante perversidad todavía no llega admirarse como se debe. La poesía como ciencia

158 André Gide, en *Ibid.*

159 Jorge Cuesta, en *Ibid.*, p. 167.

es la refinada y pura actividad del demonio”.¹⁶⁰ La idea se resume en la afirmación de que la poesía concebida como ciencia posee una fascinante perversidad que aún no se aprecia adecuadamente, presentándose como una actividad refinada y pura, casi demoníaca en su esencia.

Para Cuesta, Baudelaire y Poe trazaron un camino que se siguió hasta Mallarmé y Paul Valéry. Sin ellos, no habría surgido “la inteligencia de lo imprevisto, [...] o del rigor del azar”.¹⁶¹ Gracias a la actividad realizada por estos poetas es que “*la ciencia poética* ningún límite traza a su demoníaca pasión de conocer”,¹⁶² todo lo que se filtra a través de ella es puesto en duda. Para nuestro alquimista, la acción *científica del diablo* consiste en: “convertir a todo en problemático, hacer de toda cosa un puro objeto intelectual”.¹⁶³

El poeta contemporáneo afirma que le parece vana la distinción llevada a cabo entre “la ciencia y la poesía [...], la inteligencia y la imaginación”. Argumenta que la poesía fue despojada de su naturaleza científica, de su carácter diabólico, dando como resultado un tipo de poesía que ha renunciado a su rigor y que se ha entregado a la “ciencia del ángel”. Además, observa Cuesta, la poesía que se encuentra separada de la inteligencia, que se inclina por la pasión y se aleja de la fascinación, está fatalmente a salvo de la actividad del demonio. No obstante, se halla esclavizada y, por ende, no puede ir más allá del límite que le ha sido impuesto.

Destaca que, para quien opte por esta vía, los caminos dictados por el demonio serán “largos y tortuosos”. Luego

160 *Ibid.*, p. 168.

161 *Ibid.*

162 *Ibid.*

163 *Ibid.*

plantea lo siguiente: el poeta se encuentra tentado por el demonio, sin embargo, éste solicita sólo las mentes revolucionarias que no estén conformes con la apariencia de las cosas, que tengan la necesidad de ir más allá y ahondar en los fenómenos para construir el verdadero conocimiento, precisa de poetas inclinados por la ciencia que tengan como deseo “lo remoto y profundo”.

Lo que está próximo, lo que es fácilmente accesible es incapaz de fascinar, de poseer el atractivo del demonio. No se evoca al demonio fácilmente. 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*: a través de las experiencias más tediosas y superfluas, por medio de las imaginaciones más vanas y extravagantes, y sin violentar al azar.¹⁶⁴

Cuesta ve en Xavier Villaurrutia el perfecto ejemplo del poeta que se arriesga y se aventura en el viaje intelectual. Este logra hacer de su poesía una suerte de método de reflexión inclinado a la perversidad, elige el camino tortuoso del conocimiento, ya que no se entrega a las pasiones, sino al acto consciente. Su valor, su belleza, se encuentra “más allá de los sentidos, más allá de la satisfacción, a donde sólo la fantasía puede probar el alcance y la precisión de su poder”.¹⁶⁵ A simple vista, descubre que, en la poesía de Villaurrutia, los objetos parecen estar próximos y consolidados. No obstante, en ellos se abre un abismo y la apariencia, antes sólida, se descubre frágil y no le resta más que disolverse.

164 *Ibid.*, p. 169. Las cursivas son mías con el objetivo de hacer énfasis en la importancia que le da Cuesta a la relación existente entre la labor del poeta y la del hombre de ciencia.

165 *Ibid.*, pp. 169-170.

En la poesía de Villaurrutia se pone en duda la capacidad de los sentidos para descubrir la esencia de los fenómenos: “Los sentidos traicionan, se vuelven desleales. El oído es ‘el laberinto de la oreja’; el tacto es unas ‘manos de hielo’; los ojos se abren ‘donde la sombra es más dura’”.¹⁶⁶ Así pues, en su poesía se materializan los planteamientos de Cuesta respecto a la idea del poeta entregado a la actividad del demonio.

Como se ha mencionado ya, en la poesía científica se desconfía de los sentidos que modifican la realidad estudiada y, por tanto, se fuga al no poder aprehenderla. Puesto en otras palabras, sabe que solamente será posible ir más allá de las apariencias de las cosas si la poesía se entrega a la actividad del demonio. Gracias a la poesía científica, “cada ruido *no* [será] *lo que se oye*, sino otro ruido diferente en donde la sombra es la luz, en donde la voz ‘es como un recuerdo en la garganta’; en donde se está después de ‘haber dejado pies y brazos en la orilla’”.¹⁶⁷

La siguiente pregunta salta a la vista: ¿cómo debe proceder el poeta si opta por la actividad del demonio? Cuesta argumenta que, en primera instancia, si el poeta quiere adentrarse en el ambiente diabólico, debe desprenderse de toda realidad, de toda certidumbre; acto seguido, tiene que abandonarse a los periplos originados por la inteligencia; el poeta no debe temer a los abismos que se vayan abriendo al profundizar en la realidad. Si bien, el poeta no está exento de los peligros “que cada contacto significa”,¹⁶⁸ formará parte del continuo nacer y perecer.

166 *Ibid.*, p. 170.

167 *Ibid.*

168 *Ibid.*

En síntesis, plantea la posibilidad de que la poesía, al igual que la ciencia, pueda ser una forma de conocimiento. Comprende que, para que esto ocurra, la poesía debe ser revolucionaria, pues tiene que entregarse al peligro y a las vicisitudes: estas serán las consecuencias de ir más allá de las apariencias. La *poesía pura* no debe, en ninguna circunstancia, abandonarse por completo a las pasiones, precisa de la inteligencia para adentrarse en los lugares más recónditos, a donde sólo llegan aquellos inclinados por la actividad del demonio.

2.5 La disolución del yo: el irracionalismo objetivista

El propósito del presente apartado es examinar la participación del sujeto en la comprensión del mundo y su necesaria disolución en la obra cuestiana.

En el texto “El arte moderno”, Cuesta descubre en el arte contemporáneo un fenómeno desemejante: la deformación de los objetos. Revela que los vínculos que establece el arte moderno son retomados del arte primitivo y de la revalorización del Greco. Para él, dicho tipo de representaciones etiquetadas en su momento como “falta de madurez y aberración orgánica individual” fueron vistas bajo el velo académico de “un defecto de la razón”. Ahora replanteadas por el arte moderno, sus finalidades seguirían otro curso, pues la deformación ya no se presenta inconsciente, sino pensada. El poeta explica que, mientras en el arte primitivo la concepción poética de las cosas resultó ingenua, en el Greco fue artificiosa. Sin embargo, lo que comparten ambas es “el sacrificio artístico de la razón”.¹⁶⁹

169 Jorge Cuesta, “El arte moderno”, en *Poemas y ensayos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1964, p. 232.

El arte moderno se inscribe bajo esta línea: al irracionalismo o sacrificio de la razón, subyace la deformación de los objetos. Ahora bien, Cuesta encuentra diferencias entre el Greco y el arte primitivo, a pesar de que los dos comparten el desprecio a la razón. Por un lado, el Greco, y no la pintura primitiva, debe ser llamada pintura mística, pues, mientras la segunda no se rebela contra la apariencia de las cosas y no crea un mundo interior propio, el Greco se encuentra “impregnado de metafísica; su irracionalismo no es ingenuo y sensual sino torturado y ascético”.¹⁷⁰ En el Greco sí hay una sublevación contra el mundo de las apariencias, contra las construcciones superficiales que se realizan gracias a los sentidos, y también cierta inclinación por la investigación intelectual de la naturaleza.

Para Cuesta, es importante puntualizar que el irracionalismo no se encuentra en estas expresiones artísticas únicamente, sino en muchas otras. Además, las expresiones que antecedieron al arte moderno estuvieron todavía vinculadas con “la significación, con el entendimiento”.

En el irracionalismo del arte moderno no se da cabida a ninguna clase de significación; no se renuncia a la razón para mantener la coherencia del mundo en que nuestros sentidos se satisfacen; no renuncia al orden natural del mundo exterior en beneficio de los sentimientos del sujeto: es *un irracionalismo objetivista*.¹⁷¹

A la pregunta de qué es lo que ocurre cuando el sujeto interviene en la materia para analizarla, en qué consiste el error de los mecanismos utilizados por el sujeto a la hora de estudiar la naturaleza provocando que ciertos elementos

170 *Ibid.*, p. 233.

171 *Ibid.*, pp. 234-235.

no logren comprenderse, en dónde radica la falla. Cuesta responde que la irracionalidad se localiza en el objeto como “propiedad esencial y no como un defecto interior de la conciencia, y que, por lo tanto, considera de naturaleza irracional la propia conciencia del mundo exterior”.¹⁷² En otras palabras, la ausencia de significación es esencial en la naturaleza, su irracionalismo es intrínseco, entonces, cuando el sujeto quiere significarla, lo irracional se enfrenta a lo racional.

Advierte un elemento más que aporta el arte moderno: el objetivismo. Se percata de la desaparición de “la utilidad del sentimiento y la voluntad del sujeto” en pos de la verdadera comprensión de la realidad. Deduce que, en el arte expresionista, la forma pura transmite un sentido y más adelante se pregunta “¿Qué significa la forma por sí misma? ¿Qué significa la forma sin contenido, sin significación? ¿Por qué no privarlo de toda significación? ¿Por qué no ver la forma como pura forma, sin significación en sí misma; completamente vacía?”¹⁷³

A partir de las cuestiones anteriores detona la problemática central de la presente investigación. Cuesta halla en el arte moderno el camino para, acaso, entender o encontrar el movimiento interno de la materia. Si el expresionismo logra separarse de las emociones y de la lógica del sujeto, a este tipo de arte no puede aplicársele ningún valor y, mucho menos, ningún método lógico. Por consiguiente, cabe preguntarse si es posible que haya encontrado un medio para penetrar la materia sin modificarla.

Para Cuesta, el arte que aspira a representar la realidad de manera “natural” es el tipo de arte que la analiza

172 *Ibid.*, p. 235.

173 *Ibid.*, pp. 238-239.

automáticamente bajo “juicios y sentimientos”, es decir, su significación es obtenida por medio de valores subjetivos, mientras que “la representación ‘expresionista’ [...], no es una representación ‘natural’, debe juzgarse que efectivamente no significa nada”.¹⁷⁴ El interés del poeta radica en el escepticismo lógico y moral presente en esta forma de expresión. Sin duda, *el más triste de los alquimistas* descubre la manera de perpetrar la materia. Halla en el contenido puramente “plástico” del arte moderno, el vehículo para poder representar un mundo que prescindiera de la intervención axiológica del sujeto, entonces, “¿es posible este mundo?”¹⁷⁵

Considera que la crítica ha tergiversado los propósitos del arte moderno encasillándolo como “antiintelectualista” o “antinaturalista”; empero, arguye que, si el expresionismo parece inteligible, carente de significación y que proporciona “un mundo que no tiene sentido para la inteligencia”,¹⁷⁶ es porque, en realidad, es una expresión artística del naturalismo. ¿Qué quiere decir esto? Que el arte moderno obedece al irracionalismo intrínseco de la naturaleza. Las representaciones realizadas por la pintura expresionista o por la poesía simbolista, sin aparente forma ni lógica, revelan la verdadera orquestación de la naturaleza:

mientras el arte tradicional impone a nuestras representaciones de las cosas un orden lógico, de acuerdo con la naturaleza de las cosas representadas, el arte moderno pone de manifiesto que no coincide lógicamente, con la naturaleza de las cosas, el orden *natural* de nuestras representaciones; por lo tanto, juzgan que las representaciones del arte tradicional son, en verdad,

174 *Ibid.*, p. 239.

175 *Ibid.*, p. 240.

176 *Ibid.*, p. 241.

menos naturales que las del arte moderno, por más que éstas no nos refieran a la naturaleza de los objetos representados.¹⁷⁷

Deduces que, en el arte tradicional, a pesar de que se intente trazar la lógica del objeto, siempre quedan lagunas en la significación. Se abre, por lo tanto, un gran abismo entre la representación y la lógica que se construye sobre la superficie de la realidad, y la verdadera realidad, ya que el arte tradicional no llega nunca a penetrar la materia, permanece en las apariencias.

En la visión de Cuesta, la verdadera esencia del arte moderno, particularmente del expresionismo, yace en su capacidad para capturar la realidad. Su interés radica en el escepticismo lógico y moral inherente a esta forma de expresión, donde el contenido “plástico” del arte moderno se convierte en el medio para representar un mundo liberado de la intervención axiológica del sujeto. Al desafiar las etiquetas convencionales de “antiintelectualista” o “antinaturalista” que se le atribuyen, argumenta que, en realidad, este se alinea con el irracionalismo intrínseco de la naturaleza, revelando las verdaderas armonías subyacentes que escapan a la lógica y la forma convencional.

177 *Ibid.*, pp. 242-243.

Tercer capítulo

3.1 El reino mineral: la utopía epistemológica

Porque sólo las piedras lloran
y tienen ojos
y están tristes en mitad del camino
como yo, que soy una piedra sin límites
cansado y sin océano.

José Revueltas, “La expiación”

Para que sea posible la vida en la Tierra, es necesaria la presencia de elementos abióticos (llamados así porque son inertes) tales como el agua, la luz, el aire, los minerales, etcétera, de otra manera, sería impensable la existencia de vida tal cual la conocemos. Los seres vivos simplemente no podrían desarrollarse.

El carbono es el elemento químico que permite la vida gracias a su facilidad para vincularse con otras moléculas. En la naturaleza existen noventa y dos elementos químicos que se unen para formar la materia (átomos se enlazan para formar moléculas y estas, a su vez, se combinan para formar la materia). Los seres vivos se encuentran conformados, en su totalidad y principalmente, por cuatro elementos, carbono, oxígeno, hidrógeno y nitrógeno. El principal de todos ellos es el carbono, pues permite la formación del ADN.

