

Sergio Ugalde*

⇒ De la crítica a la crisis: la poética de Jorge Cuesta

Resumen: En el presente trabajo se analizan dos de los conceptos fundamentales de la poética de Jorge Cuesta: el romanticismo y el clasicismo. Ambas ideas se ponen en relación con las actividades de polemista y crítico que el escritor veracruzano desempeñó durante los años del México posrevolucionario. Un tercer elemento se discute en estas páginas: el nihilismo que sustenta la reflexión cuestiana en torno al hecho poético.

Palabras clave: Jorge Cuesta; Polémica literaria; Poética; México; Siglo xx.

1. Cuesta y sus Contemporáneos

Entre 1928 y 1931 aparece en la Ciudad de México una revista que marcará profundamente los caminos de la literatura mexicana posterior. *Contemporáneos* es la publicación de un grupo de jóvenes que intenta renovar la sensibilidad artística del momento. Los involucrados en el proyecto son: Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y Jorge Cuesta.¹ Octavio Paz ha dicho sobre este grupo de escritores:

Los contemporáneos se propusieron incorporar la tradición moderna, prosiguieron así la obra iniciada por los “modernistas” y continuada por los escritores del Ateneo [...]. Quisieron ser contemporáneos de los escritores de su época y, en buena parte, lo consiguieron (Paz 1978: 29).

Merlin Forster, por su parte, ha declarado que el grupo de los Contemporáneos fue

[...] un esfuerzo hacia un refinamiento de estilo y sensibilidad artística, una preferencia por valores universales en vez de los estrictamente nacionales, y un deseo de comprender y adaptar a su propia cultura las nuevas corrientes literarias y artísticas que sacudían a Europa y a los Estados Unidos. Fue en gran parte [...] [un] militante esteticismo universalista (Forster 1964: 117).

* Sergio Ugalde realizó estudios de literatura en la Universidad Nacional Autónoma de México y en El Colegio de México; en la actualidad es becario del DAAD y escribe su tesis doctoral sobre La expresión americana de José Lezama Lima.

¹ Las discusiones en torno al número de escritores que integraron el grupo han sido constantes. Algunos críticos suelen incluir a Carlos Pellicer, Elías Nandino o Rubén Salazar Mallén; otros agregan más nombres. La idea misma de grupo fue puesta en duda por los propios escritores. Gorostiza siempre se resistió a hablar de un cenáculo, Villaurrutia aseguraba que eran el “grupo sin grupo”. Sobre esto se pueden ver Forster (1964) y Sheridan (1985).

La mayor de las virtudes de estos escritores fue su actitud crítica. A pesar de que todos ellos eran esencialmente poetas, sus incursiones en el teatro, en la novela lírica y en el ensayo dejaron una literatura digna de ser frecuentada. En el caso específico de la creación ensayística, destaca con mérito la obra de Jorge Cuesta.² Algunos lo recuerdan como el más inteligente de toda su generación. Las amplias inquietudes intelectuales de Cuesta lo llevaron a expresar abiertamente sus ideas en torno a la política, el arte, la poesía.

2. Entre la polémica y la crítica

Al intentar definir las ideas poéticas de Jorge Cuesta se corren al menos dos graves peligros: hacer de sus reflexiones un todo coherente y ordenado o tacharlo de ilógico y contradictorio. Alejandro Katz, por ejemplo, ha sentenciado acerca de los textos de Cuesta: “No hay en esta obra ninguna coherencia y es justamente la falta absoluta de unidad la que le confiere la única coherencia posible” (Katz 1989: 40). Partiendo de la convicción de que es ilusorio seguir el hilo argumental de los planteamientos cuestianos, Katz se vuelca al estudio del método y la forma antes que del contenido y las ideas de las reflexiones:

No nos debe importar lo “mejor” ni lo más representativo de Cuesta sino lo vivo: y lo más vivo en él son su método y su actitud. Para desgracia de quienes todavía persiguen sus ideas, digamos que éstas se alteran o desaparecen allí donde su expresión es más clara; y reaparecen, en cambio, más “puras” y más intensamente allí donde no son buscadas (30).

La actitud y el método cuestianos, a decir de Katz, son los mismos que los del guerrero, su objetivo es librar una batalla contra el discurso del enemigo, desnudar las convicciones del otro para dejarlo indefenso y frágil. Cuesta lucha por destronar las grandes verdades de las instituciones o de la sociedad; su arma es la negación. Creo que todas las características que Katz le adjudica son ante todo los elementos del escritor “polemista”. El Jorge Cuesta que le interesa a Katz es ante todo el de las disputas. Es el Cuesta que da respuesta inmediata a los defensores del nacionalismo literario, o el político que discute con sus contrincantes y el Estado. La movilidad del pensamiento responde a la movilidad de las situaciones. Si Cuesta lucha y opina, su referente es la inmediatez del problema. “El apostolado y la propaganda repugnan a la literatura pero son propios de la literatura polémica” dice Aurelio Asiain (1992: 22) y ciertamente en el ejercicio de la propaganda muchas veces los escritos polémicos del escritor tienden a ridiculizar a sus contrincantes, su objetivo es negarlos, degradarlos. Lo que Katz considera como conocimiento negativo que relativiza todos sus objetos no es, me parece, más que la actitud del polemista que intenta destruir a su adversario. Al polemista, no le costaba trabajo negar a sus contrincantes, reducirlos hasta el absurdo, y en muchas de esas reducciones caer en la contradicción.³

² Habría que señalar que durante su vida Cuesta no publicó ningún libro; sus escritos se encontraban dispersos en revistas, periódicos y panfletos. Fueron Luis Mario Schneider y Miguel Capistrán quienes, en 1964, recopilaron su obra y la publicaron en la UNAM.

³ Un ejemplo es el uso de la palabra “romántico” en los ensayos del veracruzano. Ferviente contrincante de todo romanticismo en el arte, Cuesta termina por caracterizar, y elogiar al mismo tiempo, a su amigo

La urgencia de la discusión hace de Cuesta un escritor móvil que se adapta al ritmo de la batalla utilizando sus conceptos muchas veces con sentidos distintos. La polémica, dice Sheridan, es “esencialmente impredecible, caprichosa y libre: su único método es carecer de él” (1999: 17). No resulta sorprendente que tanto Katz como Sheridan definan, uno el pensamiento de Cuesta y el otro la polémica, como aquello que no tiene unidad más que en la falta de unidad. A partir de lo dicho hasta aquí podríamos intentar una aproximación provisoria: si el pensamiento cuestiano adolece de incoherencias, éstas se pueden explicar por la condición de los textos, por su carácter destructor y retórico en el marco de la discusión. La finalidad es más la victoria sobre el contrincante que la pulcritud ideológica, aún cuando ella exista.

