

Jorge Cuesta: Mineral music, poetry and sound art



David Enrique Castro-Campos.

de.castrocampos@ugto.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4867-4031>

Octavio Flores-Cisneros.

o.florescisneros@ugto.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1442-3875>

Alfredo Zárate-Flores.

alfredo.zarate@ugto.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0278-8877>

Universidad de Guanajuato

Resumen

En su libro *Estética de la música*, Enrico Fubini considera que: «la esencia del proceso creador es un constante diálogo entre *la materia y la forma*»¹, para el caso de esta propuesta, entre la palabra y el ritmo y la armonía. Nosotros creemos que ese diálogo puede extenderse a la comunicación entre diversos modos de expresión y que la poesía y la música son capaces de unificar sus esfuerzos y alimentarse constantemente. En este orden de ideas surge nuestro intento por unificar en un solo discurso la poesía y la música. *Canto a un Dios mineral* del poeta de origen veracruzano Jorge Cuesta apareció en nuestro horizonte como un pretexto para llevar a cabo este proyecto. *En Jorge Cuesta: Music, poetry and sound art*, poesía y arte sonoro unifican sus destinos con la intención de crear una pieza de arte sonoro vinculada a la interdisciplinariedad y por la que ponemos en un solo trazo dos pasiones: la poesía y la música.

Palabras Clave:

Jorge Cuesta, Arte sonoro, Canto a un Dios mineral, Diafanidad, Opacidad, Transparencia, Processing, PureData.

¹ Enrico Fubini, *Estética de la música* (Barcelona: Antonio Machado libros, 2001) 137-137.

Abstract

In his book *Estética de la música*, Enrico Fubini considers that «the essence of the creative process is a constant dialogue between matter and form»². We believe that this dialogue can extend to communication between different modes of expression and that poetry and music are capable of unifying their efforts and constantly feeding each other. In this order of ideas arises our attempt to unify poetry and music in a single speech. *Canto a un Dios Mineral*, of the poet of Veracruz origin Jorge Cuesta appeared on our horizon as a pretext to carry out this project. In Jorge Cuesta: Music, poetry and sound art, poetry and sound art unify their destinies with the intention of creating a piece of sound art linked to interdisciplinarity and for which we put in one stroke two passions: poetry and music.

Palabras Clave:

Jorge Cuesta, Arte sonoro, Canto a un Dios mineral, Diafanidad, Opacidad, Transparencia, Processing, PureData.

² Enrico Fubini, *Estética de la música* (Barcelona: Antonio Machado libros, 2001) 137-137.

*“Más ¡Ay!, la realidad nunca nos conforma, nunca alcanza a nuestro deseo,
nunca iguala a nuestra imaginación”*
Jorge Cuesta.

Music, poetry and sound art

Enrico Fubini retoma el pensamiento de Gisèl Brelet para hacer notar que: «la música no encuentra su estructura definitiva sino en la realización del tiempo vívido», es decir, en la experiencia vívida o soñada. Lo que el arte nos regala es la posibilidad de darle sentido a aquello que hacemos nuestro, al cúmulo de nuestras experiencias. Para nosotros, poesía y música son el binomio perfecto por el que la expresión de nuestra experiencia toma forma.

Jorge Cuesta (1904-1942), es un poeta mexicano que se ubica en la llamada generación de *Contemporáneos*. En opinión de Blanca Estela Domínguez, los poetas de este grupo: “abordan problemas del subconsciente, penetran en las profundidades del ser, estructuran un discurso poético alrededor del tema de la muerte, el sueño y el deseo. El tono de esta poesía se vuelve íntimo, discreto y reservado; el poeta ya no se exalta, medita y se confiesa”³. *Canto a un Dios mineral* de Jorge Cuesta está precisamente ubicado en esta intencionalidad grupal como que Domínguez identifica a los Contemporáneos. Este poema de largo aliento es, para nosotros, un pretexto con el cual queremos expresar una conexión entre el lenguaje y el sonido, entre la literatura y el arte sonoro.