Las asociaciones moleculares establecen el límite entre el mundo abiótico (inanimado) y el mundo biótico (vivo).

Una de las características más sobresalientes de los sistemas vivos es que poseen moléculas complejas llamadas ácidos nucleicos (estos tienen la capacidad de autorreplicación) presentes en cada célula animal y vegetal. Mientras lo que tiene vida (sea una bacteria, una planta o un ser humano) se mueve bajo procesos similares (nace, crece, se reproduce y muere), la materia inerte, el reino mineral, se desarrolla bajo otro sistema ajeno al ser humano. Dicho lo anterior, ¿cómo puede el hombre penetrar en la materia inanimada? La faena de Cuesta apuntó a querer entender las reglas bajo las que se rige el reino mineral.

La pregunta por el vitalismo (¿qué separa lo vivo de lo inerte?) se remonta hasta el descubrimiento del fuego, cuando el hombre concluyó que las cosas deben categorizarse de acuerdo con la propensión que tienen para arder. En *Breve historia de la química*,¹⁷⁸ Isaac Asimov recopila, entre muchos otros temas, el desarrollo de la química y su escabrosa clasificación en orgánica e inorgánica y describe los primeros esbozos de una tarea que se tornará más tarde imposible: ¿qué pertenece al medio vivo y qué al reino inerte? En la Antigüedad, la respuesta no planteaba mayores desafíos. La prueba estaba en que la madera, grasas o aceites fungían como combustibles, ardían y, por ende, pertenecían al mundo vegetal o animal; no así el agua y las rocas que extinguían el fuego. Asimov explica que el razonamiento era tan simple como inmediato:¹⁷⁹ los combustibles

178 Isaac Asimov, *Breve historia de la química*, Alianza Editorial, México, 2010.

179 Por supuesto, muchas excepciones fueron omitidas en esta propuesta, ejemplo de ello es cuando Asimov señala que el carbón y el azufre (ambos combustibles), soslayados por salirse de la norma, se obtienen del mundo no viviente.

(derivados de cosas vivientes) y los no combustibles (todo aquello relativo al mundo mineral).

El planteamiento sobre la combustibilidad, mantenido durante siglos, resultó siempre insuficiente a la hora de incluir todos los casos. El continuo desarrollo y crecimiento de la química como ciencia dura propició que las diversas sustancias fueran sometidas a rigurosos tratamientos. En el capítulo dedicado a la química orgánica, Asimov se traslada hasta el siglo XVIII, momento en que la experimentación crece a pasos agigantados. No era suficiente el hecho de la combustibilidad para explicar la vida y la no-vida,¹⁸⁰ por lo que se gestó otra posibilidad. Una nueva observación que implicaba la transformación de la materia dio paso a explicaciones más esquemáticas: mientras que la materia inerte puede someterse a cambios de estado sin modificar su composición primigenia, las sustancias orgánicas, al ser expuestas a tratamientos como el calentamiento, no pueden volver a recuperar su composición original.

Un punto que no dejó de impresionar a los químicos fue que las sustancias orgánicas eran fácilmente convertibles, por calentamiento u otro tratamiento energético, en sustancias inorgánicas. El cambio inverso, de inorgánico a orgánico era, sin embargo, desconocido al menos a comienzos del siglo XIX.¹⁸¹

No obstante, la sima del Tártaro que se abrió frente al fenómeno de la vida fue la resistencia a la esquematización del universo animado. Esta creencia conocida como *vitalismo* fue aceptada ampliamente sin objeciones, pues se pensaba que había un halo especial operando en el mundo vivo y

180 *Ibid.*, p. 116.

181 *Ibid.*

que, por tanto, debía ser imperscrutable. Así pues, los estudiosos de la materia consideraban como intento fallido el querer explicar la vida bajo leyes del universo que sólo eran aplicables a objetos inanimados. Asimov subraya que esta creencia fue predicada por Stahl, inventor de la teoría del flogisto (que trata de explicar por qué algunos elementos pueden ser combustibles y otros no). La parte interesante de este planteamiento fue la apuesta por la conversión de sustancias. No presentaba mayores complicaciones la transformación de la materia orgánica en inorgánica por ser su ciclo natural, de ello versaba el flogisto: tras la combustión se da paso a las cenizas, cuya descomposición pasa a ser inorgánica. No obstante, no podía decirse lo mismo sobre que la materia inorgánica se convirtiera en sustancia orgánica nuevamente. A los químicos de este siglo, que todavía no eran capaces de controlar la fuerza vital,¹⁸² les parecía razonable concluir que, mientras “las sustancias inorgánicas pueden encontrarse en todas partes, tanto en el dominio de la vida como en el de la no-vida”,¹⁸³ las sustancias orgánicas sólo tienen vínculos con la vida.

Hasta aquí nos enfrentamos a una dialéctica del conocer. Ignoramos si Jorge Cuesta¹⁸⁴ realizó el mismo recorrido que Asimov para llegar a sus propias conclusiones. En cualquier caso, creemos que el capítulo que el escritor

182 *Ibid.*, p. 117

183 *Ibid.*

184 Hay registro de que Cuesta tuvo en sus manos ejemplares de química orgánica e inorgánica. En *conversaciones con Panabièrre*, Natalia Cuesta menciona una carta donde su hermano le solicitó lo siguiente: “cómprame en la librería Cosmos [...] un libro en francés *La Chimie Colloïdale* [...] y un libro de química en inglés que se llama *Textbook of Organic Chemistry* de George Holmes Richter”, p. 82. Optamos por el libro de Asimov para trazar el recorrido de la química porque, al ser de carácter divulgativo, resulta esclarecedor.

norteamericano le dedica a la química orgánica nos vincula con los grandes debates de la materia desde tiempo inmemoriales, mismos que resultan pertinentes para la presente investigación.

La gran cuestión con la que se enfrentaron los estudiosos de la materia fue saber si las herramientas epistemológicas de las ciencias naturales establecerían alguna dialéctica positiva entre sujeto y objeto o, por el contrario, si la objetividad se vería amenazada porque la naturaleza permanecería siempre ajena y distante al hombre. Los primeros químicos en cruzar la línea entre lo inorgánico y lo orgánico fueron Wöhler, Kolbe y Berthelot. Asimov señala que, aunque el descubrimiento de Wöhler no fue muy significativo (encontró material orgánico en una sustancia inorgánica conocida como “cianato amónico”), abrió el camino para la conversión de sustancias inorgánicas en orgánicas. El entonces maestro de Wöhler, Berzelius, “se vio obligado a aceptar que la línea que había trazado entre lo inorgánico y lo orgánico no era tan nítida como había pensado”.¹⁸⁵ El hallazgo de Wöhler, aun sin ser extraordinario, sirvió para derrocar la creencia del vitalismo y para que las siguientes generaciones se atrevieran a irrumpir en la materia y transformarla.

[Berthelot] durante la década de 1850 efectuó sistemáticamente la síntesis de compuestos orgánicos confeccionando unas tablas [...] Con Berthelot, cruzar la línea entre lo inorgánico y lo orgánico dejó de ser una aventurada incursión en lo “prohibido” para convertirse en algo permanentemente rutinario.¹⁸⁶

185 Isaac Asimov, *op. cit.*, p. 118.

186 *Ibid.*, p. 119.

Asimov señala que el verdadero reto estribó en adentrarse en sustancias con estructuras más sofisticadas, pues eso caracterizaba la vida, la complejidad. Berthelot fue el químico que dio un salto grande: logró producir, sin emplear derivados de grasas naturales, sustancias semejantes a estas. En otras palabras, logró imitar lo orgánico sin valerse de derivados naturales. El apogeo de la química orgánica a finales del siglo XIX repercutió en que fuera reconsiderada la línea divisoria entre los compuestos orgánicos e inorgánicos a comienzos del siguiente siglo.

Así pues, mientras más irrumpían los estudiosos en la materia, más imposible resultaba su clasificación. Había que ir más allá, hasta el nivel de la estructura molecular. Lo que encontraron fue revelador: mientras las sustancias inorgánicas presentaban estructuras sencillas conformadas por pocos átomos, las sustancias orgánicas se constituían por cientos de ellos. Asimov señala que, gracias a este hallazgo, pudieron resolverse las grandes incógnitas de los siglos pasados. La primera de ellas solucionaba el cambio de estado de la materia orgánica. Debido a que las moléculas orgánicas son más numerosas, su estructura puede romperse y transformarse de forma irreversible al ser sometida a tratamientos como el calentamiento, no así las sustancias inorgánicas que, por poseer un menor número molecular, pueden resistir condiciones inclementes sin alterarse. Pero, sin duda alguna, el mayor descubrimiento, imperante en la actualidad, fue encontrar en todas las sustancias orgánicas átomos de carbono e hidrógeno (ambos altamente inflamables que propician la combustión).

Fue el químico Kekulé quien consiguió enarbolar este descubrimiento. Con la publicación de su libro en 1861, declaró que la química orgánica era simplemente la

química de los compuestos de carbono.¹⁸⁷ El desarrollo de la química durante el siglo xx reveló “una extensa zona en la frontera entre la química orgánica y la química inorgánica”.¹⁸⁸ Proscritas las posturas que limitaban los alcances de la ciencia, las investigaciones llegaron hasta la mimesis de la materia. Empero, la labor científica no se detuvo en la abstracción de la naturaleza, su objetivo era la reproducción de sustancias sucedáneas.

Nos desviamos de las consideraciones utilitarias del tratamiento de compuestos orgánicos por no ser la finalidad de la presente investigación, rescatamos sólo lo significativo. Conforme las investigaciones de la naturaleza de las partículas fueron posibles y la síntesis de sustancias proliferó, se halló que muchos compuestos orgánicos contenían átomos provenientes del mundo inorgánico. Mientras más se ahondaba en el mundo de la conformación mínima de la materia, más escabrosa resultaba su delimitación. No hubo nunca una renuncia científica, la interrogante sigue abierta actualmente.

Hasta aquí, hago hincapié en la posibilidad de que Cuesta diera un paso más allá al dudar del sistema por considerar que no produce conocimiento. El poeta alquímico descoyuntó el aparato intelectual. Su consagración a la inteligencia en su obra varia fue, quizás, el proyecto más reflexivo de comunión con la materia. Se acercó poco a poco al fin del lenguaje poético para devenir en silencio. Creo que tuvieron que ser estas acciones la vía y el desenlace para el acontecimiento del verdadero evento creador.

Sobra decir que no se trató de equiparar la vida con la conciencia. Cuesta no trató de humanizar los sistemas

187 *Ibid.*, p. 123.

188 *Ibid.*, p. 234.

naturales ni imponerles nuestros paradigmas como verdades universales para cada ser como única forma válida para determinarlos, sino que todos ellos siguen sus propias leyes. Como se apuntó en capítulos anteriores, él halló un error en el método racional del hombre que no permite el conocimiento real de la naturaleza. Se percató de que la materia inanimada e inconsciente se mueve bajo otras pautas, por lo tanto, la materia permanece impenetrable. La conclusión a la que llegó apunta a una utopía epistemológica: hacerse uno con la materia eliminando la barrera racional (por ende, subjetiva) que modifica el objeto. Al disolverse en la materia, el *yo* no adaptaría la otredad a su sistema.

Jorge Cuesta pone en tela de juicio los procedimientos metodológicos por medio de los cuales el sujeto conoce los fenómenos. La disputa que surge en torno a lo anterior se hace visible cuando las cuestiones relativas a los objetos inertes no corresponden con las de los seres vivos. Para ampliar el argumento previo, discutimos ahora las categorías en las que se confina a los diversos fenómenos físicos. Como primer punto, tenemos la clasificación de lo inerte, lo vivo, lo pensante. Preguntarse acerca de lo que tiene vida y lo que carece de ella, a primera vista, parece obvio, pues sus diferencias están delimitadas claramente: se suele oponer lo inerte (reino mineral) a lo que tiene vida (reino vegetal y animal); a su vez, dentro del reino animal, se distingue y se coloca al ser humano por encima de todo lo demás, pues es este a quien le es atribuida la racionalidad.

En la presente investigación sostenemos que, además de encontrar una falla en el sistema racional, Cuesta dirige sus investigaciones al hallar una continuidad entre la materia viva e inerte. Tanto en sus estudios sobre las enzimas como en el *Canto a un dios mineral*, se entrevé el anhelo de prolongar lo vivo en lo inerte y viceversa. Esto nos conduce

al supuesto de que lo vivo (sea racional, animal, vegetal) sigue siendo mineral de algún modo. La desventura surge cuando se apuesta por una dualidad: la oposición de lo vivo e inanimado. El poeta se aventura a establecer un diálogo con el reino mineral tanto en su obra literaria como en su obra química. El impedimento con el que se topa es que no puede hacer hablar a la materia mediante procedimientos racionales. No obstante, nos arriesgamos a especular que establece las condiciones necesarias para que se suscite un camino hacia la continuidad entre el hombre y la materia. La dialéctica desarrollada en la obra cuestiana no pretende reducir lo inerte en arquetipos específicos de lo viviente, en cambio, trata de abrir una línea de pensamiento que erija una continuidad entre las formas más complejas de vida (el ser humano) y la materia inanimada.

Cuesta trata de borrar la frontera entre el ser humano y la naturaleza; descifrar y hallar las similitudes se volverá su panacea. Su travesía se encamina a la reconciliación del hombre y la materia, a hallar, en la constitución química-biología y después por medio de una dialéctica, compatibilidad entre lo inanimado y lo viviente. Aunque las propiedades de los seres orgánicos se han clasificado con mayor complejidad debido a la sofisticación de sus sistemas, lo viviente obedece a leyes que no son ajenas a lo inorgánico. A simple vista, el mundo orgánico se encuentra ordenado por la inteligencia, mientras que el mundo inorgánico parece ir a tientas hacia un caótico desorden. Si se entregó al laberíntico itinerario de comprender el movimiento mismo de la materia, lo que menos pretendió fue cosificar la realidad.