En el extremo contrario están los estudiosos que pretenden ver en los ensayos de Cuesta un todo acabado y sistemático de sus ideas. Para ellos, la función polémica queda de lado frente a esa otra actividad determinante de su escritura que es la crítica. Si el polemista destruye, el crítico erige; si la discusión es batalla, la crítica es reflexión constructiva. Luis Mario Schneider señalaba ya la aspiración al orden con que soñaba Cuesta: “Ensayista por necesidad, polemista por desafíos, todos sus artículos obedecen a un mandato por aclarar el caos” (cit. por Panabièrre 1983: 196). En este intento por aclarar la confusión, algunos han encontrado un sistema de coordenadas de las reflexiones de Cuesta. Louis Panabièrre por ejemplo, asegura que fue “el único verdadero teórico sistemático del grupo” de Contemporáneos (197). Para el crítico francés los escritos del mexicano revelan un método de análisis, un sistema coherente de ideas:

[...] si sus escritos se sitúan entre el periodismo (amplia difusión) y el sistema filosófico (ontología del pensamiento mexicano), es porque su crítica deseaba el fundamento de un auténtico Renacimiento colectivo en el plano de las obras del espíritu. Se trataba de aplicar a la vida, para modificarla, un sistema pensado de ideas y de métodos (198).

Panabièrre asegura que Cuesta construyó una teoría literaria a partir de la progresiva y recurrente aparición de ciertas ideas ligadas a su concepción del arte. La insistencia en conceptos como: pureza, inteligencia, clasicismo, abstracción y forma define de alguna manera el ideal poético al que tiende todo acercamiento crítico del escritor.

Por su parte Inés Arredondo, aun cuando desiste de encontrar una estética cuestiana, “en el sentido que ésta tiene de construcción o sistema rector filosófico”, sí analiza y persigue lo que ella llama “la vida real: la historia poética expresada en sus ensayos” (Arredondo 1982: 11). Esta especie de genealogía del hecho poético, que Arredondo analiza en el texto sobre Díaz Mirón, se fundamenta en una añeja discusión entre los sentidos y la inteligencia, entre la naturaleza y el arte; estas contraposiciones apuntan a crear un espacio y tiempo de lo poético fuera del espacio y tiempo real, es decir, apuntan hacia un idealismo. Por eso la poética de Cuesta, según Arredondo, está teñida de una aspiración metafísica.

Me parece que entre estos dos extremos de considerar a Jorge Cuesta un ilógico o un sistemático, ya se encuentran los movimientos principales de la reflexión poética cues-

Cardoza y Aragón como un romántico pues esta “escuela literaria [...] junta la más exigente razón y la más desenfadada locura” (Cuesta 1964: III, 383), cuando siempre había argumentado que todo romanticismo era sentimentalista y enemigo de la inteligencia.

tiana: la polémica y la crítica, la destrucción y la afirmación, el romanticismo y el clasicismo. Si el momento de la polémica es en esencia un movimiento de demolición, el momento de la crítica siempre aspira a construir el espacio ideal del que habla Arredondo. Entre la actitud polémica y la actitud del crítico se mueven la mayoría de los ensayos de Jorge Cuesta, dos movimientos de la razón que se identifican con cada una de las actitudes: demoler y erigir, destruir y recrear. En el caso de las ideas poéticas, estos mismos movimientos los vemos repetirse una y otra vez en los escritos del veracruzano. El polemista ridiculiza el espíritu romántico y destruye los argumentos nacionalistas, su signo es la negatividad. Sin embargo, de la crítica a estas desviaciones nace algo depurado y límpido: el clasicismo, momento de afirmación y aspiración de la poesía. El arte de espíritu romántico, que es objeto de escarnio por parte del Cuesta polemista, se relaciona con el tiempo real, la naturaleza, los sentimientos, la nación, la época, el pueblo. El clasicismo, por otra parte, se define por el carácter puro de la obra artística, por ser el resultado de una destilación crítica de lo real, por su universalismo, por su esencia reflexiva, su predilección por la forma, la ausencia de finalidades externas, su aspiración a la eternidad. En este caso es el crítico el que define y elige sus materiales, en un movimiento afirmativo de construcción crítica.

Sin embargo, a estos dos movimientos reflexivos debemos agregar uno más, oculto y semienterrado en las ideas de Cuesta: la decepción. Creo que el momento crítico y el momento polémico tienen como telón de fondo un profundo cariz nihilista. La destrucción y la idealización parecen presentarse como facetas de una razón desesperada. Después de destruir la realidad romántica, Cuesta se recoge en la razón clásica y ahí, en el monólogo de la inteligencia, lo único que aparece es el vacío. En lo que sigue procuraré describir ese doble movimiento del despliegue cuestiano: la negación romántica y la afirmación clásica, la polémica y la crítica, para finalmente ocuparme del carácter decepcionante y trágico de sus reflexiones, que en el fondo, me parece, es el sustento de su poética.

3. El tiempo romántico y el polemista

“Polémica: referente a la guerra”.

Diccionario crítico etimológico
de Joan Corominas

Es difícil aislar con precisión el concepto de romanticismo en los ensayos de Jorge Cuesta; a veces pareciera referirse al movimiento literario que históricamente se sitúa entre el siglo XVIII y XIX, aunque en otras ocasiones pareciera hablar de algo diferente. El término en sí mismo no define nada, lo que importa es el sentido que Cuesta le asigna y ese sentido sólo podemos rastrearlo en sus textos. Procederíamos de manera errónea si consideráramos que la noción de romanticismo en Cuesta alude a un periodo histórico porque, en ese caso, no tendría sentido la constante referencia y la continua batalla del escritor contra ella. Su noción va más allá y el propio Cuesta era consciente de esto, como resulta evidente en su ensayo “José Clemente Orozco: Clásico o romántico”:

Con el nombre de Romanticismo se designa precisamente el movimiento revolucionario que se originó en el siglo XVIII y que tuvo su culminación a mediados del XIX, el cual en oposición al principio clásico del arte, tal como lo pensaba pretendió disipar toda actividad del espíritu a una “vuelta a la naturaleza” (Cuesta 1964: III, 407).

Hasta aquí se refiere al movimiento histórico, que conoce perfectamente. Sin embargo, a continuación asegura:

Ésa es la época romántica por excelencia, pero esto no significa que los sentimientos románticos, si no la filosofía, sólo entonces hayan existido; más condenados o menos confiados, han existido siempre y nunca dejarán de existir (Cuesta 1964: III, 407).

Esta segunda acepción es la que nos interesa ahora. Cuesta no polemiza contra un movimiento histórico, sino contra una concepción del arte. Para el veracruzano el romanticismo es entonces un determinado uso de los elementos artísticos, una forma de hacer poesía, una *póiesis*, una actitud creativa.