Arte Sonoro

En la perspectiva de Gloria Rico Clavellino, el arte sonoro no goza aún de un estatus preciso debido a que se le considera como algo que está más allá de la formalización existente en relación con la música y, según ella, esto se debe a que «los artistas sonoros proceden principalmente de las artes visuales, no del campo de la música [y a que] utilizan sonidos naturales o elaborados a través de medios

³ Blanca Estela Domínguez Sosa, *Contemporáneos, Obra poética* (Barcelona: DVD ediciones, 2003) 22.

tecnológicos»⁴. Según Rico Clavellino, el estatus subsidiario con el que se caracteriza al artista sonoro respecto de sus colegas músicos abre una amplísima gama de incomprendimientos en torno a las modalidades de diseño, creación y ejecución de la obra que utiliza soportes mecánicos, espaciales, tecnológicos y que nada tienen que ver con la música electrónica cuya definición es más precisa y se genera por medio de aparatos electrónicos o combina su desarrollo con medios acústicos.

Ahora bien, respecto de la condición multidisciplinaria del arte sonoro y sus vínculos con otras artes, en particular con la poesía, y en el mismo sentido de la subsidiariedad de la expresión sonora, Susana González Aktories, afirma que “la poesía sonora se ha reconocido si acaso todavía como un ejercicio meramente experimental, aun provocador, cuyo valor literario ha sido relativizado y cuestionado”⁵. Según ella, el trabajo del poeta sonoro se identifica con las actividades de un ingeniero de audio o un músico de formación electroacústica.

Ahora bien, si tomamos en cuenta la opinión de Enrico Fubini de que “cada época histórica ha hecho, por tanto, corresponder a la palabra «música» con realidades muy distintas; una primera investigación, aunque ciertamente somera, de lo que sucesivamente se ha ido entendiendo en nuestra cultura por «música» puede representar una aproximación introductoria e iluminadora a esa disciplina más específica que es la estética musical”⁶. Es necesario advertir que dicha estética tiene, para el caso del arte sonoro, una caracterización naciente y destinada a establecerla como un discurso específico con sus propias delimitaciones.

A partir de estas diferenciaciones la producción de elementos sonoros que vayan más allá de la música y nos permitan editar sonidos desde una computadora y mejorar la calidad de audio del escucha por medio de la incorporación, manipulación y el diseño de una pieza que incluye soportes distintos a los estrictamente tradicionales, adquiere sentido. En este orden de ideas, y dado que la Era digital nos permite incorporar diversos mecanismos auditivo-sonoros en la producción musical es necesario que admitamos la pertinencia de la utilización y producción de dichos soportes en el ámbito de la producción artística. De este modo, la incorporación de las competencias tecnológicas en la producción artística de piezas sonoras nos permite pensar que la pieza sonora: “viene a ser –como lo

⁴ Gloria Rico Clavellino, “Innovación y tecnología en el arte sonoro de la era digital” *Bellas Artes y sociedad digital*, 2012, 19.

⁵ Susana González Aktories, “Poesía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis” en *Acta Poética* (México: UNAM, 2008), 379.

⁶ Enrico Fubini, *Estética de la música* (Barcelona: Antonio Machado libros, 2001), 21.

afirma Fubini para el caso de la pieza musical—, un condensado de pensamiento, emoción, historia vívida que precipita y se coagula en una forma artística”⁷.

Creemos que el arte sonoro puede desarrollar su propia estética porque gracias a la innovación de las TIC la aparición de software de diseño sonoro representa, como lo sostiene Rico Clavellino: «la posibilidad de creación en el ámbito del sonar sin la necesidad de ser un profesional en materia sonora»⁸. Gracias a una infinidad de software de uso libre, dispositivos electrónicos y aplicaciones la producción sonora es masiva y permite a músicos, artistas plásticos, visuales o literarios incorporar elementos que incentiven la interdisciplinariedad en la expresión de sus obras.