Para discernir sobre la problemática ontológica y epistemológica de lo vivo y lo inerte, nos valemos de la investigación realizada por Juan Arana, “La especificidad del

viviente”.¹⁸⁹ Es importante señalar que uno de los puntos en los que se enfoca dista del presente trabajo, pues se pronuncia contra las distintas disciplinas del conocimiento que tratan de definir la vida como un concepto cerrado;¹⁹⁰ en otras palabras, se alza contra el reduccionismo dogmático que intenta cosificar la realidad.¹⁹¹ Mientras la preocupación de Arana se enfoca en cuestionar la cosificación de lo vivo, dirigimos la atención hacia la problemática cuestionada en busca de la coincidencia entre la materia y los métodos con los que se estudia lo vivo. Pese a que los propósitos de ambas investigaciones difieren, la preocupación que subyace es la misma. Arana profundiza e instruye en dominios que, de otra forma, serían de difícil acceso. Por eso consideramos conveniente establecer un diálogo con su propuesta, además, su artículo resulta pertinente, pues sintetiza la discusión de lo inerte y lo vivo realizada tanto por la filosofía como por la ciencia a lo largo de la historia.

El interés que motivó el presente proyecto sobre su obra fue el de hacer confluír las ideas desarrolladas por el escritor mexicano en diversos campos: ciencia y literatura. Por lo tanto, fue preciso intentar comprender, desde ambas disciplinas, sus preocupaciones acerca de la materia inerte. De otra forma, el itinerario ejecutado por Cuesta quedaría coartado. El primer problema por tratar es el que concierne a la metodología con la cual se confina lo vivo y lo inerte:

¿Nos referimos con la palabra “vida” a un tipo peculiar de realidad o designa cosas que, tras diferencias superficiales, se parecen bastante a las que carecen de

189 Juan Arana, “La especificidad del viviente. Aspectos ontológicos y epistemológicos”, *Thémata, revista de filosofía*, núm. 4, 2009.

190 *Ibid.*, p. 23.

191 *Ibid.*, p. 37.

ella? [...] ¿La oposición entre viviente y no viviente es la que se da entre dos modos de ser o tan sólo entre dos modos de decir?¹⁹²

La discusión anterior se puede trasladar al itinerario cuestionario. El sistema racional roza la realidad, la ordena trazando contornos. Los procedimientos teóricos alzan un puente para acceder a la realidad. No obstante, al organizar la experiencia, el estudio de la materia inerte queda oscurecido. La dialéctica establecida con la naturaleza quiebra la tradición de la lógica elemental vivo-inerte, donde lo inanimado es medido en términos de oposición respecto a lo vivo y la materia representa una entidad antagónica, por tanto, queda reducida al sistema racional. Pese a que, en principio, el hombre y la naturaleza representan ese antagonismo por antonomasia, las fuerzas por las que son movidas, las leyes que los rigen, son las mismas. ¿Cómo es que las ciencias dedicadas al estudio de lo orgánico e inorgánico han dirimido la especificidad de cada una?

En primera instancia, lo que tiene vida es identificado porque realiza el siguiente ciclo: nace, se alimenta, se reproduce y muere. Para delimitar nuestra propuesta, cuando hablamos de lo vivo, nos referiremos a aquellos sistemas en los que ha intervenido la química del carbono; no nos centraremos en las teorías de los procesos evolutivos, mucho menos interesará aquí preguntarse por el origen de la vida. Lo que sí nos parece pertinente es reconocer las propiedades que definen a un ente como vivo. Juan Arana enlista la propuesta histórica evolutiva hacia lo orgánico realizada por los científicos Smith y Szathmáry.¹⁹³ Como primer

192 *Ibid.*, p. 23.

193 Para más información, puede consultarse el artículo “The major evolutionary transitions” (1995) de Eörs Szathmáry y John Maynard

punto, están las moléculas bióticas replicantes; después se da paso a la creación de cromosomas; luego, al ARN como gen y enzima, al ADN y las proteínas que participan en el código genético; por último, a las distintas formaciones celulares que resultan en animales, plantas y humanos. A nivel molecular, lo que diferencia a lo vivo de lo inerte es, precisamente, la aparición del código genético. Arana hace énfasis en cuán sorprendente es que dichas moléculas reaccionen entre sí y, de pronto, sea posible la vida.

Todo lo anterior tiene que ver con las investigaciones cuestionadas porque, tanto en su obra científica como en su obra poética, se gesta una dialéctica con la materia. Cuesta plantea una línea de continuidad que va de la materia inerte hacia las formas de vida más complejas: los humanos. La materia inanimada no es tratada desde un vitalismo propio de los sistemas biológicos, sino que es abordada desde la misma imposibilidad de acceso a ella. Se parte desde esta incapacidad racional que, cuando aspira al estudio de la naturaleza, no hace más que entreverla sin llegar nunca a desentrañarla.

El punto crucial de esta discusión, a pesar de existir fronteras racionales que imposibilitan introducirse en las entrañas de la materia, es que el reino mineral y el reino orgánico siguen guardando relación entre sí. Tanto el mundo inerte como el mundo vivo obedecen a leyes compatibles. Los entes químicos y biológicos conservan entre sí constituciones semejantes. Cabe preguntarse aquí si los motivos de Cuesta, respecto a encontrar un movimiento interno en la materia, son de corte epistemológico u ontológico, en otras palabras y como propone Arana, ¿la oposición entre vivo y no vivo se da entre dos modos de ser o entre dos modos

Smith, disponible en http://ramet.elte.hu/~ramet/oktatás/Evollepes/Szathmáry&JMS_1995_Nature.pdf/.

de decir? Dentro del orden ontológico, debe destacarse que lo vivo (vegetal, animal, racional) sigue conservando propiedades del mundo mineral: sistema redox, primitivas articulaciones moleculares, entre otros. El verdadero impedimento es de corte epistemológico y surge a raíz de querer racionalizar al mundo inerte.

Ahora bien, el itinerario de Cuesta no se dirigió a reducir lo no vivo a lo vivo ni viceversa. No negó la especificidad de uno ni de otro. Cada mundo conserva sus características y adapta el sistema lógico a la naturaleza; cosificar la realidad no hace más que negar su particularidad. Cuesta respetó la autonomía de ese mundo ajeno, es por ello por lo que la dialéctica que pretendió establecer toca niveles inasequibles. Y cuando se afirma: “un ser vivo no es más que materia convenientemente ordenada’, la ambigüedad todavía es mayor, [...] sobre no saber con exactitud cómo debemos ordenar la materia para que *viva*, tampoco sabemos muy bien del todo qué es la *materia* en sí misma”.¹⁹⁴

Gracias a su labor como químico y poeta, Cuesta logró dialogar con la materia, establecer una dialéctica entre el hombre y el reino mineral. Panabière, en *Itinerario de una disidencia*, hace notoria esta ventaja que trae consigo su doble quehacer en el mundo de la ciencia y de la poesía. El crítico francés alude a que la doble labor desempeñada por Cuesta le permitió perfeccionar su obra respecto a la naturaleza e ir más allá. Al mantenerse a merced del encuentro con la materia, su obra es una prolongación de su espíritu hacia ella: “la química es la forma más perfecta del diálogo del hombre con la materia; es el ejemplo consumado de la dialéctica entre el hombre y la realidad”.¹⁹⁵ Muchos de sus

194 Juan Arana, *op. cit.*, p. 37.

195 Louis Panabière, *op. cit.*, p. 36.

experimentos estuvieron orientados a la aplicación de procedimientos químicos en él mismo, esto quiere decir que la motivación que subyació a la experimentación fue la de vincular la materia con el ser humano. El sentido que adquieren sus investigaciones converge en un mismo destino: la intervención del hombre en la materia. Las conclusiones a las que hemos llegado coinciden en que Cuesta no quiso enfrentarse al mundo mineral, no pretendió oponérsele ni transformarlo. Antes bien, dedicó su existencia a hallar la forma eficaz, el método por excelencia que le permitiera descubrir el otro lado del límite o, en otras palabras, consideró preciso construir un camino que lo condujera a una comprensión profunda de la materia inerte.

El escritor contemporáneo se percató de que cualquier método racional no hace más que revelar un espesor, es por ello por lo que se vio falto de certidumbre respecto a la realidad. Se dio cuenta de que se versa sobre cosas ajenas, nunca sobre la materia misma. Tanto su experiencia química como su experiencia poética se hallan en aras de penetrar el mundo, vivir con la materia y hacerla vivir. La intervención del poeta no tiene un fin utilitarista, no se apropia de la materia para transformarla y valerse de ella después, mas sí interviene para construir una dialéctica.

Cuesta halla en la poesía, y no en la química, una posibilidad de comprender esa realidad, cree encontrar en la pureza del lenguaje un medio de contacto con el mundo. En su poesía, logra materializar la confrontación entre el hombre y la naturaleza. Además, debe anotarse que el saber pretendido tuvo miras hacia una complementación, no un combate. Si aquí nos referimos a una confrontación, es para aludir al proceso inicial del encuentro entre el sujeto y la materia. Pero el poeta no permanece ahí, va más lejos,

anhela un conocimiento más profundo; incluso, en *Canto a un dios mineral*, el *yo* poético parece desaparecer en la materia.

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.

Jorge Cuesta, “Canto a un dios mineral”, vv 205-210

El poeta gestó un método riguroso de análisis que lo ayudaría, sin embargo, se vio perdido entre saberes que escapaban al orden racional casi al término de su proyecto. Al final de su camino, se diluyó al igual que la voz poética de *Canto a un dios mineral*. Cuesta se desbordó, sobrepasó los límites, su exceso de inteligencia llevado hasta las últimas consecuencias lo colocó en otro cauce al que no se puede acceder. Su proyecto dialéctico lo llevó demasiado lejos, por tanto, el desenlace lógico de su itinerario fue su desaparición, pues en las fronteras de la razón se halla la locura y la muerte.¹⁹⁶

Desordénate, enloquece, entrégate
al ademán violento con que aspiras
a escapar de la ley que te contiene
o salir del azar donde te viertes:
nada podrás abandonar, y nada
se retira del cuerpo a donde vuelves.

Jorge Cuesta, “Réplica a Ifigenia cruel”, vv 13-18

196 *Ibid.*, p. 85.

En la poesía cuestiana se desarrolla un encuentro con el mundo, existe un deseo de desarraigo racional, de devenir en el universo inanimado. La voz poética no desea ordenar la materia bajo un espíritu lógico. El *yo* lírico pretende reencontrarse con el reino mineral. Su proyecto poético es, pues, un proyecto dialéctico. El poeta construye un proceso que lleva al conocimiento de la naturaleza. La tragedia epistemológica surge cuando el hombre no puede revelar la materia, por tanto, no puede entender el mundo exterior, no puede salir de sí mismo y devenir en materia. La objetividad no existe y el hombre está condenado a permanecer en la cárcel de su subjetividad. No hay conocimiento del mundo, el ser humano se encuentra limitado por las cercas racionales, “la unión con el mundo es una utopía, ya que la materia se disuelve en los dedos que la tocan”.¹⁹⁷

Soy el que nunca está fuera
del que a verse enfrente aspira
y está vagando y delira
si él mismo se considera.

Jorge Cuesta, “Dejas atrás mi ceguera”, vv 5-8

En “La pintura superficial”, Cuesta crítica el afán obstinado de ésta por querer arrebatarle la profundidad y el desorden a la realidad. La idea de dar orden a la naturaleza es un artificio, advierte, es un “ideal, una razón tan distante de lo que vemos y tocamos”.¹⁹⁸

197 *Ibid.*, p. 131.

198 Jorge Cuesta, “La pintura superficial”, en *Poemas y ensayos*, p. 120.

3.2 Procedimientos alquímicos

En 1939, Jorge Cuesta publicó su investigación titulada “Procedimiento para la producción sintética de sustancias químicas enzimáticas con actividad específica y aplicación de las mismas”.¹⁹⁹ El artículo describe el fundamento y los pasos para generar una enzima artificial de acción específica y sus posibles campos de aplicación. Sin embargo, no es clara la justificación que motiva el desarrollo de la enzima —como se hace en los artículos de investigación y divulgación científica actualmente—; no obstante, Cuesta logra interpretar su mecanismo de formación y acción.

Las enzimas presentes en organismos vivos se componen de proteínas y sustratos que permiten la acción específica dentro del sistema biológico, ya sea para promover una reacción química o contrarrestar un efecto. En “Procedimiento...”, describe que la validación de cada una de las propiedades se puede demostrar con ejemplos biológicos. La principal prueba de la aplicación, concluye el autor, podría ser que se encuentre una semejanza enzimática en los ácidos nucleicos y vitaminas B de los compuestos naturales y los nuestros.

De alguna manera, Cuesta transitó en dos terrenos estableciendo un diálogo entre ambos, no sólo se adentró en el nivel teórico, también lo hizo en el terreno empírico.

199 El análisis de la ciencia natural bajo la modalidad del método científico o método experimental ha permitido el entendimiento de fenómenos físicos, químicos y biológicos que ocurren de manera natural en los seres vivos y en el ambiente que los rodea. Gran parte de los estudios en los organismos naturales se han centrado en el análisis de los mecanismos químicos que obedecen a ciertos estímulos por parte del entorno en que se encuentran. Tal es el caso de las enzimas, las cuales favorecen y regulan las reacciones químicas en los seres vivos.