Polemista a fin de cuentas, la intención del escritor es ante todo reducir y negar a su contrincante. No es mera coincidencia que en uno de sus primeros textos, la reseña sobre *Reflejos* de Xavier Villaurrutia, defina al arte precisamente por lo que no es: “No es el arte estado de gracia, ni excepcional inspiración, ni sueño extraviado, ni alambicada alquimia” (Cuesta 1964: II, 30). Esta primera caracterización negativa corresponde al espíritu romántico que Cuesta combate. Apenas unos cuantos meses después de la publicación de dicha reseña, Cuesta publica otro texto que puede considerarse como el primer intento por definir más claramente su campo de batalla: “Un pretexto: *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet” de 1927. En este ensayo el escritor ya se encuentra en plena polémica y uno de sus blancos es José Ortega y Gasset.⁴

Hacia 1925 el autor de *La rebelión de las masas* había publicado una serie de ensayos que posteriormente aparecieron como libro bajo el título de *La deshumanización del arte*. En estos escritos el filósofo español había intentado dar una explicación de los movimientos artísticos de vanguardia. Ahí afirmaba:

⁴ No olvidemos que Cuesta escribió la mayoría de sus textos en el período posrevolucionario mexicano; los otros contrincantes con los que discute Cuesta en este texto, aparte de Ortega y Gasset, parecen ser sus contemporáneos nacionalistas. Las discusiones culturales de la época giraban en torno a la construcción o la búsqueda de una nacionalidad (ver Sheridan 1994: 384-388). Para un grupo importante de intelectuales el problema que había abierto el proceso revolucionario era el de la creación de una literatura que diera cuenta de una auténtica nacionalidad y por lo tanto que manifestara el espíritu del pueblo. En 1925, por ejemplo, se debatió sobre la virilidad y el afeminamiento de la literatura mexicana. Julio Jiménez Rueda abrió la discusión al plantear: “hoy [...] hasta el tipo del hombre que piensa ha degenerado: ya no somos gallardos, altivos, toscos [...] es que ahora suele encontrarse el éxito, más que en los puntos de la pluma, en las complicadas artes del tocador” (cit. en Schneider 1975: 162). Caben resaltar por un lado la identificación de la literatura revolucionaria con la virilidad y por otro la convicción de que esta literatura viril se expresaba de manera contundente en la novela antes que en la poesía. En la reseña que hace Cuesta de la obra de Jaime Torres Bodet parece subyacer también la discusión con quienes identificaban novela con virilidad revolucionaria ya que *Margarita de niebla*, y otros ejercicios narrativos de algunos escritores congregados en torno a la revista *Contemporáneos*, contradecía la concepción de que la novela tenía que ser épica y viril, al intentar hacer una obra narrativa lírica antes que histórica.

Durante el siglo XIX los artistas han procedido demasiado impuramente. Reducían a un minimum los elementos estrictamente estéticos y hacían consistir la obra, casi por entero, en la ficción de las realidades humanas. En este sentido es preciso decir que, con uno u otro cariz, todo el arte normal de la pasada centuria ha sido realista (Ortega y Gasset 1936: 127).

En oposición al arte realista, natural y humano de las centurias pasadas, el arte de principios de siglo parecía, a ojos de Ortega, un arte puro interesado sólo en la estilización ornamental y sin ningún referente humano: “estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización. Y, viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar” (140). Las nuevas artes, según Ortega, despreciaban lo humano, se negaban a hablar de lo real, mostraban su rechazo por la naturaleza. Ante esto, Jorge Cuesta aseguraba en ese ensayo sobre la novela de Torres Bodet:

Ortega y Gasset, en su ensayo lleno de errores, dice del arte moderno que se deshumaniza cuando se hace más artístico. Más humano, más cerca de la realidad le parece el romántico. Si la que éste le revela es la naturaleza más verdadera para él, que se resigna a vivir en ella acomodado a su mentira, pero que no pretenda que el arte aspira a la deshumanización de la realidad. La estiliza, la deforma; lo que quiere decir que la reduce, pero no que deja de vivirla [...] No es deshumanizar sino *desromantizar* [subrayado mío] la realidad; es decir humanizarla dándole un interés, una utilidad (Cuesta 1964: II, 41).

Las ideas de Cuesta se dirigen contra la versión que tiene Ortega del arte de la época, pero también van prefigurando la imagen de su contrincante artístico: el arte romántico. En esta especie de discusión con Ortega se vislumbra el debate que Cuesta mantuvo toda su vida, una discusión que podría asirse con la fórmula de “desromantizar la realidad”. ¿Cuál es la realidad romantizada? Una primera noción que Cuesta asocia a la idea de arte romántico es la de particularismo. Según él, todo espíritu acorde con esta corriente transforma un carácter general en algo individual. Así, la forma artística, como podría ser el género elegíaco o el idílico, adquiere un puro sentimiento individual en las manos del romanticismo:

La forma dejó de ser un género para convertirse en una particularidad del sentimiento. Cada paisaje, cada crepúsculo, cada historia se dio a buscar su lenguaje individual, como si fueran a hablarse a sí mismos. Los poetas se entregaron a la misteriosa ociosidad de [...] imprimir a las palabras el temperamento del desierto o el estado de alma de unos elefantes como algo directamente sensible [...]. El ideal parecía ser que los asuntos poetizaran por sí mismos sin intervención de los poetas sin el intermedio de las formas. Pues este “formalismo” era en realidad un imperio absoluto del asunto (Cuesta 1964: III, 343-344).

Junto a la noción de particularismo aparecen aquí una serie de conceptos que también se relacionan directamente con nuestra caracterización: el arte romántico es particularidad del sentimiento, es predominio del asunto sobre la forma. La particularidad no sólo representa un desprecio por lo universal, es exaltación de los sentidos y lo es porque el objetivo final de toda tentativa romántica es acercar el arte y la vida:

Vemos el Romanticismo acercando el arte a la vida; dándole asuntos y personajes triviales; convirtiéndolo como Nietzsche observaba, en el amor de nuestro prójimo, de lo que está cerca, ¿qué es lo que entonces sucede? El heroísmo se pone al alcance de todos y deja de ser

heroísmo; las más altas emociones descienden al nivel inferior de la existencia; la dignidad se convierte en naturaleza; el orden en obediencia a la materia, en la tiranía de la pasión [...] el arte es buscado en la espontaneidad [...] las emociones vienen a habitar los silencios (Cuesta 1964: III, 406-407).

Naturaleza, emociones, pasión, existencia, inmediatez, todos son conceptos que Cuesta relaciona con el espíritu romántico. La poesía que asume esas características carece de rigor artístico; el poeta que se pierde en el paisaje, que identifica sus sentimientos con la naturaleza, exalta su individualidad antes que la obra en sí. El arte se pierde en estos vericuetos; se ve reducido a los caprichos del sentimiento, a los avatares del “yo”. Se sustituye la esencia por lo contingente, la poesía por lo real.

El romanticismo fue definido por Brunetière [...] como una emancipación del “yo” individual. Sabemos en lo que esta emancipación consistió: en llevar a la literatura el lenguaje llano de la vida [...]. Es un lenguaje sin alturas [...]. Es el lenguaje que hablan los “estados de ánimo” [...] [es una poesía que] reside en las vacilaciones, en las indecisiones del lenguaje (Cuesta 1964: III, 392-393).

