

*Canto a un dios mineral*

# Jorge Cuesta y los secretos del agua

Verónica Volkow

*El Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta es uno de los poemas más concentrados y herméticos de la literatura mexicana. Se necesita de sensibilidad poética para establecer un punto de partida para su lectura. Nadie mejor que Verónica Volkow para llevarnos por este espléndido poema.*

Extraído de *El retrato de Jorge Cuesta*, ganador del Premio José Revueltas de Ensayo Literario, 2006.

*Canto a un dios mineral* podría ser concebido como un poema alrededor del tema pictórico del autorretrato, de la reflexión que despierta el reflejo del propio rostro sobre un espejo de agua. En tanto que autorretrato literario tendría su paralelo en el soneto de sor Juana Inés de la Cruz inspirado por la propia imagen de la monja fijada en un lienzo: “Éste que ves, engaño colorido”.<sup>1</sup> El autorretrato del *Canto a un dios mineral*, sin embargo, no ha sido todavía pintado, y quizá no podrá serlo, pues la imagen del propio rostro danza sobre el agua y escapa

a su fijación. El agua es un soporte huidizo y siempre cambiante, un lienzo inestable. El propio poeta, tomando el lugar del pintor, intenta perseguir dificultosamente su líquida imagen prófuga. La mano que se agita y abre el poema, podría pensarse que sostiene un pincel o una pluma intentando una *ékfrasis*:

Capto la seña de una mano, y veo  
que hay una libertad en mi deseo  
ni dura ni reposa;  
las nubes de su objeto el tiempo altera  
como el agua la espuma prisionera  
de la masa ondulosa.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, soneto 145: “Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión”, *Obras completas*, Editorial Porrúa, México, 1972, p. 134.

<sup>2</sup> Jorge Cuesta, *Canto a un dios mineral*, UNAM, México, 1964, p. 63.

La acción de pintar el cuadro o la de escribir sobre el autorretrato, en un primer momento se confunden. La mano se agita trazando las aguas y nubes evasivas. Este paisaje ondulante ha colapsado cualquier huella de la tercera dimensión en su delgada película deslizante. Son sólo las pinceladas de la representación las que saltan con vida como en un cuadro expresionista. No hay en este cuadro a la vez que pintado, escrito, profundidad ni ilusión de espacio exterior, ni solidez de una existencia real, sino sólo el fluir de un verbo o pincel inverosímilmente ágiles, que en capturas proteicas se ejercitan.

Lo que finalmente sustenta al poema cuadro, no es la ficción de un espacio que abrace un paisaje, sino —ante la fluidez desgarradora del tiempo— el contrapunto de la más rigurosa exigencia de la forma verbal. El autorretrato acabará por fijarse, gracias a un verbo atlético y sagaz, no sobre el espacio roto del agua, sino en la dimensión del tiempo. La palabra subsanará con su coherencia la desgarradura de la imagen.

El reflejo deshilado del poeta en el agua está presente desde la primera estrofa, su mano se mezcla al untado paisaje sobre el agua. Las primeras seis estrofas nos irán revelando poco a poco la imagen de un rostro en el agua, que ha estado fundiéndose con el paisaje reflejado. El rostro —entreverando sus rasgos con las líquidas pinceladas de nubes, cielo y frondas— se encontraba confundido con el paisaje y empezará a distinguirse de éste, destacando su perfil con más certeza, como si el agua se quietara.

Creemos que el ubicar el poema de Cuesta en el escenario del propio reflejo sobre el agua despeja la oscuridad y el carácter excesivamente abstracto que le han imputado diversos críticos.<sup>3</sup>

Panabièrre ya ha señalado en el *Canto a un dios mineral* la presencia del tema de Narciso y del reflejo en el agua a partir de la estrofa número diez, pero sólo como un elemento pasajero dentro de la lectura epistemológica que hace del poema.<sup>4</sup> La aparición del rostro en el agua se vuelve innegable a partir, en efecto, de la décima estrofa: “Nada perdura, oh nubes, ni descansa / cuando en un agua adormecida y mansa / un rostro se aventura”.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Panabièrre interpreta las seis primeras estrofas como una búsqueda epistemológica donde la única referencia concreta estaría dada por la presencia de la mano: “Cuesta analiza el acto de conocimiento de la realidad a partir de la percepción del gesto de una mano. Importa subrayar que el poema tiene su fuente en una captura del exterior, en un gesto que es un llamado, un movimiento del hombre hacia el mundo”. Las siguientes tres estrofas están referidas al “fracaso de una plena aprehensión de la realidad”. Louis Panabièrre, *Itinerario de una disidencia*, FCE, México, 1996, pp. 177 y 179.

<sup>4</sup> Panabièrre observa el tema de Narciso presente en la décima estrofa, pero lo ubica dentro de su interpretación epistemológica: “Hasta la imagen inscrita en una materia elemental más viva que la piedra: el agua, está condenada a la aniquilación, según afirma con fuerza el “nada perdura” que abre el tercer movimiento”. *Ibidem*, p. 181.

<sup>5</sup> Jorge Cuesta, *Canto a un dios mineral*, UNAM, México, 1964, p. 65.

Sin embargo consideramos que éste es únicamente el momento en que se enfoca con mayor nitidez, como con el lente de una cámara fotográfica, la presencia visual de un rostro humano que se encontraba entretendida con diversos elementos naturales. Pareciera que en las primeras nueve estrofas, el agua todavía se agita por lo que el perfil humano se medio borra.

Es Inés Arredondo la autora que va a señalar con mayor contundencia la presencia del espejo de agua en este poema.<sup>6</sup> Pero la escritora se limita a señalar la presencia central del espejo de agua sin ahondar en un desarrollo.

Consideramos que el visualizar el poema literalmente como un autorretrato en un espejo de agua le otorga a sus nueve primeras estrofas una gran concreción, y le da al poema, independientemente de su enorme riqueza connotativa, el anclaje a una referencia escénica unitaria. Con el escenario del acuático, el poema articularía las tres unidades de espacio, tiempo y acción que son, desde Aristóteles las normas exigidas para una obra clásica.

Dentro de la unidad escénica que otorga la presencia del estanque, el poema tiene una coherencia de acción, tiempo y espacio, donde la mirada iría, desde la superficie líquida, sumergiéndose progresivamente hacia el fondo pedregoso de la cama de agua, como buscando un más firme asidero. En este proceso se irá dando lo que llamaría Aristóteles la logopea o pensamiento del poema.<sup>7</sup>

El tema de la frontera vacilante entre objetos fascina a Cuesta en Cézanne a quien considera una de las figuras tutelares de la aventura del arte moderno. No es extraño, por lo tanto, que decidiera retomar su espíritu en su obra poética *princeps*. El danzante dibujo del rostro en el agua del *Canto a un dios mineral* bien podría recordarnos la pintura de Cézanne. Cuesta estaría emulando él mismo en las nueve primeras estrofas, la caracterización que hace él mismo de Cézanne cuando compara su obra con la poesía de Mallarmé:

...hace Mallarmé en su poesía lo mismo que hace en su pintura Cézanne. Sus espíritus son extraordinariamente semejantes; siempre próximos a huir de la realidad que tocan, siempre próximos a quedarse en la realidad que abandonan. Los cuadros de uno tienen la misma densidad que los poemas del otro, la misma falta de un movimiento simple que reparta desigualmente su materia, como si lo hubieran sustituido por una vibración homogénea. Se acos-

<sup>6</sup> “Al intentar comprender al *Canto a un dios mineral* me encontré con algo impenetrable y de muchas maneras contradictorio: escrito en versos estrictos parece ser un poema conceptista que contiene una alegoría clásica: la imagen reflejada en el agua”. Inés Arredondo, *Acercamiento a Jorge Cuesta. Obras completas*, Siglo XXI, México, 1988, p. 253.

<sup>7</sup> Aristóteles considera que los seis elementos del poema son fábula (acción), personajes, elocución, pensamiento, melopea y espectáculo. Aristóteles, *Poética*, Gredos, México, 1974, p. 147.

tumbra a decir que la poesía de Mallarmé es una poesía de ausencias, obedeciendo a la más superficial de las impresiones. Se acostumbra decir también de Cézanne que sus figuras carecían de contornos. Hay algo de verdad en esto, pero un gran error si el pensamiento no se completa. Los contornos equivalen en Cézanne a la sintaxis en la poesía de Mallarmé.<sup>8</sup>

En su interés por las fronteras vacilantes entre objetos, la pintura de Cézanne o la poesía de Mallarmé unen sus proyectos de artistas modernos. Y consideramos que es aquí también donde inicia Jorge Cuesta el *Canto a un dios mineral*, sustituyendo los perfiles definidos de la realidad por una mezcla de elementos dentro de una “vibración uniforme”.

<sup>8</sup> Jorge Cuesta, “Un pretexto: margarita de niebla de Jaime Torres Bodet”, *Poemas y ensayos*, UNAM, México, pp. 45-46.



Carlos Orozco Romero, retrato de Jorge Cuesta

El escenario del espejo líquido danzante otorgará toda su precisión a imágenes de fusión del paisaje con elementos corporales como, en la cuarta estrofa: “Sus ojos, errabundos y sumisos, / el hueco son, en que los fatuos rizos / de nubes y de frondas”.<sup>9</sup> Podemos suponer que el agitarse del agua entreteje la imagen del ojo a la de las nubes y frondas.

El escenario del espejo de agua nos aclara el supuesto misterio de la primera estrofa. Podemos así pensar en una palma que se agita haciendo señas como si saludara o se despidiera, o que está simplemente mecida en el vaivén del agua, o que va y viene porque está empuñando un pincel o pluma. Estarían presentes tres niveles: lo real, el reflejo en el agua y la plasmación de la escena mediante el pincel o la pluma.

En el plano del reflejo, la desdibujada huella de la mano entre mezclada con los reflejos de nubes y espumas permite el deslizamiento visual del sujeto “mano” (del pintor o poeta) al sujeto “tiempo” que altera las nubes. El sujeto “tiempo” pasa a sustentarse en la masa del agua.

La superficie que observa el poeta se muestra alternativamente ya como producto artístico de la mano, ya mero reflejo líquido o ya resaltando su materialidad líquida:

Suspensa en el azul la seña, esclava  
de la más leve onda, que socava  
el orbe de su vuelo,  
se suelta y abandona a que se ligue  
su ocio al de la mirada que persigue  
las corrientes del cielo.<sup>10</sup>

El “azul” puede referirse tanto al color del cielo contra el que la mano original se perfila, como al azul del agua reflejante; y también podemos pensarlo como el azul del cuadro que el artista pinta. Las corrientes del cielo que persigue la mirada son a la vez del cielo y las del agua que las refleja y podríamos ubicarlas también como recién pintadas. Los ojos persiguen así un azul con tres posibles registros.

Es importante señalar que la presencia de la mano está desde su aparición descorporeizada, es simplemente “seña”, alejada de su carne, existe apenas como movimiento, borrosa, es más una emisora de signos que otra cosa. Es esta mera seña vagando en la superficie la que se va a encontrar con la mirada que la retiene.

La impersonalidad de la mirada en “su ocio al de la mirada que persigue” de la segunda estrofa contrasta con la asertiva primera persona del “capto” que inicia el poema. En la primera estrofa el sujeto del poema capta

<sup>9</sup> Jorge Cuesta, *Canto a un dios mineral*, UNAM, México, 1964, p. 63.

<sup>10</sup> *Idem*.

## El autorretrato acabará por fijarse, gracias a un verbo atlético y sagaz, no sobre el espacio roto del agua, sino en la dimensión del tiempo. La palabra subsanará con su coherencia la desgarradura de la imagen.

visualmente de manera activa, en la segunda estrofa “la mirada que persigue”, en tercera persona, se vuelve objeto de observación.

La atención del poema pasa del agua reflejando la seña de la mano a ubicarse en el lugar de la mirada. Esta mirada —ya observada— se manifestará en la tercera estrofa desprendida de la identidad que otorgaba la imagen corporal y el sujeto activo:

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.

La mirada aquí es desnudada, se la percibe transparente hacia sí misma, como si fuera un vaso de agua. ¡Más intimidad sería imposible! Se diría que una conciencia ha sido en toda su pureza destilada, aislada en su mismidad. Es el suyo un ser diamantino. El ser está envasado aquí por la mirada, no por un cuerpo, no por la imagen: su núcleo, cartesianamente, es la conciencia; en él centra su sístole. Esta conciencia que mira es como un agua infinitamente diáfana que está contenida. La sutil diástole de esta conciencia será el amor o la pasión que la expanden por el paisaje.

El espejo de agua que aparece en el poema va a ser símbolo de otros espejos. Dentro del espejo líquido, la naturaleza que envuelve al rostro se convierte en un mar o en un segundo soporte reflejante. El poeta parece ver así su rostro reflejado sobre cielo, árboles y nubes.

El tema de la naturaleza como espejo nos remite al mito de Diónisos quien, según el relato de Platón, se encontraba absorto mirándose en el espejo del mundo cuando fue desmembrado por los Titanes.<sup>11</sup>

El mundo mismo, como lo señala Giorgio Colli, es el rostro de Diónisos en el espejo, el mundo es su reflejo. “Nuestra corporeidad, la sangre que pulsa en nuestras

venas, ése es el reflejo del dios”.<sup>12</sup> Este reflejo-mundo fragmentado y cambiante se anticipará de alguna manera al futuro desmembramiento titánico de la deidad.

En el *Canto a un dios mineral*, el poeta se mira en el espejo de agua y en el paisaje que le devuelven su imagen desmembrada, remitiéndonos al mito de Diónisos. Jirones de rostro, cielo y nubes se entre cruzan desvaneciéndose:

Sus ojos, errabundos y sumisos,  
el hueco son, en que los fatuos rizos  
de nubes y de frondas  
se apoderan del mármol de un instante  
y esculpen la figura vacilante  
que complace a las ondas.<sup>13</sup>

La imagen humana queda entremezclada a nubes y frondas antropomorizadas, pues éstas son como rizos. El conjunto pareciera exigirle al mármol del instante, como los dioses helénicos, un monumento, aunque sea esta vez efímero.

El espejo de agua que plasma el *Canto...*, al encerrar otros espejos (el reflejo líquido es un espejo; la naturaleza es otro) podrá catalizar una síntesis unificadora de las diferentes dimensiones. El espejo de agua cohesionará a todos los elementos dispersos en el espacio: el cielo se conjugará con el agua yacente, el hombre podrá fundirse con la naturaleza. De manera análoga, una unión amorosa entre el hombre y la naturaleza gracias al reflejo líquido nos relata el mito de la creación del hombre en el *Corpus Hermeticum* o *Ammander* también conocido como *Génesis egipcio*:

Entonces, el Hombre, que tenía plena potestad sobre el reino de los seres mortales y los animales, se despojó de la armadura de las esferas rompiendo sus envolturas y mostró a la Naturaleza la bella forma de Dios. La Naturaleza sonrió amorosamente al ver, a través de los rasgos de la magnífica forma del Hombre reflejados en el agua y la huella de

<sup>11</sup>“Armados de espadas asesinas, los Titanes se apoderaron violentamente de Diónisos ensimismado en la contemplación de su imagen que se reflejaba en el espejo mendaz”. Citado en Giorgio Colli, *La sabiduría griega*, Editorial Trotta, Valladolid, 1995, p. 46.

<sup>12</sup>Y aquí surge el fegonazo de la imagen órfica: Diónisos se mira en el espejo, y ¡ve el mundo!... Pero ese conocimiento del dios es precisamente el mundo que nos rodea, somos nosotros. *Ibidem*, p. 47.

<sup>13</sup>Jorge Cuesta, *Canto a un dios mineral*, UNAM, México, 1964, p. 63.



Carlos Orozco Romero, dibujo de Jorge Cuesta

su sombra sobre la tierra, toda la inagotable belleza y energía de los Gobernadores unida a la forma divina.<sup>14</sup>

El espejo de agua permite para el *Pimander* consolidar la unión amorosa entre hombre y Naturaleza. El azogue líquido duplica el rostro del hombre convirtiéndolo en imagen ayuntada y yacente sobre la tierra. El mito ilustraría, según Frances Yates, el misterio de la doble naturaleza del hombre, quien comparte el carácter mortal de la Naturaleza, aunque su núcleo divino sea inmortal.<sup>15</sup>

Este primer hombre que se refleja en el agua para unirse amorosamente al mundo, se asemeja al rostro cuestiano del *Canto...* Es interesante observar que el poeta en estas aguas reflejantes no mira su rostro y sus ojos escudriñándose a sí mismos, no hay un solipsismo ensimismado, sino que aparece mirando un rostro que se halla absorto en la contemplación del cielo y el paisaje y que podría ser el suyo. Podría ser su propia imagen en otro momento del tiempo, como en un cuadro o una foto. Cabría también la posibilidad de que se tratara del rostro de otra persona en el agua, pero que se vuelve representativo de la condición humana, adquiriendo simbólicamente, por lo tanto, carácter de autorretrato.

El rostro reflejado en el agua del *Canto...*, más que ensimismarse en sus propios ojos, se fascina con el paisaje reflejado que danza alrededor; como si fuera un

<sup>14</sup> Citado del *Corpus Hermeticum* en Frances Yates, *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Ariel Filosofía, Barcelona, 1994, p. 41.

<sup>15</sup> "El hombre, que ha tomado un cuerpo mortal para poder vivir con la Naturaleza, es el único de entre todos los seres terrestres que se halla dotado de una doble naturaleza, mortal, en cuanto a su cuerpo, e inmortal, en cuanto a su esencia humana". *Idem*.

Na ríso que se enamorara, no de su solitaria imagen destacada, sino del universo entero brillando en la laguna.

La atención poética ha seguido un movimiento en zigzag que va del agua con la seña de la mano a la mirada, y de ésta al agua de regreso donde está esculpido fugazmente el paisaje. La quinta estrofa planteará una igualación entre el espacio y la mirada. Esta ecuación será plasmada por el registro del agua:

La vista en el espacio difundida,  
es el espacio mismo, y da cabida  
vasto y mismo al suceso  
que en las nubes se irisa y se desdora  
e intacto como cuando se evapora  
está en las ondas preso.

El relato del *Pimander* sobre el hombre original que se enfrenta al estanque para poder amar a la Naturaleza y ser amado por ésta nos acerca al rostro reflejado de Cuesta. Estos rostros enamorados del paisaje nos remiten a lo que será la profunda interpretación junguiana del mito de Narciso, en donde la confrontación mortal del hermoso joven con su rostro de agua, no sólo lo lleva a enamorarse de sí mismo sino de toda la creación. El amor por el propio reflejo en el mito de Narciso sería sólo la pieza inicial de un proceso de transformación que lo está conduciendo a una vinculación con el todo.

Narciso, como señala Thomas More, no queda encerrado en sí mismo y no desaparece sino que se transforma en flor, y el relato cambia el espacio del bosque por el de inframundo, de una forma que podría recordarnos el escenario del *Canto...* de Cuesta.<sup>16</sup>

En el *Canto...* de Cuesta el ser que se mira en el agua pasará a sumergirse en un segundo momento en los territorios minerales de las piedras del fondo del río. Este deslizamiento hacia los minerales es también simbólico de la aventura por el mundo subterráneo del Orfeo. ¿Será Orfeo la secreta continuidad dialéctica de un Narciso que indaga el inframundo después de haber amado superficies? Orfeo se aventura en los subsuelos en busca de la imagen perdida de su amor, Eurídice. No recupera a Eurídice físicamente, a quien sólo logra entre ver fugazmente, pero a cambio gana el don de la poesía.

Eurídice en el submundo le regala sólo una presencia fugaz, después viene la soledad definitiva. Pe ro gracias al

<sup>16</sup> "El mito también nos muestra otra cosa: que el narcisismo es sólo una pieza en un esquema más amplio de transformación. En el mito, la escena muta el bosque por el inframundo y el personaje por la flor, pasa de la persona al objeto. Veo en ello un avanzar desde la subjetividad humana hacia la naturaleza. El narcisismo se cura de su soledad encaminándose hacia la creación, cuando nuestro narcisismo es transformado el resultado es el de un amor por sí mismo que genera un sentido de unión con la totalidad de la naturaleza y las cosas". Thomas More, *Cave of the Soul*, Harper Collins Publishers, New York, 1998, p. 62.

## Ubicar el poema de Cuesta en el escenario del propio reflejo sobre el agua despeja la oscuridad y el carácter excesivamente abstracto que le han imputado diversos críticos.

poder del canto que le es otorgado, el dios logrará que la naturaleza espiritualmente se reunifique. Este dios “mineral” reencuentra el amor en una esfera más amplia.

En el relato atribuido a Hermes Trimegisto —donde el hombre, para amar a la Naturaleza primero se mira en un estanque— podríamos encontrar una expresión de la dimensión dialéctica que encierra el mito de Narciso. El hombre al mirarse en el espejo de la Naturaleza sale del letal solipsismo para alcanzar la unión amorosa con el todo. Este acto de trascendencia va a permitirle la creación de las diversas razas humanas.

En el *Canto a un dios mineral* la transición del tema de un Narciso enamorado de la Naturaleza al del Orfeo viajero del submundo estará marcada por el deslizamiento de la mirada hacia las piedras que se encuentran en el fondo del agua a partir. Es como si los ojos del poeta quisieran penetrar estas piedras, de manera análoga al explorador del inframundo para reclamar una permanencia:

Es la vida allí estar tan fijamente  
como la helada altura transparente  
lo finge a cuanto sube  
hasta el púrpuro límite que toca,  
como si fuera un sueño de la roca  
la espuma de la nube.

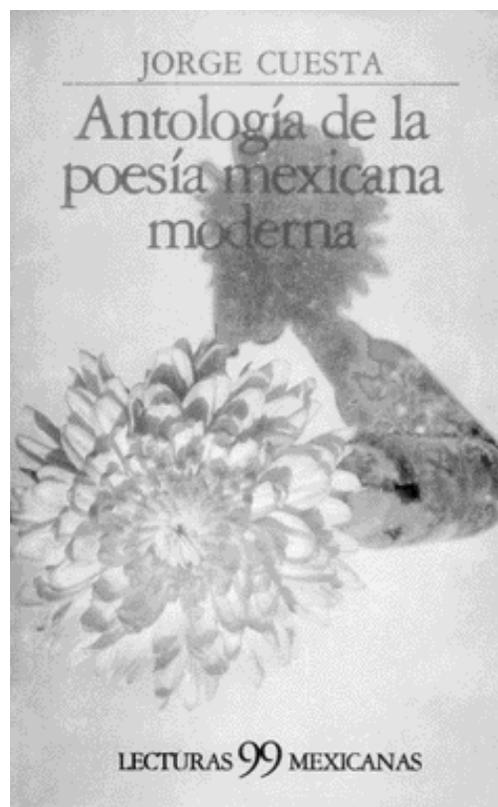
Como si fuera un sueño, pues sujeta  
no escapa de la física que aprieta  
en la roca la entraña,  
la penetra con sangres minerales  
y la entrega en la piel de los cristales  
a la luz, que la daña.<sup>17</sup>

En estos minerales del fondo del agua el poeta encontrará simbólicamente una entraña, son piedras que tendrán metafóricamente sangre, piel, vísceras. Y en esta primera aparición, las piedras del fondo le otorgan a la mirada divagante el sostén de un propio cuerpo, es un cuerpo, no ajeno, al deslave, pero que le permite tener un centro, gracias al cual la mirada no se lanzará totalmente a la deriva en el líquido.

Pero también las rocas asociadas al cuerpo del poeta se van a vincular al *leitmotiv* de la fugacidad a través del

tema de la erosión. Hay una comparación entre las rocas y las nubes, y el subir a la celeste altura transparente donde están las nubes es equivalente a bajar a la vida que se encuentra abajo, fijamente, en las rocas.

Los minerales del fondo del lago también podrían simbolizar una especie de inframundo, lo que permite retomar el tema de Orfeo y el dolor de la pérdida de la imagen amada. Rocas, espuma y nubes se presentan aquí intercambiables en su fugacidad: nada perdura. En la sexta estrofa, la espuma de la nube se vuelve equivalente al sueño de la roca, lo que anunciaría el hecho de que Orfeo volverá a perder por segunda vez a Eurídice. Al pétreo inframundo lo habitarán sólo sueños o sombras. El breve reencuentro de Eurídice sería el “como si fuera un sueño de la roca”, por la fugacidad de la fantasmal dicha. Pero Orfeo regresará de su viaje conquistando el don de la poesía, y de alguna manera, renacido de la experiencia. **U**



<sup>17</sup> Jorge Cuesta, *Canto a un dios mineral*, UNAM, México, 1964, p. 64.