Admitimos que lo que pone en juego la inclusión de aspectos vinculados al arte sonoro es la aparición de un *juego intersemiótico* cuya finalidad es acrecentar la experiencia estética. Asumimos, como Susana González que: “la materia sonora[...], se adapta fácilmente a los distintos medios y funge como elemento vinculador, inter-discursivo» [sic]⁹ y, que esta condición la vuelve altamente significativa en la producción digital porque le confiere un sino distinto y autónomo que nos permite migrar a la construcción de una estética del diseño sonoro y a la creación de metodologías específicas para el desarrollo de estos productos.

La experiencia sonora consiste, en esta lógica, en la transformación del espacio y los objetos. De este modo, la experiencia que tenemos de los objetos nos ofrece distintos niveles de performatividad. Dicha performatividad dota a los objetos de una dimensión que va más allá de sus posibilidades morfológicas. En esta lógica se inscribe el proyecto: *Mineral music, poetry and sound art*.

Jorge Cuesta o el arte mineral

En 1941, la Revista *Letras de México* publica una carta que Jorge Cuesta envía a Bernardo Ortiz de Montellano en diciembre de 1933. La carta es un ejercicio de introspección respecto de la caracterización que se ha hecho del grupo de *Contemporáneos* en el que se incluye tanto a él como al poeta de las *Raíces del sueño*. Para Cuesta, la inclusión en el grupo parece problemática y supone que,

⁷ Enrico Fubini, *Estética de la música* (Barcelona: Antonio Machado libros, 2001), 25.

⁸ Gloria Rico Clavellino, “Innovación y tecnología en el arte sonoro de la Era digital” en *Bellas Artes y Sociedad Digital* (Sevilla: ULL/UM/US/UF/SLCS, 2012), 122.

⁹ Susana González Atkories, “Poesía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis” en *Acta Poética* (México: UNAM, 2008), 387.

deliberadamente, se impone un criterio en el que priva una afición por una doctrina artística, en el caso de estos dos poetas el Surrealismo, antes que un propósito definido por su escritura. Para el poeta veracruzano es necesario entender que lo que une a los *Contemporáneos* es más una intención de reunir sus soledades y sus exilios. En este sentido, afirma que: “cuando la poesía [se] realiza, caben mis propias emociones y encuentro un asilo para mis sueños y para mi propio parecer, los cuales, como todas las formas de morir, [se] caracterizan porque no viven, porque no habitan, porque carecen de hospitalidad. Y puesto que caben en la poesía, la poesía es lo más hospitalario que existe”¹⁰. Según Blanca Estela Domínguez los *Contemporáneos* se acercan al tratamiento del inconsciente, la muerte y el sueño como un mecanismo intimista porque, para ellos: “el deseo es el movimiento de algo que va hacia lo otro como hacía lo que falta de sí mismo. Y eso quiere decir que lo otro está presente en quien desea, y lo está en una forma de ausencia”¹¹. Esta ausencia se vuelve búsqueda, la búsqueda se hace permanente y por ello, el sino, es la decepción. En esta ruta, Cuesta sostiene, que la poesía es imposible si vivimos conforme a lo que no es natural porque: “La poesía es el temperamento de la excepción y del peligro”¹².

Jorge Cuesta nació en Córdoba, Veracruz en septiembre de 1903 y murió en la Ciudad de México el 13 de agosto de 1942. Desde muy joven destaca su afición por el mundo de la literatura y la experimentación científica. En *Jorge Cuesta o las paradojas de la inteligencia*, Luis Mario Schneider afirma que el tono nostálgico de su poesía, la soledad y la desubicación características de la obra del veracruzano expresan muy claramente su condición nostálgica y depresiva. En ese mismo texto, Schneider cataloga a Cuesta como: “un poeta contundente, novedoso en la poesía nacional porque logró aunar, por estructuras de íntima fusión la ciencia y la poética, mejor definida quizá como una poética científica [...] Frío y concluyente hizo del verso un laboratorio donde la palabra como entidad lingüística fue elemento de una composición fisicoquímica”¹³.