Para Cuesta el discurso romántico es una apelación a lo inmediato, es la relevancia del tema sobre la forma, es el intento de acercar la vida al arte, es un predominio de las sensaciones, es un desprecio por la sujeción del “yo”, es circunstancia, pero sobre todo es falta de rigor. Así, podemos entender mejor la crítica de Cuesta al concepto orteguiano de lo romántico como una *póiesis* con la cual no está de acuerdo; para descalificarla la reduce y la ridiculiza. Pero no será sino hasta 1932 cuando el polemista se enfrente, en términos reales, a una postura romántica representada por los nacionalistas mexicanos de su época.⁵

El 17 de marzo de 1932 apareció en el *Universal Ilustrado* una serie de comentarios de distintos escritores que, incitados por el periodista Alejandro Núñez Alonso, daban su opinión sobre una supuesta crisis de la literatura de vanguardia.⁶ Había un grupo que negaba que tal crisis existiera (Salvador Novo y Xavier Villaurrutia) y otro grupo que sostenía la franca debacle de la vanguardia (Ermilo Abreu Gómez, José Gorostiza y Samuel Ramos). De entre las distintas opiniones allí vertidas, me interesa resaltar sobre todo la de Ermilo Abreu Gómez, quien poco tiempo después se convertiría en el blanco de los ataques de Cuesta: “Considero que la tragedia nuestra estriba en que existen literatos –buenos o malos, lo mismo da– pero no existe la literatura. Es decir, no hemos logrado crear la vida, la biología de la literatura”; y más adelante sostenía: “¿que si existe la crisis? Indudablemente. [...] ¿El pecado de la vanguardia? El más grave haber roto el proceso de nuestra literatura. Hemos roto la conexión con lo precedente, con lo anterior

⁵ Después de la discusión de 1925 sobre la virilidad y el afeminamiento de la literatura, la polémica más importante, que traduce más o menos los mismos deseos nacionales de una parte de los escritores y las aspiraciones cosmopolitas de otros, es la polémica de 1932 “resultado de la tensión estética e ideológica que origina, por un lado, una pasión nacionalista y, por el otro, la necesidad de insertar esa pasión ‘en la corriente general del espíritu moderno’” (Sheridan 1999: 24).

⁶ El motivo que llevó a ciertos intelectuales, periodistas y escritores a promover esta polémica fue la desaparición de *Contemporáneos*, revista mexicana de cultura (1928-1931) pues para ellos el grupo de escritores que se congregaba en torno a ella, entre los cuales se contaba a Jorge Cuesta, era el sinónimo de la vanguardia mexicana.

y el pasado” (Abreu Gómez 1932a: 119). Salta a la vista aquí la referencia a la necesidad de una “biología de la literatura”, en una posición que llegará, con el desarrollo de la polémica, a la exigencia de un arte que refleje la vida, como se aprecia en la siguiente entrega del 28 de abril del mismo año:

Es ésta una vanguardia descastada que ha vuelto la espalda, impúdica, a la sangre de nuestro solar, y se ha hecho sorda al latido de la angustia de nuestra raza.

No es esta una vanguardia con relación a nosotros. Es tan sólo una muestra, muestra inferior, muestra endeble, de la vanguardia extranjera. Es una rama perdida, perdida y podrida, de un árbol cuyas raíces y cuya savia no podremos conocer bien (1932b: 176).

A la literatura de vanguardia, según Abreu Gómez, había que reprocharle su falta de apego a los intereses de un pueblo, su olvido del sufrimiento de una colectividad y su rechazo a mostrar la vitalidad de una nación. En contraposición a la literatura descastada alababa la corriente pictórica representada por Rivera, Orozco, Lazo, Mérida quienes

[...] han sabido rebasar sobre las formas, sobre los aspectos, el espíritu nuevo de México, el ansia de nuestra sensibilidad y de nuestra capacidad de pensamiento. Esta vanguardia de la pintura, haciéndose humana, destruyó la rutina de las malas vanguardias pictóricas de México (1932b: 177).

Casi un mes después de aparecido el ensayo de Abreu Gómez, Jorge Cuesta respondió a estas exigencias nacionalistas con una reflexión paradójica muy de su estilo. Comenzaba por descalificar el supuesto patriotismo de los nacionalistas aduciendo la raigambre profundamente europea de esa idea. De ahí la paradoja: los que pedían una vuelta a los problemas de la nación y declaraban un rechazo de los métodos extranjerizantes eran, en realidad, los títeres de una idea extranjera: “la vuelta a lo mexicano no ha dejado de ser un viaje de ida, una protesta contra la tradición; no ha dejado de ser una idea de Europa contra Europa, un sentimiento antipatriótico” (Cuesta 1964: II, 97). “Digo Europa, porque Europa llaman a esa tradición que rehuyen con el fin de imaginar la que pueden llamar también México o América. Europeo deberían llamar, sí, y europeísta, a su mexicanismo, a su americanismo, para expresarse sin falsedad” (Cuesta 1964: II, 99). Para Cuesta la petición nacionalista no representaba más que un interés por lo particular y un rechazo de lo universal: “no les interesa el hombre sino el mexicano” (Cuesta 1964: II, 99), en lugar de ensanchar la tradición la reducían hasta el absurdo de la diferencia absoluta. Cuesta terminaba su ensayo dando su respuesta a la idea de una literatura cercana a las realidades del pueblo de México:

Vale el artista, precisamente, por su destreza y no por el servicio que podría prestar a quienes son menos diestros que él. Vale más mientras le sirve a quien es todavía más diestro. Cuanto vale para los más incapaces es sin duda lo que tiene menos valor, lo que no dura, lo que no será tradición (Cuesta 1964: II, 101).

Ante la intentona nacionalista por hacer del arte una mera comunicación de contenidos patrióticos Cuesta reafirmaba la total independencia de la obra y el valor del artista como alguien diestro en su oficio. En la disputa comenzaban a aparecer dos concepciones distintas de arte.

Una semana después, el 29 de mayo, Abreu Gómez escribió una respuesta al apabullante ensayo del veracruzano. Frente a la separación total que Cuesta establecía entre el contenido de la obra y la destreza del artista, Abreu Gómez volvía a insistir en la importancia del sujeto, de su pueblo y de su colectividad para la creación literaria: “el espíritu de la letra debe surgir del espíritu del hombre. Sin la presencia del hombre no puede crearse ninguna obra digna de perdurar en la historia del pensamiento literario” (1932c: 232). En esta nueva intervención, Abreu Gómez dejaba en claro la noción de literatura que profesaba: “sin pulsar el sueño y la inquietud y el dolor y la alegría de un pueblo no puede intentarse la definición de ninguna literatura” (232). Ante tales ideas el paso que seguía la ofensiva de Cuesta era evidente.