En su investigación, se dio a la tarea de ingeniar una continuidad entre sistemas. Lo anterior no quiere decir que haya desarrollado el mismo método de investigación para el campo de la ciencia y de la poesía. Lo que sí debe apuntarse es que ambas líneas de investigación se complementan, ambas comparten el espíritu riguroso: el de la inteligencia poética desarrollado por Valéry y el rigor del espacio empírico de la ciencia que conciben un camino para el conocimiento. La inteligencia, como apuntó en su ensayo “El diablo en la poesía”, es la pura actividad del demonio que conduce al hombre a través de procedimientos con los cuales espera develar la materia.

Pese a que las trayectorias recorridas por ciencia y poesía son distintas, ambas fungen como vehículos de conocimiento. Ciencia y poesía se encuentran al final del camino, confluyen en el desenlace de su itinerario, que es un intento por cruzar las fronteras con el mundo inanimado. Para Javier Sicilia, Cuesta no se entrega solamente a la búsqueda de la *poesía pura* o a la alquimia del verbo (como lo hace Valéry), también aspira a una ciencia de la materia. El poeta “entiende la alquimia desde una perspectiva química, es decir, utiliza su método para llegar al origen de la transmutación del tiempo, del origen, del flujo de la vida”.²⁰⁰

Las razones que lo condujeron por el intrincado estudio de las enzimas se desconocen. Las conjeturas realizadas por Javier Sicilia respecto a dicha investigación son de corte alquímico: la búsqueda del elixir de la eterna juventud. A pesar de que el presente trabajo dista de la hipótesis de Sicilia, ciertos puntos de su exposición esclarecerán nuestro objetivo.

200 Javier Sicilia, “Cuesta: una aproximación a su alquimia”, en *Poemas, ensayos y testimonios*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981, p. 289.

Sicilia basa su investigación en la carta²⁰¹ que Cuesta dirige a su psicoanalista, el doctor Lafora. En dicha misiva, explica su padecimiento: la alteración del sistema hormonal fue causado por la ingesta de sustancias enzimáticas con las que había estado experimentando y nada tiene que ver con el diagnóstico previo que el mismo doctor había dictaminado, una enfermedad mental provocada por una homosexualidad reprimida. A partir de la epístola, Sicilia deduce que el descubrimiento que se originó por error, al estar Cuesta en contacto con esas sustancias, fue el de la incidencia de la química de las enzimas en el equilibrio hormonal o, en otras palabras, las sustancias con las que había experimentado estaban alterando su organismo. Sicilia ahonda en sus conjeturas: “¿en qué forma estas sustancias enzimáticas podrían regular y asegurar la permanencia constante e inalterable, a pesar del tiempo, del buen funcionamiento hormonal?”²⁰² La conclusión a la que se arriesga es que las funciones hormonales son funciones enzimáticas.

La propuesta de Javier Sicilia puede asociarse con la correspondencia entre sistemas:²⁰³ el hormonal y el enzimático. Cabe destacar que, en su ensayo, no incluye la investigación “Procedimiento para la producción sintética de las sustancias químicas enzimáticas...”; únicamente se vale de la carta escrita a Lafora y encuentra que hay dos tipos de funciones equivalentes entre las hormonas y las enzimas. Para justificar lo anterior, Sicilia despliega el siguiente orden de ideas:

201 Escrita dos años antes de su muerte y publicada por la revista *Vuelta*.

202 *Ibid.*, p. 290.

203 Lectura que presentamos en esta investigación con respecto a la obra de Jorge Cuesta.

si las hormonas son sustancias que excitan la actividad funcional específica de ciertos órganos del cuerpo, y las enzimas son cuerpos orgánicos de acción catalítica que intervienen en casi todos los terrenos donde hay reacciones hormonales, es posible hablar de una equivalencia y aventurarnos más hasta de una correspondencia de funciones. [...] En toda acción hormonal hay una acción que, desde el punto de vista de nuestro análisis, no es temerario llamar enzimática. Y a la inversa. En toda acción enzimática hay una reacción, una activación, una transformación que recuerda los procesos hormonales.²⁰⁴

La singularidad que Sicilia descifra en la epístola de Cuesta, nosotros la encontramos en la investigación sobre las enzimas. Pese a nuestra poca o casi nula instrucción en el área de la bioquímica para comprender los procesos a profundidad, hallamos pertinencia al señalar, por lo menos, rasgos comunes desde la confluencia de un interés que toma forma distinta en ciencia y poesía, pero mantiene ejes de correspondencia que también descubrimos en su quehacer literario.

Debido a que el poeta experimentó con sustancias enzimáticas, podría ser que sufrió una alteración en su organismo. Según la lectura de Javier Sicilia, esto ocurre por el amalgamiento de funciones correspondientes que traen consigo un desajuste orgánico, consecuencia de querer hallar la fuente de la eterna juventud. Sicilia conduce su hipótesis hacia otros terrenos ajenos a esta investigación que no serán abordados, pues diferimos de su conclusión. Él propone que el *leitmotiv* cuestiano se trata de la prolongación de la vida biológica. Al introducir sustancias enzimáticas

204 *Ibid.*

al organismo, estas podrían suplir o reactivar las funciones hormonales que, de otro modo, se degradarían con el tiempo pudiendo prolongar el funcionamiento orgánico. Nuestro interés con respecto al estudio de Sicilia no es saber si Cuesta fue un violentador de las leyes de la naturaleza²⁰⁵ ni si su deseo fue atentar contra el tiempo retrasando así el proceso biológico. Nuestra atención la dirigimos hacia la posibilidad de que el poeta encuentre, en el método científico y en la poesía, la oportunidad de ir más allá del racionalismo, más allá de las fronteras lógicas que nos separan con lo natural.

Ciencia y poesía pretenden, para sí mismas, el espacio del conocimiento, pero se topan con sus propios límites: el químico y el del lenguaje. Tanto el estudio enzimático como *Canto a un dios mineral* presentan un procedimiento epistemológico. Asistimos al cómo, al desarrollo de una dialéctica. Sin embargo, el qué, la materia inerte, permanece oscurecido, parece escaparse de toda comprensión.

En introducción a la antología *Museo poético*, Salvador Elizondo sintetiza, de manera perspicaz, lo anteriormente expuesto. Primero, realiza un recorrido por los aspectos más sobresalientes de la vida y obra de los Contemporáneos, posteriormente, al detenerse en Cuesta, precisa que es un heredero de Valéry y Mallarmé, cuya leyenda forjada alrededor de su personalidad oscurece su obra. Además, señala que en *Canto a un dios mineral* pueden observarse ambas inquietudes latentes en su quehacer intelectual: la transformación de la materia inerte y su verbalización simbólica.

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

205 *Ibid.*, p. 292.

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.²⁰⁶

La reflexión que realiza Sicilia con respecto a las acciones de las enzimas en los procesos hormonales es sobre la incidencia del tiempo. En el desarrollo de su análisis, plantea que el objetivo del poeta fue atender contra la ley natural de vida. Si Cuesta, a través del suministro de enzimas, lograra alterar las condiciones biológicas, podría suspender la degeneración biológica. La lectura que proponemos no se inclina hacia las implicaciones temporales en el sentido de averiguar si se interesó por violentar el tiempo interno y externo de su organismo. Lo que aquí se presenta es la revelación de las fronteras a las que el poeta expuso su propio organismo: al querer situarse más allá del límite biológico, quiso desvelar lo que era ajeno a la propia vida. No buscó proclamarse sobre esa exterioridad, sino conciliarse con ella, partió de una vitalidad hacia lo inanimado, trató de conciliar dos cosas aparentemente antagónicas.

La actividad vital cuestiana no fue la de conquistar la materia ni actuar sobre ella, sino la de perpetuarse ahí. Realizó la experimentación en él mismo, un espacio orgánico, lo exterior, lo inorgánico fue trasladado a él y no al revés. Violentó su cuerpo, pero no con un afán de conquista, sino por propiciar las condiciones necesarias para ir más allá del propio yo. Bajo esta perspectiva, su proyecto fue el de prolongarse, disolverse, hacerse uno con la materia. No obstante, las repercusiones fueron funestas. Al intentar

206 Salvador Elizondo, "Los Contemporáneos y sus Contemporáneos", en *Museo Poético. Textos Universitarios*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1974, p. 13.

contra sí mismo, posiblemente, provocó una inestabilidad tanto orgánica como racional. Su itinerario desembocó en su propia inmolación. Siempre será un misterio si acaso el poeta logró colarse del otro lado del orden racional y vital.

Por medio de la experimentación biológica fue que se generaron las posibilidades para comprender el espacio ajeno y una transformación en el interior de Cuesta se fue gestando progresivamente. Nos atrevemos a suponer que, al no tener cabida en el espacio vital y racional, este nuevo conocimiento tuvo que desmoronarse. Por lo tanto, la penetración en la materia y el deseo de prolongarse en ella no pudieron concebirse en el espacio vital. El espacio poético también buscó el movimiento interno de la materia por medio de un procedimiento distinto al de la química: su poesía desplegó una dialéctica.

El conocimiento construido por él es aquí el *leitmotiv* sin respuesta. Los procedimientos desarrollados tanto en química como en su ensayística y poesía plantean un saber inasequible, un conocimiento utópico imposible de concebir dentro de la vida. El poeta funda sus investigaciones en los espacios poéticos y científicos como posibilidad para comprender la materia. Poesía y química se complementan, son dos caras de una misma moneda, dos procedimientos, dos métodos que desembocan en el mismo fin. Podríamos apuntar que el saber buscado es uno inacabado, pues desconocemos si el poeta logró acceder a las entrañas de la materia y los alcances de dicho itinerario. No obstante, creemos en la posibilidad de bordear el fenómeno.

Cuesta plantea una posibilidad que no puede comunicarse, un querer incidir en la materia. Ahora bien, pensemos en el peligro que traería consigo si el poeta lograra acceder a lo inanimado: su *yo* se anularía al devenir en materia y, por lo tanto, ocurriría la muerte del propio ser. Al

cruzar el límite, el sujeto quedaría despojado de su vitalidad y se daría paso a un nuevo estado ajeno al hombre. Devenir en materia inanimada es atentar contra la propia vida, es erradicar la vitalidad, dar muerte al ser, adentrarse en un camino sin retorno e incorporarse a él, abrir una nueva dimensión que escapa al orden espaciotemporal humano. El poeta amalgamó naturalezas distintas; el mundo orgánico transgredió el mundo exterior. Tanto en el lenguaje poético como en el químico, construyó una dialéctica cuyo mensaje no puede comunicarse.

Jorge Cuesta consiguió la perennidad del ser en la materia abiótica. En *Canto a un dios mineral*, del ritmo orgánico emana una acción vital que se propaga hacia lo inanimado. El poema es una apuesta por cruzar las barreras de lo orgánico, “el *Canto a un dios mineral* [...] aparece como un poema de fugas, de desterritorializaciones hechas a base de sentidos y contrasentidos, un poema infinito que se asemeja a un intento de descomposición [...] de las cadenas cerradas de la química orgánica”.²⁰⁷ En su investigación sobre las enzimas y en *Canto...*, el poeta juega con la posibilidad de cruzar las cercas orgánicas al crear un puente con lo inanimado, al alterar el espacio vital y al abismarse en la materia, ¿lograría acaso acceder a ella?

El origen de la vida en la Tierra depende de compuestos responsables de la reproducción celular y la producción de proteínas: el ADN y el ARN son materiales genéticos que se encuentran en todas las células vivas. Cada una de nuestras células contiene miles de diferentes enzimas, un ejemplo es el ribosoma, enzima de ARN destinada a fabricar proteínas dentro de todas las células. La molécula de ARN es capaz de autorreplicarse dando paso al mundo vivo.

207 Javier Sicilia, *op. cit.*, p. 301.

En el artículo “Procedimiento para la producción sintética de sustancias químicas enzimáticas...”, Cuesta se plantea la idea de elaborar una enzima artificial. ¿Por qué enfocarse en las enzimas y no en otra área de interés? Desconocemos la respuesta, no obstante, creemos que las razones se deben a que las enzimas juegan un papel de suma importancia en la posibilidad de vida terrestre. En su investigación, halla una semejanza enzimática entre los ácidos nucleicos de los compuestos naturales y los nuestros. A través del artículo, el poeta parece conducirnos hacia el propósito de generar estructuras abiertas, como bien apunta Sicilia. Para ello realiza una semejanza de sistemas que se expanden y confluyen. La expresión orgánica y racional del hombre abre paso a una nueva forma de configuración: el espacio orgánico y racional desea trasgredir su propio sistema cerrado. La investigación cuestiona no busca invertir el orden lógico o alterar el orden biótico, su propósito es traspasar los límites del hombre, si se quiere ver así. Por medio de su invención, arrastra al lector a los confines del conocimiento.