En la *Nota de los editores* que abre los dos tomos de las *Obras* de Jorge Cuesta podemos observar que no fue un poeta prolijo y que gran parte de su obra estuvo dispersa en revistas y suplementos culturales durante mucho tiempo. Gracias a esa nota editorial sabemos que no fue sino hasta el número 26-27 cuando

¹⁰ Jorge Cuesta, “Encuesta sobre la poesía mexicana: Carta a Jorge Ortiz de Montellano” en *Jorge Cuesta: Obras*, (México: Ediciones El equilibrista 1994). 243.

¹¹ Blanca Estela Domínguez, *Contemporáneos: Obra poética*, (Barcelona: DVD ediciones), 9.

¹² Jorge Cuesta, “El diablo y la Poesía” en *Jorge Cuesta: Obras*, (México: Ediciones El equilibrista 1994). 290

¹³ Luis Mario Schneider, “Jorge Cuesta o las paradojas de la existencia” en *Jorge Cuesta: Poesía y Crítica* (México: CONACULTA, 1991). 17.

Cuesta publicó por primera vez en *Contemporáneos*. Los poemas que aparecen en la revista son: *No aquel que goza frágil y ligero* y *Apenas fiel como el azar prefiera*. Ese mismo año, Cuesta publica otros poemas en *Contemporáneos*, *Escala*, *Taller*, *Letras de México*, *Alcancía*. Sabemos que su primer poema *Dibujo* apareció en el número 3 de la Revista *Ulises* en 1927, luego en Revista *Avance* aparecieron: *Réplica a Ifigenia Cruel*, *Delgada* y *Elegía* entre 1928 y 1929.

En relación con su trabajo crítico es importante señalar que Cuesta es un descubridor del papel del arte y el artista. En un texto publicado en la revista *Ulises* en 1927 titulado *Un pretexto: Margarita de Niebla de Jaime Torres Bodet*, aparece lo que consideramos el supuesto básico del itinerario estético del veracruzano: “Cada artista se encierra dentro de su sensibilidad y usa puentes propios para comunicarse con la vida. Por eso es que parece que lo que pretende no es la posesión de la realidad, sino un nuevo modo de poseerla y, que ésta ha pasado a ser el instrumento en vez del objeto de su sensibilidad”¹⁴. En ese mismo texto, Cuesta identifica la obra de Villaurrutia con figuras de la talla de Edgar Allan Poe, Stéphane Mallarmé, Paul Cézanne y Marcel Proust y comparte con ellos una actitud fundamental: la desintegración del pensamiento. Esta desintegración deriva en un viaje en el que existe algo que todavía no puede moverse.

En mayo de 1927, Cuesta escribe, a propósito de Villaurrutia, *Reflejos*. En este texto, el veracruzano afirma que Villaurrutia, como André Gide o Charles Baudelaire: “sabe que el arte es un juego, pero de más precio mientras más escabroso y resistente al espíritu, en el cual la pasión no es sino la región donde hay más dificultad en mantenerse sereno, como la embriaguez no es sino la región donde hay más dificultad en permanecer lúcido”¹⁵. Lo que queda claro en ese artículo es que, para Cuesta, la poesía “es un método de análisis, un instrumento de investigación [en el que] lo oculto encuentra ocasión de revelarse, las ideas y los cuerpos se desnudan”¹⁶.

En relación con esta idea y la escritura de *Canto a un Dios Mineral*, es interesante retomar la consideración que hace Adolfo Castañón del poema de Cuesta. Según Castañón, los temas de la poesía del veracruzano son: “la relación del hombre con la naturaleza y de la naturaleza con la naturaleza, el encuentro del

¹⁴ Jorge Cuesta, “Un Pretexto: Margarita de niebla de Jaime Torres Bodet” en *Jorge Cuesta: Poesía y Crítica* (México: CONACULTA, 1991), 253.