La definición de un arte humano, como en Ortega, la necesidad de una obra cercana al sentimiento del pueblo, las arengas a favor de la expresión de las necesidades inmediatas de una nación, aparecían a los ojos de Cuesta como simples ecos del espíritu romántico, resabios de la *poïesis* enemiga, síntomas de un arte antiartístico. Por eso el siguiente ensayo que publicó para la polémica llevaba por título “Clasicismo y Romanticismo”. Ahí afirmaba: “Romanticismo y americanismo casi nacieron juntos, poseídos por el mismo espíritu” (Cuesta 1964: II, 104), ese espíritu se manifestaba en su “naturaleza sentimental o, mejor dicho, antirracional” (Cuesta 1964: II, 102). Para Cuesta el americanismo no representaba más que otra expresión del modelo nacionalista: “lo americano ha sido, y lo mexicano entre ello, la personalización de lo europeo antieuropeo”. La identificación era casi total, lo que movía la disputa en este debate era la oposición de dos concepciones del arte: la romántica y la clásica. Para los defensores del romanticismo la obra debía dar cuenta del tiempo, la época y el lugar donde se creaba. Para los clasicistas, esto reducía el arte a mera circunstancia, hacía de la poesía una subsidiaria de los periódicos. El enemigo se presentaba con todos sus defectos: pretendía que lo humano fuera lo universal, que lo temporal se manifestara como eternidad, que la materia se mostrara como el espíritu:

Estos comienzan por pedir al arte que sea humano, universal; que no difiera. Humano, universal, es para ellos repetición, no un crecimiento. [...] Quieren que el arte sea sensible a lo que sienten todos; que el artista no valga por él, sino por quienes no valen. Universalidad, representa para ellos la suma de todo lo inferior [...]. Quien exprese a México, dicen, dará expresión a lo universal. [...] Julien Benda ya describió la voluntad de estos románticos, que consiste en pretender para lo temporal, la categoría de lo espiritual (Cuesta 1964: II, 108).⁷

Tanto en el caso de la disputa con las ideas de Ortega como en la discusión directa con los nacionalistas, Cuesta se enfrentó a una forma de creación poética con la cual no cuml-

⁷ Para un análisis de la recepción de Julien Benda en Cuesta, ver Domínguez Michael (1997: 284-301). Aunque aquí nos ocupamos de las ideas poéticas del escritor veracruzano, no podemos dejar de observar la influencia de Benda. Creo que uno de los rasgos que Cuesta adjudica al arte romántico, el misticismo religioso y oscuro de sus intenciones, puede tener su origen en las reflexiones del francés, quien caracterizó el espíritu nacionalista como un proyecto místico: “D’une manière générale, on peut dire que les passions nationales, du fait qu’elles sont exercées aujourd’hui par des âmes plébiennes, prennent un caractère de mysticité, d’adoration religieuse” (Benda 1927: 35). Este espíritu místico se manifestará en las obras de arte como obsesión por la oscuridad y el misterio, elemento puramente romántico, según Cuesta.

gaba. Cuesta batallaba, luchaba, esgrimía argumentos para mostrar la naturaleza paradójica y contradictoria de las ideas que rechazaba. Su método era la guerra abierta, su postura la del polemista, su objetivo la aniquilación. Pero en este movimiento agonista, donde ponía en juego su destreza en el debate, Cuesta avizoraba ya otro espacio y otro tiempo de la génesis de la poesía. Si en este primer momento predomina la polémica contra el romanticismo nacionalista, en un segundo momento resurgirá lo que para Cuesta representaba el verdadero arte: el momento clásico, imposible de alcanzar, el momento crítico.

4. El tiempo clásico y el espíritu crítico

“Crítico: discernir lo cierto y lo verdadero de lo falso y lo dudoso”.

Diccionario de Autoridades

La idea de que el arte es resultado de una crítica se encuentra ya anunciada desde el primer ensayo conocido de Jorge Cuesta: “La santa Juana de Shaw”. Ahí, el ensayista señala que el motivo dramático de la pieza de Shaw se basa en los acontecimientos históricos reales, lo que podría hacer pensar que la obra era una copia de lo que en realidad pudo pasar. Sin embargo, agregaba: “La copia es trabajo crítico; requiere la interpretación de los datos, además de la comprobación de la autenticidad, veracidad y buen juicio de los documentos” (Cuesta 1964: II, 9). Este primer acercamiento de Cuesta a lo que consideraba debía ser la creación literaria ya tenía en germen su postura y preferencia por un cierto espíritu que no abandonará en sus ensayos posteriores. El análisis crítico fue siempre para Cuesta un elemento esencial y necesario para toda construcción poética. Según él, la verdadera obra de arte se presenta siempre como el resultado de un proyecto de la crítica, como depuración de lo real por la razón. Así lo deja ver en su reseña de *Reflejos* de Villaurrutia:

Pocos tan exigentes como Villaurrutia. Crítico lo hace su severidad, si no lo hace severo su crítica. Nadie como él ha atendido en México a la producción literaria reciente y la ha comentado con pensamiento tan justo. Pero su mejor obra de crítica no la forman las numerosas notas que riega por las revistas, aunque ellas le dieron ese prestigio tan extraño a su edad y en la pobre intención equivocado; su mejor obra de crítica *Reflejos*, libro de poesías (Cuesta 1964: II, 30).

La identificación del proceso crítico, en el que se juega esencialmente la inteligencia y la razón, con el proceso artístico resalta por la continua insistencia: “la poesía como ciencia es la concepción cuya fascinante perversidad todavía no llega a admirarse como se debe. La poesía como ciencia es la refinada y pura actividad del demonio”. La acción demoníaca en la poesía se refiere ante todo a la actividad de “convertir todo en problemático, hacer de toda cosa un puro objeto intelectual” (Cuesta 1964: II, 168), sostiene en “El diablo y la poesía”, texto de 1934.

El análisis crítico refina los elementos de la poesía, los vuelve a su estado puro alejándolos de las circunstancias y el espacio en que surgieron. La consideración de la poe-

sía como ciencia es un intento por definir una poesía crítica, una *póiesis* de la razón. Lo que Cuesta encuentra fascinante en el ejercicio poético concebido como una actividad intelectual, es el desprendimiento de lo real contingente hacia lo real absoluto, eterno. El arte por el que aboga implica entonces un rigor extremo de la razón, como así también la ausencia total del sujeto y sus emociones. Por la aplicación de la crítica en el proceso artístico la poesía se vuelve “metálica: maleable y dura”. Alejado de la pasión sensorial del artista, el arte se presenta como “un discurso lógico y reposado”, sus virtudes son la limpidez y la pureza; no hay en él “la inmediata sensualidad lujuriosa” sino un puro juego desinteresado. Si la poesía romántica se caracterizaba por la dependencia respecto del contenido, la poesía crítica hace abstracción de las circunstancias. Contra la *póiesis* romántica, sujeta a la individualidad del creador, a las contingencias del tiempo y a las premuras de las costumbres, Jorge Cuesta propone una *póiesis* crítica⁸ en la que los elementos centrales que ordenen el mundo serán la inteligencia y la razón. Al desorden del tiempo Cuesta opone la claridad añorada de la lucidez, que llamará espíritu clásico: “Esto es el arte clásico sobre todo: una crítica radical” (Cuesta 1964: III, 411).