Gracias a la inteligencia poética y a sus investigaciones bioquímicas, el poeta se arma bajo ese espíritu demoníaco del conocimiento y pretende ir más allá. Ciencia y poesía confluyen al final del camino, se encuentran en el borde persiguiendo un saber que escapa al orden humano. Sorprende, sin embargo, que la contemplación por destino que se impuso nunca abdicó de su invención, soñándolo todo, se entregó a lo hermético e incommunicable. Pero ¿por qué no puede ser descrito? Recordemos esta cita: “la realidad es el desorden, la profundidad, la naturaleza, la sobre-realidad”.²⁰⁸ En sus ensayos, formula una aporía al hablar

208 Jorge Cuesta, *op. cit.*, p. 129.

del arte expresionista y de la poesía del surrealista Paul Éluard, al mismo tiempo, construye sus propias conjeturas. Esto plantea un serio problema con respecto al aparato intelectual, pues se pone en tela de juicio la capacidad racional del hombre para construir conocimiento. Pensemos en lo siguiente: ¿por qué el poeta más racional del grupo Contemporáneos, entregado a la poética de la inteligencia, deposita sus meditaciones en el *irracionalismo* para encontrar una vía?, ¿por qué defender el *irracionalismo* que abandera el arte moderno? Probablemente por una suerte de pre-comprensión del objeto. Cuesta apunta:

mientras el arte tradicional impone a nuestras representaciones de las cosas un orden lógico, de acuerdo con la naturaleza de las cosas representadas, el arte moderno pone de manifiesto que no coincide lógicamente, con la naturaleza de las cosas, el orden *natural* de nuestras representaciones.²⁰⁹

El poeta coincide con estas posturas, de alguna forma, en ellas encuentra sus propias preocupaciones. El punto no es la conformidad del intelecto con la cosa, como seguir sus trazos, más bien, se busca mostrar la futilidad del artificio: un discurso cuyo objeto de estudio no está necesariamente en él, sino en una esfera externa. Arguye que el arte moderno, al no obedecer el orden lógico, presenta un desafío revertido. No se trata de abordar el intelecto aquí, mucho menos de que el orden de las cosas se vuelva aleatorio, sino de algo más complejo: el *irracionalismo objetivista*,²¹⁰ una hazaña planteada por el poeta donde el proyecto de una dialéctica se revela más tarde imposible.

209 Jorge Cuesta, "El arte moderno", en *Poemas y ensayos*, pp. 242-243.

210 *Ibid.*, pp. 234-235.

Lo que ha sido comprendido no existe luego más,
el pájaro se confunde con el viento,
el cielo con su verdad,
el hombre con su realidad

Los versos citados por Cuesta, pertenecientes a Éluard, desvelan una alteridad inalcanzable. La pretendida investigación del mundo natural desemboca en realidad en el método del espíritu. Los cuatro versos revelan un callejón sin salida, una dialéctica negativa, imposible: cada sistema (vivo, no-vivo) se mantiene enajenado y en sus propios límites.

Cuesta fue asiduo lector de la fenomenología de Husserl,²¹¹ por ello creemos pertinente conectar sus inquietudes con las reflexiones del filósofo alemán. En *Invitación a la fenomenología*, Husserl explica que la ciencia objetivista se desentiende de lo subjetivo abordando a “lo psíquico como objeto del conocimiento científico-natural [donde] el resultado es dejar fuera de la órbita de la consideración científica al [...] mundo de la vida, el complejo mundo de los que investigan el mundo y de los que viven en el mundo”.²¹² En la cita anterior, entrevemos la lucha de dos métodos: el correspondiente al espíritu y el pretendido objetivismo del mundo natural. Parte de las mismas aspiraciones que Husserl: “alcanzar una *ciencia universal del mundo*, un saber de saberes”.²¹³ Sin embargo, los hallazgos difieren significa-

211 Louis Panabiére, en *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*, corrobora el interés del poeta por la fenomenología de Husserl. Además, Evodio Escalante, en *Metafísica y delirio...*, apoya este descubrimiento interpretando el *Canto a un dios mineral* desde la fenomenología.

212 Edmund Husserl, *Invitación a la fenomenología*, Paidós, Barcelona, 1992, p. 19.

213 *Ibid.*, p. 21.

tivamente, mientras Husserl comprende que las ciencias del espíritu no pueden ser desarrolladas con el método de las ciencias de la naturaleza, Cuesta da una vuelta de tuerca. No parte de la naturaleza hacia el sujeto, no especula, como Husserl, que es errado aplicar el método natural al hombre por el simple hecho de considerar que el tránsito fuera del sistema racional resulta ficticio.

Cuesta revela que la comprensión del mundo siempre será obra del espíritu, pues no hay verdadera dialéctica. No obstante, pese a lo desalentador del panorama, propone una vía al igual que Husserl: la superación del *yo* que se instaura sobre la exterioridad. Un *yo* sin yuxtaposiciones, impersonal, desvanecido, que da lugar a una comunión íntima entre seres vivos e inertes logrando la completa disolución del uno con el otro. Los cuatro versos de Éluard conectan con los primeros esbozos del sinuoso trayecto cuestiano. A manera de punto de partida, estas inquietudes se bifurcan hasta encallar en *Canto a un dios mineral*.

3.3 *Canto a un dios mineral*

Señor, nuestro destino está
escrito desde el principio. ¿Cómo
hubiéramos podido negarnos a él?
Sometidos a él estamos y sin más
abrigo que tu misericordia.²¹⁴

Jorge Cuesta

214 Louis Panabière: “antes de morir, [Cuesta] pasó por una crisis de misticismo, más de una hora de rodillas, con los brazos en cruz y escribió una plegaria en un pedazo de papel”, en *Itinerario de una disidencia*.

La poética cuestiana apuesta por una proyección orgánica. Su obra es una invención que desafía los límites individuales. La dialéctica orgánica erigida se manifiesta desgarrada, se traza un propósito hasta el final a cuyo descenso ya no hay acceso más que con la muerte. El discurso que contiene su producción en conjunto vaticina un evento inasequible. Como una onda de resplandor que nace cuando la luz hiere una superficie, la invención de Cuesta se arroba en engendrar un proceso orgánico de comprensión. Tal vez, sin advertir los alcances de sus investigaciones o habiendo ya descifrado el destino final de su itinerario, acaece lo inevitable: su devenir.

Entendemos a Cuesta como un terrible clarividente, con una lucidez estremecedora, palpitante, ante la cual todo corre peligro. Es, quizá, su obra una epifanía de transgresión de los límites, una búsqueda en la oscuridad que, lejos de ser tormento, se vuelve su salvación, su expiación, porque el desentrañamiento del mundo mineral fue también un peregrinaje hacia el reconocimiento y comunión con ello. Su demencial itinerario hizo presente una posibilidad. En definitiva, remitió todo su trabajo hacia lo inefable. Su periplo inició a través de las presencias y, viendo nada más su reflejo, hendió la materia. Como una suerte de oscilación entre la presencia y la ausencia, el reino mineral se detuvo en la palabra.

Canto a un dios mineral es, trágicamente, también un peregrinaje hacia la superación de los límites individuales. La formulación de la propuesta no deja de ser tremendamente ambigua. Su obra percibe la linde, el problema estriba en saber si hay una posibilidad de aclarar u oscurecer el conocimiento, si el método propuesto como herramienta para el descubrimiento no es más que un espejo que refleja los pensamientos de la mente. Puesto que la herramienta

no se exime de errores, el conocimiento no puede ser perfecto. Pese a que se exhiben los límites de la comprensión, esto no impide que haya una revelación que se logre abrazar o percibir una verdad intraducible.

Si nos remitimos al pensamiento de Valéry, quien fue la influencia teórica más fuerte del poeta mexicano, observamos un sinfín de similitudes. El poeta francés define la mano como el órgano por antonomasia de lo posible, es decir, la mano que transita entre la presencia y entre lo que no puede tocarse o nombrarse.²¹⁵ Las tribulaciones valerianas, al igual que las cuestianas, inician en la presencia y, atraídas por rebasar sus propios confines, mano y palabra se detienen. El viraje de Cuesta fue, quizás, haber trazado una vía de conocimiento que no puede seguirse hasta el final sin fenecer. Es su deseo de vinculación el que hace que la distancia entre el hombre y la materia se acorte.

Canto a un dios mineral fue publicado de manera póstuma (un mes después de la muerte de Cuesta) el 15 de septiembre de 1942 en *Letras de México*. Al parecer, según testimonio directo de José Gorostiza, el proyecto se había comenzado a gestar en 1938, antes de que nuestro alquimista ingresara al hospital psiquiátrico por una de sus múltiples crisis. Si nos aventuramos a proseguir con la lectura sobre la confrontación de manuscritos y ediciones del poema,²¹⁶ observamos que su construcción está rodeada de un halo quimérico. Diversos mitos se relatan en torno a *Canto...*; uno de ellos cuenta que las tres últimas estrofas

215 En *La mano y el espíritu* (1975), Jean Brun realiza un extenso estudio cuya piedra angular es la mano como “órgano de la certidumbre positiva”. En su investigación, se apoya en la valoración hecha por Valéry y argumenta que los verbos de la mano acaban siempre remitiendo a lo inasequible, p. 207.

216 Labor realizada detalladamente por Panabière y Nigel Sylvester.

se escribieron de manera abrupta antes de que Cuesta fuera conducido por enfermeros al sanatorio mental;²¹⁷ el más discutido dice que el poema tiene un carácter inacabado.²¹⁸

Canto... encarna una vía de reflexión epistemológica para acceder a la estructura profunda del mundo, a su verdadera esencia. Formado por treinta y siete estrofas que se ciñen a las reglas del metro y la rima de la silva, el poema plantea una duda dirigida a todos los niveles del conocimiento. El *yo* lírico no puede dar fe de que haya una correspondencia con el mundo externo. ¿Cómo se puede tener certeza de la transparencia epistemológica entre el *yo* y la naturaleza? Esta primicia rondará a lo largo de la travesía del poema. En él, nuestro contemporáneo perfila un método con el cual puede crearse el conocimiento verdadero. El *yo* lírico se descubre imperfecto al interactuar con la realidad, ante él, la naturaleza es revelada como oscura, aspira a desentrañar la estructura profunda de la materia, a hallar su movimiento, a hacer posible un roce entre el alma y el mundo exterior. Nos parece indudable que el enfrentamiento aparente de dos realidades extrañas tiene por finalidad su encuentro, su unidad.

Verónica Volkow, en *El retrato de Jorge Cuesta*, apunta lo siguiente: “estamos ante un poeta que implementa una disciplinada búsqueda de conocimiento de lo real, a partir de la cual desarrolla su propuesta creativa”.²¹⁹ Cuesta transita entre las reflexiones literarias y las investigaciones en química, pero, al final, se asienta en el poema. Halla en la disciplina lírica perfección y fundamento para

217 Todo lo anterior está ampliamente documentado en la tesis doctoral *Itinerario de una disidencia*, de Louis Panabière.

218 Louis Panabière, *op. cit.*, p. 174.

219 Verónica Volkow, *El retrato de Jorge Cuesta*, Siglo XXI Editores, México, 2010, p. 25.

sus meditaciones. Volkow arguye que es en la poesía, y no en los demás dominios, donde nuestro poeta advierte una oportunidad. Este *yo* lírico insiste en la otredad de ese mundo externo a sí mismo, mas ¿cómo garantizar una correspondencia positiva, una transparencia que dé cuenta no del mismo *yo*, sino de la naturaleza? Surge entonces ese *yo* lírico desconfiando que estas ideas, consideradas adventicias, generen conocimiento real de un mundo ajeno. Volkow constata que es a través del poema que el mundo externo (objeto poético de *Canto a un dios mineral*) puede independizarse del alma humana;²²⁰ en otras palabras, por medio de la poesía se descubre un resquicio de emancipación del mundo psíquico, “ya no es un espejo del alma humana, sino que se hunde ajena, fascinada”.²²¹

Volkow, con apoyo en el estudio de Inés Arredondo,²²² sostiene que no se trata de una complementariedad entre inteligencia y mundo, sino de una lucha. En la presente investigación distamos de esta postura, pues sospechamos que, en definitiva, Cuesta habla de un encuentro, una comunión con la materia. Desde nuestra lectura, advertimos el proyecto de un método de extensión, de homogeneidad, de disolución con el mundo mineral. Las dos investigadoras se ciñen a la idea del triunfo del hombre sobre la naturaleza;²²³ contrario a este planteamiento, como hemos puntualizado en cada capítulo, nuestra reflexión gira en torno al propósito cuestiano de la construcción de una vía epistemológica que trasluzca el conocimiento real de la materia. Por tanto,

220 *Ibid.*, p. 31.

221 *Ibid.*

222 Inés Arredondo, *Acercamiento a Jorge Cuesta*, Editorial Diana, México, 1982.

223 Volkow, *op. cit.*, p. 38.

el *yo* lírico que encontramos en *Canto...* es un acechador incansable que atenta contra sus propios límites.

El poema se circunscribe, al igual que el *Primero sueño* de Sor Juana, en la métrica castellana conocida como silva, donde se combinan versos de siete y once sílabas. A excepción de este, nuestro poeta tuvo siempre predilección por el soneto, así se constata en toda su obra poética. Luis Mario Schneider, en el “prólogo” a *Jorge Cuesta. Poemas y ensayos*, apunta que “el soneto es para Cuesta, más que una forma, un rigor que solicita la razón poética [...] enturbia la comprensión de su poesía la carencia total de anécdotas o [...] de algún hecho o acontecimiento personal”.²²⁴ Mas su verdadero debut se yergue en la silva al tener lugar en ella la metamorfosis del *yo* poético. Como se ha conjeturado en capítulos anteriores, el poema, estricto en su forma, va más allá de sus confines. Si el desenlace cuestiano fue devenir en materia, esta transformación, dentro del periplo de la composición, se edifica a través de una voz que acaece en la impersonalidad.²²⁵

En *Metafísica y delirio...*, Evodio Escalante realiza un prelude a *Canto...* invocando la imagen de la roca “cuya entraña es violentada por las leyes de la física”.²²⁶ Desde la lectura de Escalante, la roca es forzada a concretarse racionalmente; su constitución es desgarrada con el objetivo de hacerla hablar, de volverla objeto de estudio. Para esclarecer y ejemplificar lo anterior, traemos a cuento la siguiente cita

224 Luis Mario Schneider, “Prólogo”, en *Poemas y ensayos*, p. 21.

225 A partir de aquí, la presente investigación se ciñe al estudio exhaustivo realizado por Evodio Escalante titulado *Metafísica y delirio. El Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*. Tenemos por objeto dialogar con su propuesta, ya que la lectura que realiza sobre el *Canto...* responde de una forma precisa a nuestras dudas.