¹⁵ Jorge Cuesta, “Reflejos de Xavier Villaurrutia” en *Jorge Cuesta: Poesía y Crítica* (México: CONACULTA, 1991), 249.

¹⁶ Jorge Cuesta, “Reflejos de Xavier Villaurrutia” en *Jorge Cuesta: Poesía y Crítica* (México: CONACULTA, 1991), 251.

hombre consigo mismo, el paso por una "noche oscura", el lenguaje como redención y pérdida, la muerte del autor ansiosa por ver aparecer al relevo-lector que la actualice y vuelva a <<morir>>¹⁷. Según Castañón, en *Canto a un dios mineral*, la experiencia poética de Cuesta suscita en el lector: “un sentimiento de revelación inminente, pero no lo es menos que también lo decepciona y posterga. Y es que esa inminencia es la del vacío”¹⁸. En resumen, creemos que para Castañón, *Canto a un dios mineral* significa una apuesta por la comprensión y aparece en el horizonte del lector como un mecanismo emocional.

Por otro lado, en relación con la interpretación que se ha hecho del poema, llama la atención el texto de Evodio Escalante *Metafísica y Delirio: El Canto a un Dios mineral de Jorge Cuesta*, sobre todo, porque nos permite pensar el poema como una pieza musical que manifiesta este mecanismo emocional del que habla Castañón. Según Evodio Escalante, la estructura del *Canto a un dios mineral* consta de “un *allegro moderato*, un *scherzo* que se prolonga hasta un *adagio* angustiante y concluye con *allegro* triunfal que sirven como alegoría del regreso a la realidad desde el inconsciente”¹⁹.

A continuación, transcribimos el poema desde la edición que la Colección Lecturas Mexicanas del CONACULTA publica en 1991:

Canto a un Dios mineral

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.

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

¹⁷ Adolfo Castañón, “Presentación” en *Jorge Cuesta: Antología* (México: UNAM, 2007), 4.

¹⁸ Adolfo Castañón, “Presentación” en *Jorge Cuesta: Antología* (México: UNAM, 2007), 5.

¹⁹ Evodio Escalante. *Metafísica y delirio: el Canto a un Dios Mineral de Jorge Cuesta* (México: Ediciones Sin nombre, 2011).

su ocio al de la mirada que persigue
las corrientes del cielo.

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.

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.

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

Es la vida allí estar, tan fijamente,
como la helada altura transparente
lo finge a cuanto sube
hasta el purpúreo 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.

No hay solidez que a tal prisión no ceda
aun la sombra más íntima que veda

un receloso seno
¡en vano!; pues al fuego no es inmune
que hace entrar en las carnes que desune
las lenguas del veneno.

A las nubes también el color tiñe,
túnicas tintas en el mal les ciñe,
las roe, las horada,
y a la crítica muestra, si las mira,
por qué al museo su ilusión retira
la escultura humillada.

Desde esta visión del poema es que surge el Proyecto *Mineral music, poetry and sound art* que se describe a continuación.

Mineral music project

Según Castañón, *Canto a un dios mineral* suscita lo que él caracteriza como una *revelación inminente*. El proyecto, *Mineral Music, poetry and sound art*, quiere ser una expresión de ese sentimiento que nos deja la lectura del poema de Cuesta más allá de las intelectualizaciones que se observan de él en los análisis literarios. Para llevar a cabo toda esta experiencia hemos querido incorporar a nuestra expresión diversos materiales y procedimientos que nos permitan asociar música y poesía con elementos descritos en el *Canto a un dios mineral*: los minerales.

En general, los minerales poseen diferentes propiedades entre las que destacan la transparencia o diafanidad que los divide en tres distintas categorías en función de cuánta luz permiten pasar a través de ellos. En términos mineralógicos estas propiedades son: transparencia, translucidez y opacidad. El proyecto *Mineral music, poetry and sound art*, aprovecha estas características para desarrollar una pieza sonora que tiene como presupuesto fundamental desarrollar una interpretación sonora del poema de Jorge Cuesta.