Cuesta reconocía en la producción poética de su generación, sobre todo en la del grupo de los Contemporáneos, estas cualidades clásicas. Exaltaba en ellos su espíritu crítico, alababa en sus obras el ejercicio de la inteligencia; pero sus contrincantes, los nacionalistas románticos, no encontraban en ellos más que a un grupo de extranjerizantes desarraigados. Para Abreu Gómez, por ejemplo, eran unos descastados, ajenos a la verdadera tradición mexicana. Ante semejantes imputaciones, Cuesta se dio a la tarea de reconstruir un pasado literario en el que el espíritu clásico aparecía como la única tradición posible en la historia poética de México. Así fue como dos años después de pasadas las tormentas de la polémica del 32 publicó un ensayo en el que trazó las líneas históricas de una forma de creación poética que evidentemente desembocaba en la *póiesis* clásica que él y su grupo representaban y practicaban: “El Clasicismo mexicano”.

En ese texto Cuesta comenzaba por afirmar que la historia de la poesía mexicana se había desarrollado acorde con “una historia universal de la poesía”. Para él, “la poesía mexicana no ha podido sustraerse de verificar un destino universal” (Cuesta 1964: II, 178). Ese destino universal podía resumirse en dos aspectos: la reflexión y la crítica. Según él, la única poesía que debía considerarse como una tradición en la historia de México era la que se había caracterizado por ser reflexiva y crítica, es decir, clásica. Los dos primeros representantes de esta tradición eran Sor Juana y Ruiz de Alarcón:

Desde un principio florecieron en México las formas críticas y reflexivas de la literatura castellana. En consecuencia, los escritores españoles han considerado tradicionalmente con desprecio hasta las obras de Ruiz de Alarcón y de Sor Juana Inés de la Cruz, a las que ningún mestizaje [*sic*] excluye de la sangre española. Pero las excluye según parece su carácter crítico y reflexivo, su calidad universal (Cuesta 1964: II, 181).

De esta manera el nacimiento y la originalidad de lo verdaderamente poético en México se identificaba con su “inclinación clásica, es decir su preferencia de las normas universales sobre las particulares”. A las afirmaciones románticas de un supuesto apego

⁸ Dice Nigel Grant al respecto: “Para él tanto en la política como en el arte, el único criterio universal y por eso duradero para un cambio constructivo es una actitud crítica” (Nigel Grant 1984: 44).

de la tradición literaria al espíritu del pueblo, Cuesta respondió con una genealogía de poetas interesados ante todo, según él, por lo universal, por el rigor de la inteligencia y no por el sentimentalismo nacionalista. Este espíritu siempre habría estado presente en los mejores representantes de la poesía mexicana, incluso en los momentos en que la *póiesis* romántica se afianzó con más fuerza. Así, para Cuesta, José Manuel Othón “no advertía que su Romanticismo contrariaba los ideales clásicos, vivos en [él gracias a] las formas académicas” (Cuesta 1964: II, 186). Díaz Mirón por su parte “llegó al Romanticismo en busca de universalidad, en busca de un rigor más profundo”, y fue precisamente el rigor, algo que no puede atribuirse al Romanticismo, lo que lo hizo “infecundo, estéril, árido como el paisaje que pintaba” (Cuesta 1964: II, 189). Este mismo rigor, de estirpe clásica, llevó a Díaz Mirón a agotar su fantasía antes que a sacrificar su razón. González Martínez, representante del “simbolismo mexicano”, asumió una actitud que condujo “a la poesía mexicana a la reflexión” y de esta manera la restituyó “si no a la universalidad, al universalismo”. López Velarde, a quien algunos veían como el poeta nacional, no representaba a los ojos de Cuesta sino el momento en el que “la poesía mexicana se reflexiona apasionadamente, repudia sus artificios y adquiere una conciencia de sus propósitos que es comparable, por su penetración, a la conciencia inmortal de Baudelaire” (Cuesta 1964: II, 193). Como puede verse, Cuesta construyó la tradición poética clásica en la historia de México a partir de conceptos que se enlazan para ir perfilando una estética particular: la inteligencia, la reflexión, el criticismo, la pureza, las formas. Todos estas características configuran el espectro creativo de lo que para nuestro ensayista debía de ser la poesía. A la exigencia de una supuesta sensibilidad nacional, Cuesta contrapone una racionalidad crítica; a las posturas sentimentalistas sobrepone un rigor de formas. Pero para completar el cuadro de la poética clásica habría que mencionar también uno de los elementos que subyace a toda obra romántica y contra el cual Cuesta no dejó de batallar: la exaltación del yo y su sensibilidad. Esto se observa en su ensayo sobre Salvador Díaz Mirón, uno de los poetas que más admiraba.

Si para la gran mayoría de los lectores de la época Díaz Mirón representaba el modelo del poeta romántico por excelencia, para Cuesta lo más importante de su obra residía en su rigor formal, en su indiferencia por los contenidos y en su rechazo de los sentimientos. La finalidad del poema es el goce en sí mismo, y ningún elemento biográfico puede enriquecerlo estéticamente. Por el contrario, para que la belleza surja debe suprimirse al autor.

Esta misma indiferencia cruel con que, a través de los asuntos y los sentimientos más lejanos y más extraños entre sí, busca Díaz Mirón la adquisición de un gozo estético nada más, egoísta, como él lo llamaba, nos lleva al disgusto de su biografía, a la consideración de los accidentes y de su vida (Cuesta 1964: III, 340).

El desprecio por lo meramente circunstancial llevó al autor de *Lascas* a asegurar “que el sujeto carece por sí mismo de importancia” (cit. en Cuesta 1964: III, 340). Esta afirmación atrajo fuertemente a Cuesta, que ya había disentido con los nacionalistas acerca de la prioridad del autor sobre la obra. La anécdota biográfica era sinónimo de una época, retrato de lo humano y, por lo tanto, prescindible desde el punto de vista literario. La fórmula de Díaz Mirón, “el yo no es importante” (cit. en Cuesta 1964: III, 340), concuerda con la opinión de Cuesta sobre la intrascendencia de la vida del autor para el poema. Ante

esta supresión lo único que quedaba era la “oquedad de la forma” (Cuesta 1964: III, 340). Sin embargo, según Cuesta, Díaz Mirón no alcanzó a superar su tendencia romántica, pues siempre intentó unir la forma y el fondo. Pese a esto Cuesta aseguraba:

En apariencia, *Lascas* se distingue de la poesía anterior de Díaz Mirón por el culto a una cierta perfección literaria. El gusto por las descripciones, las rupturas del discurso, el rebuscamiento del lenguaje, parecen no tener otro objeto que la propiedad y la pureza de la forma ni otro origen que la satisfacción de un gusto clásico (Cuesta 1964: III 348).