226 Evodio Escalante, *Metafísica y delirio. El Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*. Ediciones Sin Nombre, México, 2011, p. 16.

extraída del libro *La estructura de las revoluciones científicas*, de Thomas S. Kuhn: “mas resulta difícil hacer que la naturaleza encaje en un paradigma”.²²⁷ El *leitmotiv* cuestiona la explicación de Kuhn: los científicos no tienen forma de averiguar si hay coincidencia entre los instrumentos de observación y lo que está más allá, es decir, no cuentan con otros recursos más que los métodos contruidos por ellos mismos para el estudio de la naturaleza, por tanto, el instrumento en el que confía el hombre es también su límite. En *Canto...* se cuestiona esta confianza depositada en el instrumento racional y, además, es revelada la futilidad de que adolece.

La utopía del conocimiento en *Canto...* va más lejos del mero dominio de la naturaleza, por el contrario, la búsqueda del *yo* poético se dirige a la asimilación del fondo de la materia. Evodio Escalante, reanudando el hilo conductor, utiliza la figura de la roca violentada hasta sus entrañas para dar cuenta de la inquietud subyacente en el poema: el deseo de “convertirla en sonoridad animada de sentido”,²²⁸ más adelante expresa: “pero Cuesta también es enemigo del racionalismo positivista que todo quiere comprenderlo bajo el manto de la forma y la significación”.²²⁹ Es importante recordar a qué se refiere Escalante con la crítica al “racionalismo positivista”. En el ensayo dedicado a “La poesía de Paul Éluard”, Cuesta expresa que “la razón es un tema; la naturaleza es otro”.²³⁰ El poeta mexicano explica cómo Éluard se rebela contra la razón optando, en cambio, por recurrir a la vibración de las cosas que desvelará su esencia.

227 Thomas S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971, p. 245.

228 Evodio Escalante, *op. cit.*, p. 16.

229 *Ibid.*, p. 19.

230 Jorge Cuesta, “La poesía de Paul Éluard”, en *op. cit.*, p. 62.

Esta desconfianza hacia el racionalismo positivista la hallamos en la totalidad de su obra.

Otro ensayo de Jorge Cuesta que debemos tener presente para advertir la germinación de su propuesta, y que se verá consumida en *Canto...*, es el que lleva por título “El arte moderno”. En el primer apartado, realiza una revaloración del arte primitivo y del Greco en cuanto a la relación que halla con el arte moderno. Comienza explicando cómo en ellos se asiste a la deformación de los objetos. Ambas expresiones artísticas son clasificadas como defectos de la razón;²³¹ mientras que el arte primitivo es tildado de inmaduro, la obra del Greco es valorada como aberrante. No obstante, con la aparición del arte moderno es que esta “deformación” deja de ser vista como accidental, pues siendo voluntaria, su finalidad se centra en “satisfacer cierta concepción poética de las cosas”.²³² Habla, entonces, del sacrificio de la razón en el arte moderno, de su inclinación hacia el irracionalismo.

Tanto en la pintura primitiva como en la pintura del Greco, apunta Cuesta, subyace la idea de que el conocimiento implica una interpretación y, por tanto, una corrupción de la esencia de las cosas. Ambas expresiones tienen miras de ir más allá de las meras apariencias, por tanto, el irracionalismo que abanderan no puede ser accidental sino intencional. Es en el arte moderno donde encuentra el irracionalismo ampliamente desarrollado, mas ¿qué pretende enarbolar con este “irracionalismo objetivista”? Como ya se ha puntualizado, para el poeta, la naturaleza es, en esencia, irracional. Con ello no se refiere a que en la conciencia se encuentre la fractura, la deficiencia, sino que el mundo

231 Jorge Cuesta, “El arte moderno”, en *op. cit.*, p. 232.

232 *Ibid.*

exterior en sí carece de significación. Sin embargo, lo anterior ha conllevado a malentendidos que a su vez propician una confrontación entre hombre y naturaleza con el objetivo de hacer encajar, de poner en cinturón al mundo con el entendimiento: “Lo que sucede es que también la actitud mística cabe en un irracionalismo total, también el misticismo es una forma de conciencia irracional del mundo”.²³³ En esencia, *Canto...* es un drama poético que anima a una dialéctica armónica de los opuestos, es este el secreto que se resiste a ser revelado. En el poema, se desconfía del discurso, el significado se rehúsa a traslucirse, por ende, el poema se mantiene más cercano al silencio. ¿Cómo desentrañar al dios mineral sin oscurecerlo por ese medio?

En “El arte moderno”, Cuesta considera que la irracionalidad es una propiedad esencial del objeto. El mundo exterior es irracional, su “falta de significación [...] es una cualidad natural de la realidad que confronta a nuestro entendimiento”.²³⁴ Ahora bien, el poeta hace hincapié en que la renuncia de la razón no es en aras de desarrollar un sentimentalismo subjetivo a voluntad del sujeto. No, el objetivismo precisamente rescata la realidad que, de otra forma, sería sacrificada por el sentimentalismo.

En el siguiente apartado titulado “Forma y significación”, ahonda y apuesta por el arte expresionista que abandera la forma pura. Para el poeta, este tipo de arte no tiene contenido, es sólo formas y se pregunta por qué no ver la forma pura, vacía, sin significado en sí. En seguida, revela algo ensordecedor: el arte expresionista tiene por finalidad liberarse de los juicios, de la parte racional, lógica, se distancia de toda representación natural sujeta a juicios.

233 *Ibid.*, p. 234.

234 *Ibid.*, p. 235.

Ya que no puede someterse a un escrutinio, sus formas no significan nada. Cuesta concluye arguyendo que, si se le coloca dentro de los terrenos lógicos, entonces este arte efectivamente significa nada. No obstante, más allá de la inmediatez, este arte en apariencia vacío sí enarbolaba un escepticismo contra la lógica: “nos hace comprender que la significación del arte moderno en su aspecto ‘expresionista’, consiste realmente en carecer de significación, en no ser inteligible, en darnos la visión de un mundo que no tiene sentido para la inteligencia”.²³⁵

Para el poeta, el arte moderno (desde la poesía simbolista, pasando por la pintura impresionista hasta el expresionismo) obedece en esencia al naturalismo.²³⁶ No impone una representación lógica de las cosas, más bien entrevé que la realidad, la naturaleza de las cosas, no coincide lógicamente con nuestras representaciones. Así, encuentra una falacia en el arte tradicional donde se da por hecho que la naturaleza está tal cual representada. Por el contrario, el arte moderno llega más lejos, pues, en principio, evidencia la futilidad del discurso lógico que encabeza al arte tradicional. El arte moderno no atiende al orden en apariencia “natural”, no impone ninguna sistematización porque la realidad no concuerda con ningún orden, con ninguna significación, en su esencialidad está la contradicción.

Consideramos que la tarea cuestiana, tanto en ciencia como en poesía, es tratar de reproducir la continuidad entre las cosas. Empero, es en la disciplina del poema donde ocurre la verdadera posibilidad de disolución con la realidad. Retornemos al argumento de la naturaleza como carente de significado, de lenguaje. La conciencia humana se rige

235 *Ibid.*, p. 241.

236 *Ibid.*, p. 242.

por sus propias leyes que escapan a la materia, cuando el hombre establece una dialéctica con el mundo, lo dota de significado y por medio del lenguaje hace hablar a la naturaleza; sin embargo, pese a que estudia al objeto en relación con otros objetos, no puede hablar del objeto mismo, pues “el mundo exterior es irracional”.²³⁷

Indiscriminadamente, Cuesta transita de la ciencia a la poesía recuperando el vínculo entre dichas disciplinas segregadas por la modernidad, logrando su confluencia. Le interesa conocer el objeto en ambas, pues en los dos campos de conocimiento existe un deseo de arrobar la realidad. Así, el *leitmotiv*, tanto en la ciencia como en la poesía, ocurre cuando la conciencia se desvanece en el objeto a estudiar. Por un lado, en la ciencia hay una exclusión del *yo*, se pretende lograr una impersonalidad para que la realidad pueda ser estudiada lo más fiel posible, sin alteraciones, es decir, se aspira a la generación de contornos para delimitar el objeto; por otro, es en la disciplina del poema donde se gesta el verdadero medio para desvanecer esos contornos del mundo y devenir en él.

El *yo* lírico en *Canto...* se abisma en la materia, su voz se disuelve creando figuras sin contorno que se pierden con el resto porque no hay un deseo de contenerlas. El poema esconde un secreto que no puede ser traducido en lenguaje, un secreto que pertenece únicamente a la materia y sobre el que no puede decirse nada, pues no hay significado. Formular sobre la naturaleza y sus dimensiones, teorizar sobre el mundo subatómico, entre otros, es también darle una utilidad, una funcionalidad. En cambio, lo que no se conoce es el objeto en sí: ¿qué hay al interior del objeto?, ¿qué es devenir en ese objeto? Así pues, la voz lírica del

237 *Ibid.*, p. 235.

poema participa del secreto, pero no puede materializarlo, no puede decirlo. En definitiva, nos referimos a la impenetrabilidad de la materia.

Es probable que el poeta haya logrado esa disolución en el evento final de su demencial itinerario. Sin embargo, escapará al orden racional y será siempre un secreto. Si por medios lógico-lingüísticos no puede llegarse a la última etapa de este periplo, sí se logran entrever los esbozos: hay una continuidad orgánica entre el hombre y la materia. La conciencia es parte también de eso que estudia, aunque sea incomprensible. Si solamente puede discernirse sobre aquello que es parte de la razón misma, la realidad se desvanecerá al arribar al orden racional y el ser humano seguirá inventando una teoría tras otra sin conseguir llegar al fondo de la materia. En el “Epílogo” de *Metafísica y delirio...*, Evodio Escalante escribe lo siguiente:

El *Canto a un dios mineral* ocupa un lugar único dentro de nuestra historia literaria porque la estricta racionalidad de su desarrollo, producto (paradójico) del *irracionalismo objetivo* de la persona que lo escribió, coincide en términos cronológicos con el proceso de psicosis que habría de llevar a Jorge Cuesta al manicomio, a un intento de emasculación y posteriormente al suicidio.²³⁸

Ensayar una vía de sentido sobre *Canto a un dios mineral* es también echarse una soga al cuello. No hay salida a un posible esclarecimiento, apenas uno puede unir fragmentos y creer que ha dialogado con la obra. Unas veces los vericuetos escabrosos se vuelven contradictorios, otras tautológicos. Se puede decir mucho sobre el poema, hacer una investigación igual de demencial que la obra, pero también

238 Evodio Escalante, *op. cit.*, p. 89.

se puede decir nada porque todas las bifurcaciones encallan en el silencio. Es ahí donde, probablemente, reside el objetivo del itinerario. Detenerse frente a esa realidad abismal y aceptar con parsimonia que será siempre un secreto, a menos que, como *el más triste de los alquimistas*, se opte por la renuncia del lenguaje y se vaya más allá: se crucen los confines, se deshagan los contornos y se devenga en mineral.

3.3.1 Lectura del poema

El poema “Canto a un dios mineral”²³⁹ comienza con la seña de una mano que inaugura el acercamiento del hombre a la materia. De inmediato, se incorpora un observador o *yo* lírico que participa de la percepción de la realidad en movimiento a través de su modelaje: “Capto la seña de una mano, y veo / que hay una libertad en mi deseo”.²⁴⁰

En “El fruto que del tiempo es dueño”, Rodolfo Mata ensaya con la imagen de la seña que, movida por el deseo, sigue un trayecto que va de la conciencia a la materia. Por su parte, Evodio Escalante propone que, desde el principio, ese *yo* lírico actúa sobre la materia para transformarla posteriormente.

En los siguientes versos, el observador o *yo* poético extrae, a partir de su percepción, réplicas de la materia a la vez que va moldeándolas; en otras palabras, las imágenes de las nubes y de la espuma prisionera dan fe de la alteración que experimenta la realidad: “las nubes de su objeto

239 Jorge Cuesta, “Canto a un dios mineral”, *Los Contemporáneos. Una antología general*, Secretaría de Educación Pública / Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981.

240 *Ibid.*, p. 204.

el tiempo altera / como el agua la espuma prisionera de la masa ondulosa”.²⁴¹

Las primeras estrofas ya nos hablan de un problema epistemológico. La mirada confundida y difundida en el espacio es, en realidad, una farsa, no hay tal disolución, sino el principio de la transmutación de la materia. En los siguientes versos, “Suspensa en el azul la seña, esclava de la más leve onda, que socava el robe de su vuelo”,²⁴² la seña, confundida con el cielo y esclava de su movimiento, se convierte en la perpetradora de la materia excavando en ella para exponer su interior. Subsiguientemente, la seña desaparece dando lugar a la mirada que continúa esculpiendo el movimiento de la realidad. Entonces, ocurre lo vaticinado por Mata: “la conciencia regresa *de la materia al espíritu*, de la búsqueda de la fijeza en la materia a ser el ‘yo’ que cambia”.²⁴³

Una mirada en abandono y viva,
si no una certidumbre pensativa,
atesora una duda;
su amor dilata en la pasión desierta
sueña en la soledad, y está despierta
en la conciencia muda.²⁴⁴

Esa mirada que lo fija todo, esa conciencia muda, arroba una duda, algo que se resiste a ser contado. No hay manera de eliminar al observador, eso parece recordarnos el *yo* lírico de *Canto...*, mucho menos de averiguar si, en efecto,

241 *Ibid.*

242 *Ibid.*

243 Rodolfo Mata, “El fruto que del tiempo es dueño. Jorge Cuesta: *Canto a un dios mineral*”, *Literatura Mexicana*, vol. 9, núm. 1, p. 125.

244 Jorge Cuesta, *op. cit.*, en *Los Contemporáneos...* p. 204.

hay un mundo objetivo porque se asume que sí existe y que es independiente del observador que lo contempla.

Desde las primeras estrofas, la voz poética atenta contra los propios confines, mismos que anuncian una metamorfosis. Respecto a esto, en *Metafísica y delirio...*, Evodio Escalante apunta que el poema comienza cuando “el personaje emprende su viaje hacia lo innominado, hacia lo desconocido”.²⁴⁵

Sus ojos, errabundos y sumisos,
el hueco son, en que los fatuos rizos
de nubes y de frondas
se apoderan de un mármol de un instante
y esculpen la figura vacilante
que complace a las ondas.²⁴⁶

En la estrofa anterior, la mirada abarcadora es receptáculo del mundo aéreo. Esos ojos se dirigen hasta el objeto para luego difuminarse en él. A manera de lente, la conciencia esculpe y concibe un modelo de mundo a través de los reflejos de esa realidad. Así, el poema, cuyo inicio es el viaje del *yo* lírico, va trazando su objetivo que es el exterior. Para Escalante, *Canto...* presenta un efecto de empalme entre lo exterior e interior sin que una realidad impere sobre la otra, se trata de “una simultaneidad entre dos tipos de conocimiento: el objetivo y el subjetivo”.²⁴⁷

Los siguientes versos dan comienzo al espectáculo de transformación: “La vista en el espacio difundida, / es el

245 Evodio Escalante, *op. cit.*, p. 26.

246 Jorge Cuesta, *op. cit.*, en *Los Contemporáneos...* p. 204.

247 Evodio Escalante, *op. cit.*, p. 27.

espacio mismo”.²⁴⁸ En este punto del encuentro con la materia, el *yo* se funde con el espacio. El sujeto del poema se conjuga con la materia.²⁴⁹ Sin embargo, todavía estamos lejos de presenciar la verdadera metamorfosis, pues el observador que, aparentemente, se reúne con la materia, no hace más que obtener reflejos de ella. Al proseguir con la lectura, el *yo* lírico, al difuminarse en las nubes, solamente las violenta: “que en las nubes se irisa y se desdora / e intacto, como cuando se evapora, / está en las ondas preso”.²⁵⁰ El acto no trasciende más allá del mismo constructo de la conciencia y, por ello, resulta cautivo.

El observador sigue siendo esclavo de las ondas. Desde el principio del acto dialéctico, subyace un problema base: este *yo* que trata de perderse en el espacio no puede trascender a sí mismo, no hay forma de que pueda anularse a sí; por tanto, la naturaleza irracional, sin lenguaje, seguirá permaneciendo ajena, “esto quiere decir que todo está socavado, alterado, trastornado desde su cuna misma”.²⁵¹

Debemos de reiterar que no hay una propuesta de erigirse sobre la materia, esta metamorfosis sólo puede tener lugar al cruzar los confines del conocimiento, por consecuencia, será incomunicable. Desde las primeras estrofas presenciamos el acercamiento del hombre con el espacio, pero no hace más que mancillar la realidad aérea. En la estrofa número seis, se revela el artificio del conocimiento. A medida que el observador examina la realidad, expone también la farsa. Esa transparencia aparente con la realidad objetiva es una simulación, un reflejo, y, por esta razón,

248 Jorge Cuesta, *op. cit.*, en *Los Contemporáneos...* p. 204.

249 Evodio Escalante, *op. cit.*, p. 28.

250 Jorge Cuesta, *op. cit.*, en *Los Contemporáneos...* p. 205.

251 Evodio Escalante, *op. cit.*, p. 29.

la seña palpa un límite: “lo finge a cuanto sube / hasta el purpúreo límite que toca”.²⁵² Como “si fuera un sueño de la roca, / la espuma de la nube”,²⁵³ el *yo* lírico también sueña que comprende la realidad, sueña que al construir conceptos sobre ella habrá una correspondencia entre el modelo de mundo y el objeto real.

La propuesta poética cuestiana parece no admitir contrargumentos porque el final del itinerario a donde se apunta es de orden no verbal. “Cuesta habría edificado un ‘canto’ dedicado a ese dios incognoscible que se agazapa tenebroso en el interior de la piedra, y éste es el tema central de la composición”.²⁵⁴ Para acceder a la estructura profunda del mundo, el *yo* lírico deberá irrumpir en el dios mineral. En el siguiente verso, el sujeto, tras penetrar en la materia, quiere determinarla; lamentablemente, son arrojados sólo destellos de ella en seguida: “Y la entrega en la piel de los cristales / a la luz, que la daña”.²⁵⁵ Creemos que la luz evocada es esta conciencia que daña a la materia, que la transforma en objeto de conocimiento.

Recapitulemos: el sujeto, que violenta la materia y que cree haber llegado hasta su esencialidad, no se topa con la materia, sino con reflejos de ella, esa luz que la descubre no hace más que convertirla en otra cosa. Desde la primera estrofa, el *yo* se dirige al espacio y, en miras de disolverse, su figura se une a la descripción del lugar (en afán de hacerse uno con el mundo, la voz se desvanece). No obstante, Escalante observa que, aunque esta voz se evapora y se vuelve impersonal para describir el mundo exterior,

252 Jorge Cuesta, *op. cit.*, en *Los Contemporáneos...* p. 205.

253 *Ibid.*

254 Evodio Escalante, *op. cit.*, p. 32.

255 Jorge Cuesta, *op. cit.*, en *Los Contemporáneos...* p. 205.

es, en realidad, la descripción de los propios procesos de la conciencia.

En el siguiente verso, “Como si fuera un sueño de la roca”,²⁵⁶ la cuestión subyacente es acerca de la incertidumbre de los procesos de la materia inerte. Se entrevé que no sólo los seres con vida poseen complejidad y se desdibujan los límites con lo no-vivo, ya que el móvil del poema es trazar una línea de continuidad, pues lo inerte conserva, después de todo, resquicios de vida.

Ahora bien, la naturaleza se muestra siempre misteriosa, por más que se irrumpa en ella con objetivo de hacerla hablar, de hacerla dialéctica. Se dirá de ella nada más que la superficie, pues este dios mineral violentado es, al final de cuentas, irracional. Respecto a esto, Escalante explica que, en el momento en que la roca es perpetrada, esta se vuelve transparente y consciente o, en otras palabras, su núcleo es invertido y el dios se sensibiliza.²⁵⁷ En la presente investigación, estamos de acuerdo con que la roca se cristaliza, no obstante, distamos de la creencia de que ocurra tal transparencia. Proponemos en nuestra lectura una vuelta de tuerca: al violentar la materia y querer verbalizarla, al arrojarla a la luz, no se sonoriza su interior, “no escapa de la física que aprieta”.²⁵⁸ Lo que surgen son meros reflejos, pues el hombre es quien la transforma en objeto de conocimiento, él es el autor de su significación. Así, el *yo* lírico se da a la tarea de crear contornos y es por medio de los constructos dibujados por él que vamos experimentando la realidad. En la estrofa número siete, el dios mineral es obligado a verbalizarse, más lo único que logra la voz poética es obtener fragmentos

256 *Ibid.*

257 Evodio Escalante, *op. cit.*, p. 41.

258 Jorge Cuesta, *op. cit.*, en *Los Contemporáneos...* p. 205.

de sí misma, es una conciencia proyectada y no hay tal dios desentrañado.

El género humano ensaya con todas las partículas dispersas en el mundo, sin embargo, los minerales impenetrables y silenciosos no reflejan su interior. El goce secreto permanece intransferible y he aquí, una vez más, el hombre atreviéndose a consumir, a hacer “entrar en las carnes que desune / las lenguas del veneno”.²⁵⁹ La terrible cualidad de nuestro *yo* lírico es revelarnos que al contemplar el mundo también lo está devorando, nada escapa, “no hay solidez que a tal prisión no ceda”.²⁶⁰ Pronto, el alma conmovida reviste la materia de un lenguaje ajeno, “a las nubes también el color tiñe, / las roe, las horada”.²⁶¹ Todas las combinaciones posibles de significación no hacen más que construir contornos mecánicos del mundo y el sujeto continúa indiferente a él.

En las siguientes estrofas, la imagen de Narciso nos remonta al encuentro poético del hombre frente a sí mismo. En *Las metamorfosis*, de Ovidio, Némesis, diosa de la venganza, altera el espejo de agua frente al que el joven cree ver una persona real, pero que no es más que una sombra, un reflejo.

Cuando en una agua adormecida y mansa
un rostro se aventura,
igual retorna a sí del hondo viaje
y del lúcido abismo del paisaje
recobra su figura.²⁶²

259 *Ibid.*, p. 206.

260 *Ibid.*

261 *Ibid.*

262 *Ibid.*

Cabría preguntarse aquí si ese rostro aventurado que mira recibe una imagen pasiva de la realidad o si él mismo la forma. Lo primero que salta a la vista es, indudablemente, un encuentro en ruinas, pues, ante el rostro curioso, no es revelada ninguna esencia y el objeto a observar permanece superficial. Ya que Narciso no logra advertir más allá de sí mismo, estamos todavía lejos de la verdad. Las “diáfanas redes” del espejo entregan un reflejo agrietado. Lo que Narciso ve es su repetición, el secreto que esconde esa “tersa atmósfera de agua” queda a salvo del hombre.

Cuando el rostro se aventura a mirar, dejándose ir y absorbido por lo que está frente a él, se vuelve testigo de una resistencia. En *Canto...*, Cuesta sugiere que hay una realidad en movimiento y, si se tiene por objeto dialogar con ella, no se trata de comprender estructuras, sino de iniciar una transformación indefinida. Como podemos observar en la estrofa anterior, una realidad estable y abismal se presupone. Cuando el rostro furtivo se enfrenta a la “imagen submarina”, se pierde en sus profundidades, pues el mundo ahí es absolutamente diferente y es por eso por lo que “retorna a sí del hondo viaje / y del lúcido abismo del paisaje”.²⁶³ Hasta aquí podemos construir el siguiente argumento: en el momento en el que la voz poética del poema contempla el mundo, este empieza a cambiar.

Lo que urden los espejos yace frío al hombre: “los átomos compactos”²⁶⁴ se abren y se cierran heridos por la imagen; luego, inaccesible, la realidad en “una onda se agita, y la estremece / en una onda más desaparece”.²⁶⁵ Resulta

263 *Ibid.*

264 *Ibid.*, p. 207.

265 *Ibid.*

manifiesto, entonces, que del otro lado de la estela de agua se aguarda un eco, un fantasma, “una ficción” y no un todo. Al consumir la materia, el sujeto se distancia volviéndola un reflejo y, abanderando una autonomía, se proclama sobre ella.

La voz poética insiste, una vez más, en que la teoría es el reflejo e, incluso, valiéndose de un lenguaje despojado, confiesa una dudosa relación con la percepción. El momento de anagnórisis ya está próximo, mas esos “ojos en suspenso”²⁶⁶ quisieran ver a través de los abismos donde nada se asemeja a nuestro mundo. De pronto, un “relámpago” deslumbra al *yo* lírico. Unos instantes se mantiene absorto, pero, enseguida y nuevamente, sobrevienen las ruinas. Los ojos no pueden evitar mutilar lo que advierten.

En los versos finales el *yo* lírico logra decantarse para abrazar esta verdad libre del sujeto: “A otra vida oye ser, y en un instante / la lejana se une al titubeante / latido de la entraña”.²⁶⁷ Las huellas del *yo* desaparecen inaugurando un nuevo estado: el reino mineral, reino del conocimiento natural que ya no es posible verbalizar. Sin duda el lirismo en *Canto...* se adentra en las aguas vivas, en todas las corrientes subterráneas de un agua profunda e irracional.

266 *Ibid.*

267 *Ibid.*

Epílogo: la poesía científica

El alma sensible y culta de Jorge Cuesta tuvo como destino intelectual trazar un camino hacia el reino del conocimiento ofreciendo una fuerza de persuasión desafiante. Su agudo razonamiento fue también su aficción. Su espíritu deseoso de saber devoró todo desnudando su alma y, mirando lo secreto, dejó escapar la verdad.

La utopía epistemológica planteada aquí sobre su escritura abriga la osadía en sus ideas. Su obra trata, en parte, de cosas que de ninguna manera consienten ser expresadas en interpretaciones puramente verbales, por cuanto trascienden las posibilidades de nombrarlas. Tuvo la incommovible certeza de que poseía conjeturas cuyo velo sólo pudo levantar un triunfo dialéctico. *Canto a un dios mineral* no es una tentativa de representación: en cada verso se mantiene un misterioso conciliábulo mudo. En él habita un sordo deseo de algo desprovisto de estructura. En cuanto a lo anterior en “La pintura superficial”, Cuesta apunta: “El de la naturaleza es un espectáculo profundo discontinuo; no hay ninguna ilación entre sus detalles, ninguna composición entre sus pares”.²⁶⁸ Su obra poética trata de cosas para las que falta cualquier analogía resultada de experiencias humanas, acoge la idea de la disolución como oportunidad de registro

268 Jorge Cuesta, “La pintura superficial”, en *Obras reunidas II. Ensayos y prosas varias*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 146.

posible del fenómeno. El propósito que se persigue es, de antemano, inconcebible si se hace valer su real naturaleza frente al hombre viviente en cuanto organismo. Es una conquista dialéctica que presupone ya una red vital oculta.

A propósito del “método para adelgazar el alma”, en “Nietzsche y la psicología”, Cuesta apunta: “deberíamos preguntarnos si la propia locura en que se consumió su razón no fue también el último método, la última técnica de su espíritu contra la naturaleza”.²⁶⁹ La cita anterior sirve de pretexto para hablar también de su búsqueda. A manera de espejo, Cuesta vierte en ese ensayo su propio sistema de comprensión. En este sentido, su poesía científica anhela decantar el movimiento interno del mundo natural. Sin embargo, no todo resulta tan sencillo pues varios obstáculos se presentan haciendo que el lado dialéctico de la naturaleza construya un puente de significado al mismo tiempo que lo desmorona. El trabajo del poeta aspira a depurar su propio *yo* para dar lugar a formas orgánicas transgrediendo las entrañas del dios mineral.