Cuando minerales como el cuarzo, la turmalina negra, el ágata y la amatista son sometidos a la incidencia de una fuente luminosa, permiten, o bien, impiden el paso de la luz generando valores de transparencia, translucidez u opacidad que les son propios. Ahora bien, por medio de la utilización de un circuito electrónico que consiste en una serie de fotorresistencias que envían valores de incidencia de luz a un microprocesador, hemos podido captar una serie de datos que nos ofrecen una secuencia de caracteres que el software de uso libre *Processing*

convierte a valores numéricos. Una vez que estos datos son recuperados por medio de otro software de uso libre: *Pure Data*, es posible controlar la amplitud y frecuencia que ofrecen una serie de osciladores emulados en este *software*.

Una vez procesados estos datos, los hemos traducido a música, complementándolos con *samples* instrumentales de tipo acústico que simulan instrumentos de percusión. Posteriormente, hemos incorporado una pista de audio que recupera fragmentos del poema de Cuesta y hemos sincronizado la voz con nuestra producción sonora. Dado que el poema es extenso, hemos seleccionado aquellas partes que resultan más significativas para nuestro proyecto sonoro en función de la adaptabilidad de la voz poética a los rangos y frecuencias resultantes de nuestra intervención respecto de los minerales utilizados.

A modo de conclusión, podemos decir que es posible llevar a cabo la creación de una pieza sonora con base en el poema de Jorge Cuesta, mediante la utilización de los valores asociados a las propiedades de transparencia o diafanidad de especímenes minerales que buscan precisamente dar voz al *Canto a un dios mineral*.

Referencias

- Castañón, Adolfo. 2007. «Presentación.» En *Jorge Cuesta. Antología*, de Jorge Cuesta, 4-7. México: UNAM.
- Castañón, Adolfo. 2007. «Presentación.» En *Jorge Cuesta: Antología*, de Jorge Cuesta, 4-7. México: UNAM.
- Cuesta, Jorge. 1994. «Encuesta sobre la poesía mexicana: Carta a Ortiz de Montellano.» En *Jorge Cuesta: Obras II*, de Miguel Capistrán, Jesús Martínez, Víctor Pelaéz y Luis Mario Schneider. México: El equilibrista.
- Cuesta, Jorge. s.f. «Reflejos de Xavier Villaurrutua.» En *Jorge Cuesta Obras*, de Jorge Cuesta. México: El Equilibrista.
- Cuesta, Jorge. s.f. «Un Pretexto: Margarita de niebla de Jaime Torres Bodet.» En *Jorge Cuesta Obras*, de Jorge Cuesta. México: El Equilibrista.
- Dominguez Sosa, Blanca Estela. 2003. *Contemporáneos, Obra poética*. Barcelona: DVD ediciones.
- Eco, Umberto. 1999. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen.
- Escalante, Evodio. 2011. *Metafísica y delirio: el Canto a un Dios Mineral de Jorge Cuesta*. México: Ediciones Sin nombre.
- Fubini, Enrico. 2001. *Estética de la música*. Barcelona: Antonio Machado libros.
- Pardo Salgado, Carmen. 2012. «En los arenales del arte sonoro.» *Arte y políticas de identidad* 15-28.
- Pelosi, Francesco. 2010. *Plato on music, soul and body*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rico Clavellino, Gloria. 2012. «Innovación y tecnología en el arte sonoro de la era digital.» En *Bellas Artes y sociedad digital*, de José Luis Crespo Fajardo, 117-130. ULL/UM/US/UF/SLCS. Último acceso: 10 de 09 de 2019. file:///C:/Users/Alfredo%20Z%C3%A1rate/Downloads/Dialnet-BellasArtesYSociedadDigital-497432.pdf.
- Schneider, Luis Mario. s.f. «Jorge Cuesta o las paradojas de la inteligencia.» En *Poesía y Crítica*, de Jorge Cuesta. México: CONACULTA.