Es importante relacionar las características de la poesía clásica con la función del sujeto en la construcción de la poética de Cuesta. No es la sensibilidad lo que caracteriza al sujeto poético cuestiano, sino el proceso de racionalización de lo real. La crítica es el instrumento de depuración, el creador y el actor del poema son, en todo caso, la inteligencia y la razón. El poeta romántico percibe lo real y se deja arrastrar por sus sensaciones. El poeta clásico evita lo circunstancial y purifica su percepción mediante la razón, su objetivo es dejar plasmada una realidad más pura, abstracta, desligada de la temporalidad.

En el ensayo que Cuesta publicó en 1939 con motivo de la aparición de *Muerte sin fin* de José Gorostiza, aparece una serie de ideas que explican la función del sujeto poético en las reflexiones del ensayista. Según él, la conciencia nunca percibe la realidad en su conjunto, sino imágenes discontinuas y fragmentarias de ella. Lo que la memoria retiene es sólo una máscara, un fragmento. Por eso la poética romántica se equivoca al otorgar a ese fragmento el estatuto de la totalidad de lo real; el poeta romántico plasma sus sensaciones y pretende que eso es la realidad. Para Cuesta el proceso es inverso; la imagen a partir de la cual se puede acceder a la realidad tiene que ser producto de una selección cuyo filtro lo constituye la razón crítica:

Es como si toda realidad se nos diera de modo interrogativo, como una sucesión, como un discurso, para no fulminarnos de un golpe con su presencia. Pero el poeta, que se propone la emoción del alma como un fin, utiliza, inversamente, el mismo método para desnudar a las cosas. Parte de la metáfora, y acaba en ese horror que sintió el primer hombre cuando se vio descubierto ante la mirada del espíritu (Cuesta 1964: III, 327).

El verdadero poeta desea poetizar sobre el espíritu. La poesía se eleva a lo ideal y eterno. El poema se encuentra lejos de la contingencia, abstraído del acontecer. El poeta construye un espacio espiritual:

Un mundo puramente poético es un mundo substraído por entero a la realidad y sometido por entero a la imaginación. Y un mundo puramente poético es aquel en que reina sin restricción la palabra y no la cosa, el nombre y no la substancia. Es aquel en que toda cosa es una imagen y toda substancia es un eco, y en donde lo único que tiene una realidad sensible es la palabra (Cuesta 1964: III, 310).

En este mundo lo que rige es “una economía de la eternidad”. Sin embargo, la idealidad del mundo poético funciona siempre como una constante aspiración. El poema no alcanza la eternidad; la busca. El clasicismo se manifiesta entonces como puro deseo, el trabajo poético-crítico tiende hacia un espacio modélico, siempre inalcanzable: “la belle-

za fue a refugiarse en la realidad y no en un ideal [...]. Ideal es lo que nunca se alcanza; así lo concibe la fatiga de desear un más allá constantemente remoto” (Cuesta 1964: II, 114). El poeta clásico busca el *ailleurs* distante y el anhelado viaje hacia la eternidad.⁹ En la partida, el único conductor autorizado es la inteligencia crítica, la razón. El poeta va con la seguridad de que su única guía, la inteligencia, no lo abandonará. El paso de lo real a lo ideal sólo es posible mediante la crítica; sólo ella, como un atañor en el que se purifica el mundo, puede dar cuenta de la eternidad a la que aspira toda poética clásica.

5. Poética en crisis

“La recherche de la perfection est une forme de suicide”.

Paul Valéry

Hasta aquí hemos visto cómo la poética de Cuesta se caracteriza esencialmente por una pugna dialéctica, una pugna en la que los dos contrincantes, la *póiesis* romántica y la *póiesis* clásica, aparecen como dos momentos definitivos de la batalla artística. Pero en el fondo de esta batalla, y a su término, aparece lo que algunos estudiosos han señalado pero no muchos se han atrevido a desvelar: el nihilismo de Jorge Cuesta.

El rechazo tan categórico de toda dimensión humana e histórica en la poesía no podía provenir más que de una concepción decepcionada de lo real. El “yo”, la individualidad, el pueblo, la época, todas estas categorías que el arte romántico pretendió erigir en verdades poéticas no representaban, para Cuesta, más que engaños del tiempo, impurezas de la vida, absolutizaciones de una naturaleza cambiante e inaprehensible. La experiencia era despreciable porque su rostro se mostraba informe, sin límites precisos, misterioso. Jorge Cuesta añoraba la claridad, lo fijo, lo que perdura. Pero los caminos que conducían a ese lugar sólo mostraban el monólogo de la razón. Quizás para entender mejor este proceso conviene recurrir a Paul Valéry, uno de los maestros intelectuales de Cuesta con el que más afinidades tuvo.

⁹ La noción de preciosismo recalca la imposibilidad de alcanzar el mundo clásico. Para Cuesta este término designa una etapa previa al momento clásico: toda escuela preocupada por el artificio del lenguaje, por la densidad de la lengua en tanto construcción artística, podrá llamarse preciosista. Así, Góngora y Mallarmé aparecen a los ojos del ensayista como representantes de esta corriente porque con el lenguaje fundaron su mundo propio. Cuesta llega a decir que las corrientes artísticas del siglo XVII y del siglo XX se hermanan en su afán preciosista. La diferencia entre ambas estribaría en la intención histórica asumida por cada una. Mientras que en el siglo XVII la pureza del lenguaje apunta a una nobleza del espíritu, en el siglo XX el preciosismo apuntaba a una nobleza del arte y del artista como un ser distinto. Sin embargo, pareciera que el preciosismo todavía se encuentra sometido a ciertas dimensiones de la vida: “Hay algo que todavía no puede moverse, algo que no puede vivir sino dentro del edificio de su vida” (Cuesta 1964: II, 51). “Es cierto que se da como antirromanticismo el apego del arte a cualquier preciosismo, a cualquier artificialidad. Pero sus efectos sobre el arte son los mismos que los de la idea romántica: el arte deja de ser, deja de pertenecer. Pues tan cercano está de su sujeto” (Cuesta 1964: 408), el apego del preciosismo a algún elemento de la vida lo hace histórico; por eso es anterior al espíritu clásico, porque aun está en la historia: “Lo que es anterior al clasicismo es el preciosismo, un rigor artificial y exagerado” (Cuesta 1964: II, 51).

La perspectiva de Valéry está teñida de un profundo cartesianismo artístico. Para el autor de *Monsieur Teste*, la poesía era fruto de un largo y tortuoso proceso racional en el que lo real desaparecía por completo para dar paso a lo absolutamente poético. La pureza del lenguaje sólo podía alcanzarse a través de un ejercicio radical de la razón. La inteligencia era el único instrumento para hacer de la obra poética un objeto eterno, puro e inalcanzable. Pero este objetivo era absolutamente inalcanzable; Valéry mismo lo reconocía:

Je dis pure au sens où le physicien parle d'eau pure. Je veux dire que la question se pose de savoir si l'on peut arriver à constituer une de ces œuvres qui soit pure d'éléments non poétiques. J'ai toujours considéré et je considère encontre, que c'est là un objet impossible à atteindre, et que la poésie est toujours un effort pour se rapprocher de cet état purement idéal (cit. por Stanton 1994: 29).