El proyecto cuestiano advierte algo: el mundo inerte está en constante transformación, al igual que su propuesta (que nunca es estática y trata de ajustarse al incesante movimiento del mundo exterior). Sin duda, su método poético penetra en la diversificación del conocimiento. Así, el estudio dialéctico del mundo está en una construcción interminable que no puede considerarse como un todo acabado.

La obra del *más triste de los alquimistas* no sólo pretende organizar el saber, igualmente establece una conexión intrínseca. Su estética es una forma de ciencia continua que no sólo se encarga de interpretar la realidad, sino de

269 Jorge Cuesta, “Nietzsche y la psicología”, en *Obras reunidas, II...*, p. 484.

revolucionarla, es decir, al estar en contacto con ella, transformarla. A lo sumo, el *yo* lírico reconstruye el objeto a través de una reflexión sobre la falta original de la naturaleza. Las fisuras en su disertación se revelan cuando se pregunta si podría generarse conocimiento pese a que no se logra superar la contradicción del sujeto y el objeto. La dramática obra del poeta hace presentir un espacio subterráneo incontestable. Con esto, queremos enfatizar que los alcances de dar conciencia a lo irracional lo superan indudablemente.

Tras un encuentro exhaustivo con la obra de Jorge Cuesta, nos trasladamos al dominio de los actos bruscos en los que el acto creado se inscribe abruptamente en el silencio. Toda la creación poética cuestiana es también una obra de desvanecimiento por excelencia, en cuanto participamos en ella, desligamos nuestra conciencia de los lazos con la carne, del encierro material. Su invención no se puede entender por medio de una contemplación pasiva, es necesario navegar en su propio seno corpuscular: “La poesía es un método de análisis, un instrumento de investigación, al igual que la danza. Allí lo oculto encuentra ocasión de revelarse, las ideas y los cuerpos se desnudan y la hipocresía, defendida por un pudor permanente convencional, se pierde”.²⁷⁰

¿Cómo no ver vasos comunicantes entre la naturaleza y el ser mediante un encuentro verbal en su obra? Cuesta se posiciona en un mundo que le ofrece conocimiento. En *Canto a un dios mineral*, la materia deja una huella fecunda de verdad en cada verso y, por tanto, su lírica está materialmente viva y encriptada. Mediante un esfuerzo de esclarecimiento, nos vemos arrojados a una región vital: de esa

270 Jorge Cuesta, “Un pretexto: Margarita de Niebla de Jaime Torres Bodet”, en *Poemas y ensayos...* pp. 39-40.

magnitud es la posibilidad que ha logrado en su incansable fascinación por el reino mineral.

En la poética de Cuesta, inicialmente, se reconoce el mundo externo condicionado por el sujeto. Posteriormente, se traza una verticalidad hacia dentro del reino inerte, esta relación íntima entre el decir y el callar dicta una resistencia al significado y una aproximación al silencio. En el lirismo cuestiano, dicha confrontación sucede porque, al verbalizar el mundo mineral, éste se encuentra enlazado a la razón, por tanto, la realidad no se da como lo que es, sino que adquiere la forma del fenómeno que el hombre percibe y luego traduce. Asimismo, la obra de Cuesta genera las condiciones necesarias para que confluyan ciencia y estética. Sin embargo, ese viaje de exploración metódica se revela imposible de llevar a la praxis. El lenguaje, con su universalidad y rígida precisión, no logra contener exactamente los sutiles y múltiples matices de la realidad. Lo incognoscible, en sus poemas, se instaura en terrenos místicos que se intuyen en cada verso y que despliegan, a su vez, el límite entre el mundo lógicamente ordenado y el silencio. Lo inexpresable o místico es su destino poético. En su ensayo “El arte moderno”, nuestro autor explica que “la actitud mística cabe en un irracionalismo total, [...] el misticismo es una forma de la conciencia irracional del mundo”.²⁷¹ De acuerdo con esta aseveración, es una propiedad esencial de la naturaleza su inteligibilidad.

Toda su obra es, en sustancia, un drama poético místico, es también un viaje sin retorno donde el *yo* se dispersa dando lugar a una unidad: es una dialéctica que hunde, disuelve y eleva. Su lírica presiente mas no revela, se niega, se cuestiona y se resiste. Si nos adentráramos en dicha

271 Jorge Cuesta, “El arte moderno”, en *Obras reunidas II...*, p. 395.

travesía, respetando el rigor matemático, asistiríamos al momento en que el soporte lógico se desvanece renaciendo en silencio. De ahí el desapego último a la forma, a la expresión, a la palabra. En su enigmática obra el interior y el exterior se confunden, además hay dos caminos —uno de la ciencia y otro de la poesía— que recorren la misma superficie y no cesan de conceder una inteligencia palpitante que se resiste a su sentido y no es posible nombrar sin anularlo en otra cosa.

Cautivo siempre de su rigor, su inteligencia sobrepasa las consecuencias. Un destino tan trágico como el de Cuesta afirma que, retornando a los orígenes y en aguas renovadas, ha padecido la verdad. Su ciencia poética establece umbrales más allá de toda verbalización. No sólo sistematiza y vincula el saber, mucho menos lo absorbe en un intento por destruirlo. Lo esencial en su obra no es la superación entre ciencia y poesía, tampoco es trasladar un discurso a otro, sino haberse atrevido a transitar en esa región desconocida, irreductible e irracional. Su agudeza desmedida, como fuego que todo lo devora, rebasa el papel rompiendo las ataduras hacia fuera.

La obra de Jorge Cuesta no sólo genera un diálogo entre ciencia y poesía, sino que también revela la imposibilidad de llevar este viaje de exploración metódica a la praxis. Aunque el lenguaje intenta capturar la complejidad de la realidad, su universalidad y rigidez resultan insuficientes para abarcar los matices insondables que sus poemas sugieren. Lo místico y lo incognoscible se entrelazan en cada verso, delineando el límite entre un mundo lógicamente ordenado y el silencio esencial. La propuesta mística de Cuesta, como lo expresa en “El arte moderno”, refleja una conciencia irracional del mundo, donde la inteligibilidad es una propiedad esencial de la naturaleza. Su obra

se convierte así en un drama poético místico, un viaje sin retorno donde el yo se disuelve para dar paso a una unidad transcendental. En este enigmático trayecto, la ciencia y la poesía convergen y divergen, confundiendo el interior y el exterior en una danza dialéctica que desafía la comprensión.

Cuesta, el más temerario de todos, aquel que pretendió expresar lo inexpresable, liberó su peligrosa ciencia, su peligrosa poética, abriendo camino a una fusión de su ingenioso espíritu con el mundo mineral.

Bibliografía

- ABREU GÓMEZ, Ermilio (1946). Jorge Cuesta. En *Sala de retratos* (pp. 70-73), México: Leyenda.
- ARANA, Juan (2009). La especificidad del viviente. Aspectos ontológicos y epistemológicos. *Thémata, revista de filosofía*, núm. 4, 23-38.
- ASIMOV, Isaac (2010). *Breve historia de la química* (Alfredo Cruz, trad., 3ª ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- BACHELARD, Gaston (1987). *La intuición del instante* (Jorge Ferreiro, trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- BRUN, Jean (1975). *La mano y el espíritu* (Aurelio Garzón, trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- CASO, Antonio, et al. (1962). *Conferencias del Ateneo de la Juventud*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CAPISTRÁN, Miguel (1981). Jorge Cuesta o el obstinado rigor. En *Poemas, ensayos y testimonios*, tomo v (pp. 220-225). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CHUMACERO, Alí (1958). Jorge Cuesta o la traición de la inteligencia. En *Estaciones. Revista Literaria de México*, vol. 3, núm 11, 198-199.

- CUESTA, Jorge (1978). *Poemas y ensayos*, tomos I-IV (Luis Mario Schneider y Miguel Capistrán, eds.). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1981). Canto a un dios mineral. En *Los contemporáneos. Una antología general* (pp. 204-212). México: Secretaría de Educación Pública / Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1981). *Poemas, ensayos y testimonios*, tomo v. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2004). *Obras reunidas II. Ensayos y prosas varias*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ELIZONDO, Salvador (1974). Los Contemporáneos y sus Contemporáneos. En *Museo poético. Textos Universitarios* (pp. 11-15). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ESCALANTE, Evodio (2011). *Metafísica y delirio. El Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*. México: Ediciones Sin Nombre.
- GARCÍA PONCE, Juan (1981). La llama y la noche. En *Poemas, ensayos y testimonios* (pp. 210-217). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GUADARRAMA NAVARRO, Ernesto (2013). El Ateneo de la Juventud. Sus propuestas y su papel como educadores. *Revista Estudios*, vol 11, núm. 6, 157-166.
- GUZMÁN, Martín Luis (1962). Alfonso Reyes y las letras mexicanas. En *Conferencias del Ateneo de la Juventud* (pp. 485-488). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1962). La cultura de las humanidades. En *Conferencias del Ateneo de la Juventud* (pp. 153-162). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- (1962). Conferencias sobre el positivismo. En *Conferencias del Ateneo de la Juventud* (pp. 305-316). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- HERNÁNDEZ LUNA, Juan (1962). Prólogo. En *Conferencias del Ateneo de la Juventud* (pp. 7-23). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- HUSSERL, Edmund (1992). *Invitación a la fenomenología* (Antonio Zirión, trad.). Barcelona: Paidós.
- KUHN, Thomas S. (1971). *La estructura de las revoluciones científicas* (Carlos Solís, trad.). México: Fondo de Cultura Económica, México.
- MARTÍNEZ CARRIZALES, Leonardo (2010). La presencia de José Enrique Rodó en las vísperas de la Revolución mexicana. *Literatura Mexicana*, vol. 21, núm. 2, 51-73.
- MATA, Rodolfo (1998). El fruto que del tiempo es dueño. Jorge Cuesta: *Canto a un dios mineral. Literatura Mexicana*, vol. 9, núm. 1, 107-137.
- NANDINO, Elías (1981). Retrato de Jorge Cuesta. En *Poemas, ensayos y testimonios* (pp. 171-181). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- OCAMPO LÓPEZ, Javier (2010). Justo Sierra “el maestro de América”. Fundador de la Universidad Nacional de México. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, vol. 15, 13-38.
- OVIEDO, Antonio (1996). Valéry, entre la lucidez y el malestar. En *Política del espíritu*, (2.^a ed., pp. 8-24). Buenos Aires: Losada.
- PANABIÈRE, Louis (1983). *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)* (Adolfo Castañón, trad.). México: Fondo de Cultura Económica.

- _____, (1981). *Sein und zeit* de Martin Heidegger y *Canto a un dios mineral* de Jorge Cuesta. En *Poemas, ensayos y testimonios* (pp. 226-233). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- PEREIRA, Armando (2004). *Diccionario de literatura mexicana siglo XX* (2.^a ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- REYES, Alfonso (1962). Pasado inmediato. En *Conferencias del Ateneo de la Juventud* (pp. 191-214). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SALAZAR MALLÉN, Rubén (1981). Jorge Cuesta. En *Poemas, ensayos y testimonios* (pp. 189-193). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SCHNEIDER, Luis Mario (1982). *Homenaje a los Contemporáneos*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Secretaría de Educación Pública-Cultura.
- SHERIDAN, Guillermo (1985). *Los Contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SICILIA, Javier (1981). Cuesta: una aproximación a su alquimia. En *Poemas, ensayos y testimonios* (pp. 287-302). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SIERRA, Justo (1948). Inauguración de la Universidad Nacional el 22 de septiembre de 1910. En *Justo Sierra. Discursos* (pp. 447-462). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- VALDÉS, Héctor y Luis Cortés Bargalló (eds.) (1982). *Los Contemporáneos. Una antología general*. México: Secretaría de Educación Pública / Universidad Nacional Autónoma de México.

- VALÉRY, Paul (1982). *Paul Valéry: Obras escogidas* (Salvador Elizondo, ed.). México: SepSetentas / Diana, México, 1982, 188 pp.
- (1990) *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor Distribuciones.
- VALÉRY, Paul (1996). *Política del espíritu* (Ángel J. Battistessa, trad.). Buenos Aires: Losada.
- VASCONCELOS, José (1962). Don Gabino Barreda y las ideas contemporáneas. En *Conferencias del Ateneo de la Juventud* (pp. 95-112). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1962). El movimiento intelectual contemporáneo de México. En *Conferencias del Ateneo de la Juventud* (pp. 113-130). México Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1962). Los fragmentos. En *Conferencias del Ateneo de la Juventud* (pp. 135-144). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- VILLARRUTIA, Xavier (1966). Paul Valéry. Un discurso a los cirujanos. En *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1981). *In memoriam: Jorge Cuesta*. En *Poemas, ensayos y testimonios* (pp. 174-176). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- VOLKOW, Verónica (2010). *El retrato de Jorge Cuesta*, México: Siglo XXI Editores.

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Dra. Claudia Susana Gómez López
Rectora General

Dr. Salvador Hernández Castro
Secretario General

Dr. José Eleazar Barboza Corona
Secretario Académico

Dra. Graciela Ma. de la Luz Ruiz Aguilar
Secretaria de Gestión y Desarrollo

Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón
Titular del Programa Editorial Universitario

El reino mineral: la utopía epistemológica.
Disertaciones sobre ciencia y literatura en la obra de Jorge Cuesta
de Alejandra López Ortiz
terminó su tratamiento editorial
en el mes de octubre de 2024.
En su composición se utilizó la fuente tipográfica
Adobe Caslon Pro de 9, 10, 11, 11.5, 12, 13, 15 y 18 puntos.
El cuidado de la edición estuvo a cargo
de Jaime Romero Baltazar.