En esta concepción, el arte sólo puede aproximarse al estado no contaminado y eterno del ideal gracias al ejercicio depurativo de la inteligencia crítica, pero en este proceso lo único que sobresale es la idolatría de la razón. La pureza artística se presentaba casi como una religión de la inteligencia:

Mon mouvement le plus désespéré, le plus certain fut celui qu'exprimaient pour moi seul et sans autre rigueur, ces mots: Tout par l'intelligence, tout remplacé, combattu, attaqué, défendu par l'intelligence [...] Il y avait quelque chose d'une religion dans ce propos (Valéry 1989: 71).

En el trayecto hacia el ideal, la inteligencia se quedaba hablando sola. El único asidero posible después del rechazo del mundo era la soledad de la razón, el auto-elogio de la conciencia. En esta soledad Jorge Cuesta se enfrenta a la nada. La *poiesis* clásica, como un estado de perpetua crítica, se encuentra también en una situación de continua crisis. La crisis de la búsqueda absoluta que termina encerrada en los callejones del vacío: "Volcada sobre sí y sobre su urgente necesidad de iluminar la realidad y ordenarla, la inteligencia se entrega a su propia fascinación" (García Ponce 1981: 216). Fascinación que no tiene otro objeto que su propio despliegue. La inteligencia se mira en el espejo y no ve nada, o más bien se ve como la nada. Dice García Ponce:

El mundo de Cuesta está abierto siempre a la nada metafísica y su propia concepción de la independencia del arte, su resuelta negativa a ponerlo al servicio de cualquier causa que no sea él mismo, que no sea la de la forma signifiante en tanto forma, acentúa aún más la presencia de esa nada (213-214).

En este proceso mistificador de la razón y la poesía Jorge Cuesta se acerca, aun a pesar suyo, a una perspectiva profundamente romántica. Señalando las sutiles relaciones que el ensayista mantuvo con el idealismo alemán, Arredondo ha señalado que "[h]ay un romántico en Jorge Cuesta" (Arredondo 1982: 100). Creo que el proceso mitificador y sus aspiraciones de eternidad son lo que más aproximan al ensayista mexicano a la filosofía romántica alemana. Dice Walter Benjamin:

Del concepto romántico de crítica salió el concepto moderno de crítica; pero en los románticos la "crítica" era un concepto enteramente esotérico que, en lo que se refiere al

conocimiento, reposaba en supuestos míticos y que en lo tocante al arte, encerraba los puntos de vista más válidos de los poetas de la época y de los poetas ulteriores, un concepto nuevo que en muchos aspectos es nuestro concepto de arte (cit. por Witte 1990: 50).

Aunque el concepto de crítica en Jorge Cuesta no tiene un supuesto mítico ni esotérico, esa noción, tal como aparece en sus ensayos, tiende a una mitificación y a una idealización tan marcada que se acerca a la concepción romántica. En el alarde de sus cualidades, el concepto de crítica termina en la autorreferencialidad y deviene vacío: “Es la conciencia de su propio vacío tras lo que va [el crítico] en las obras de los poetas [...]. La creación del crítico es este vacío; la crítica es un arte de cavar” (Cuesta 1964: II, 219-220). La teoría del clasicismo en tanto crítica radical es un vértigo hacia el silencio, una atracción por la nada, un nihilismo. Cuesta, de alguna manera, reconoce que el rigor absoluto es una especie de suicidio, por eso alaba en Díaz Mirón su rigor infértil: “para mí su fecundidad está en su silencio, su silencio es sobre todo el que se escucha; otros poetas fueron indignos de callar” (Cuesta 1964: II, 189). En la glorificación de la razón y en la alabanza de la claridad intelectual, la poética crítica de Jorge Cuesta se muestra como el deseo de infertilidad, de aridez, de silencio, como crisis, decepción, nihilismo.

Bibliografía

- Abreu Gómez, Ermilo (1932a): “Una encuesta sensacional. ¿Está en crisis la generación de vanguardia?”. En: Sheridan, Guillermo (1999) (comp.): *México 1932: la polémica nacionalista*. México: FCE, pp.119-120.
- (1932b): “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?”. En: Sheridan, Guillermo (1999) (comp.): *México 1932: la polémica nacionalista*. México: FCE, pp. 173-181.
- (1932c): “Literatura sin sexo”. En: Sheridan, Guillermo (1999) (comp.): *México 1932: la polémica nacionalista*. México: FCE, pp. 231-234.
- Arredondo, Inés (1982): *Acercamiento a Jorge Cuesta*. México: Sepsetentas.
- Asiain, Aurelio (1992): “Polemizar”. En: *Vuelta*, 182, pp. 20-22.
- Benda, Julien (1927): *La trahison des clercs*. Paris: Grasset.
- Cuesta, Jorge (1964): *Poemas y ensayos*. Edición de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider. México: UNAM, 4 Vols.
- Domínguez Michael, Christopher (1997): *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V*. México: Era.
- Forster, Merlin H. (1964): *Los Contemporáneos, 1920-1932. Perfil de un experimento vanguardista mexicano*. México: Ed. Andrea.
- García Ponce, Juan (1981): “La noche y la llama”. En: Cuesta, Jorge: *Poemas Ensayos y Testimonios*. Edición de Luis Mario Schneider. México: UNAM, pp. 211-217.
- Katz, Alejandro (1989): *Jorge Cuesta o la alegría del guerrero*. México: FCE.
- Nigel Grant, Silvestre (1984): *Vida y Obra de Jorge Cuesta*. México: Premiá.
- Ortega y Gasset, José (1936): *La deshumanización del arte*. En *Misión de la Universidad, Kant, La deshumanización del arte*. Madrid: s. e.
- Panabière, Louis (1983): *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*. Traducción de Adolfo Castañón. México: FCE.
- Paz, Octavio (1978): *Villaurrutia en persona y en obra*. México: FCE.
- Schneider, Luis Mario (1975): *Ruptura y Continuidad. La literatura mexicana en polémica*. México: FCE.
- Sheridan, Guillermo (1985): *Los Contemporáneos ayer*. México: FCE.

-
- (1994): “Entre la casa y la calle: la polémica de 1932 entre nacionalismo y cosmopolitismo literario”. En: Plancarte Roberto (comp.): *Cultura e identidad nacional*. México: Conaculta-FCE, pp. 370-394.
- (1999) (comp): *México 1932: la polémica nacionalista*. México: FCE.
- Stanton, Anthony (1994): “Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura”. En: Olea Franco, Rafael/Stanton, Anthony (eds.): *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: El Colegio de México, pp. 27-43.
- Valéry, Paul (1989): *Cahiers I*. Éd. Judith Robinson-Valéry. Paris: Gallimard.
- Witte, Bernard (1990): *Walter Benjamin. Una biografía*. Trad. Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa.