

LAS FIGURAS DEL DESEO EN LOS SONETOS DE JORGE CUESTA

Béatrice Ménard

Resumen

Este trabajo analiza algunas de las figuras del deseo en los sonetos del poeta mexicano Jorge Cuesta (1903-1942), bajo una perspectiva a la vez literaria, psicoanalítica y filosófica. Se trata de mostrar que, dentro del universo poético de Cuesta, “en el juego del deseo los dados están cargados y las cartas marcadas”, como dice Françoise Dolto. Se ponen de manifiesto las figuras más relevantes del deseo y las formas poéticas en que se expresan. Observamos cómo el sujeto poético persigue un escurridizo y, por ende, inalcanzable objeto del deseo, que se esfuma en el mismo instante en que pretende asirlo. La construcción de los sonetos y la red de imágenes poéticas que los componen reflejan la tensión entre el deseo y su realización y revelan el drama existencial del locutor, drama en el que se puede reconocer la trágica experiencia del poeta Jorge Cuesta.

Palabras claves: deseo, lenguaje, gozo, fantasía, falta, el otro.

Abstract:

The figures of desire in Jorge Cuesta's sonnets

This study will examine some of the figures of desire in the sonnets by the Mexican poet Jorge Cuesta (1903-1942) from a literary, psycho-analytical and philosophical angle. The purpose is to bring to prominence that, in Cuesta's poetical world, “at the game of desire the dice are loaded and the cards are fixed”, as Françoise Dolto says. We will bring out the poetical forms expressing the most significant figures of desire. We will observe how the poetic voice is pursuing an unattainable and elusive object of desire which vanishes at the very moment when it seems within reach. The construction of the sonnets, with its framework of poetical images, shows the tension between desire and fulfilment and thus reveals the existential drama the speaker goes through. A similar situation to Jorge Cuesta's own tragedy.

Key words: desire, language, enjoyment, fantasy, deprivation, the other one.

La mayoría de los treinta y cuatro sonetos publicados por Jorge Cuesta en diversas revistas literarias mexicanas entre 1927 y 1942 consiste en la honda introspección de un sujeto poético que no deja de examinarse, en pos del conocimiento de sí mismo. El título de *Sonetos morales* —que

Cuesta pensaba dar a la recopilación de los sonetos que no llegó a publicarse nunca— subraya el carácter intelectual y ético de los sonetos, fruto de la extrema disciplina de un poeta que rechaza la emoción como fuente de inspiración y privilegia la inteligencia sobre el sentimiento. ¿Cuál es, entonces, la parte del deseo en una poesía de procesos secundarios tan desarrollados que los procesos primarios no parecen tener lugar en ella? ¿Dónde interviene el inconsciente, que “nunca obedece a la razón”¹, en un universo poético donde, precisamente, nada parece escapar al control de la razón? Buscaremos la huella del deseo en los sonetos de Cuesta, centrando el análisis en esta “persona figurada”² en la que se convierte el poeta dentro del ámbito de su obra. Mostraremos cómo el deseo se inscribe en el texto de los sonetos, haciendo hincapié en la estrecha relación que se teje entre deseo y lenguaje. Nos interrogaremos sobre la posibilidad de cumplimiento del deseo, inseparable de la noción de falta en la poesía de Cuesta, lo que nos llevará a analizar las relaciones que el sujeto poético sostiene con el objeto del deseo, trátase del otro o de su propia persona.

DESEO Y LENGUAJE

Pocas veces se nombra directamente el deseo en estos sonetos. Encontramos sólo dos ocurrencias del sustantivo “deseo”: una en el último terceto de “Cómo esquivas el amor la sed remota”³ y otra en el primer cuarteto de “Oh, vida – existe” (102). El verbo “desear” aparece una sola vez, en el primer cuarteto de “Al gozo en que el instante se convierte”(59). El vocablo está también presente en la primera estrofa del “Canto a un dios mineral” que echa una luz particular sobre el papel desempeñado por el deseo en la obra poética de este autor.

La mayoría de las veces, Cuesta designa metafóricamente el deseo por medio del término “sed”, con el cual da realidad física a este concepto. Al relacionar en varias ocasiones la sed con el campo léxico-semántico del fuego, Cuesta traduce el ardor que la caracteriza. En “Anatomía de la mano”, la “sed en llamas” (68) metaforiza la voracidad del deseo en cuanto pulsión irreprimible, voracidad que se expresa, también, en el verso “la

¹ Françoise Dolto. 1981. *En el juego del deseo* (traducido por Oscar Barahona y Uxoá Doyhamboure). México: Siglo XXI: 309.

² Jorge Cuesta. 1994. “Un poema de León Felipe”, en *Obras*. Recopilación de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, Edición de Miguel Capistrán, Jesús R. Martínez Malo, Víctor Peláez Cuesta y Luis Mario Schneider. México: Ediciones del Equilibrista. Tomo I: 245.

³ Jorge Cuesta. 2003. *Obras reunidas I, Poesía*. Edición a cargo de Jesús Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta, con la colaboración de Francisco Segovia. México: Fondo de Cultura Económica. 100. Citaremos por esta edición.

Las figuras del deseo en los sonetos de Jorge Cuesta

vida que a su sed se precipita” (67). Otras imágenes ponen el acento en el inmenso poder de consunción del deseo, presentado en “Cómo esquiva el amor la sed remota” como un activo fuego que consume su “instantánea presa [...] efímero pasto de su lumbre” (100). En “Fundido me soñé al placer que aflora”, este mismo fuego devorador absorbe la “vida escasa” (65) del sujeto poético.

La palabra “sed” coincide en “Al gozo en que el instante se convierte” con el verbo “desear”, y en “Oh, vida – existe”, se corresponde con el vocablo “deseo”, lo que pone de manifiesto el lazo que une estas voces, no sólo al nivel del significado sino del significante. En efecto, las tres primeras letras del sustantivo “deseo” y del verbo “desear” forman el reflejo del vocablo “sed”, lo que lleva a considerar la sed como parte integrante del deseo. En el primer cuarteto de “Oh, vida – existe” es donde resaltan mejor los vínculos que se tejen entre los significantes de “sed” y de “deseo”, en un soneto que trata de la lucha entre la vida y la muerte. El inciso que se desarrolla en la casi totalidad de esta estrofa aparece como un auténtico concentrado de deseo. Con una serie de cuatro fúervidos imperativos, el poeta exhorta a la vida para que sea, en vez de estar, y para que resista, por su existencia misma, a la muerte al acecho:

Oh, vida – existe;
después desgrana
deseos, mana
sed; ya no asiste –,
Lo que no fuiste
tu muerte gana. (102)

El significante de “sed” invade el inciso ya que el reflejo de este término surge al inicio de tres palabras seguidas, antes de que él mismo aparezca, lo que es puesto de relieve por el encabalgamiento al principio del cuarto verso. La aliteración de la [s] y la asonancia de la [e] refuerzan la impresión de circulación del deseo dentro del ámbito del inciso, expresión del afán de una vida cuya energía vital se manifiesta en una plétora de deseo. En asociación con el plural “deseos”, el verbo “desgranar”, lejos de tener una connotación negativa, sugiere la abundancia de una rica cosecha; en tanto que “manar” subraya el carácter inagotable de la sed, que brota como agua para vivificar la vida y hacer obstáculo a la aridez de la muerte. El primer cuarteto de “Oh, vida – existe” es ilustración de la “conciencia dinámica de la sed”⁴, definida por Louis Panabière como “tender hacia”,

⁴ Louis Panabière. 1983. *Itinerario de una disidencia, Jorge Cuesta (1903-1942)*. Traducción de Adolfo Castañón. México: Fondo de Cultura Económica. 97.

ya que en él se manifiesta el deseo del poeta de instaurar una relación vital con la realidad.

“Avidez” entabla, también, relaciones privilegiadas con el “deseo” y con la “sed”, en particular en sonetos como “Al gozo en que el instante se convierte”, “Nada te apartará de mí, que paso” y “De otro fue la palabra, antes que mía”. Además de compartir, desde el punto de vista semántico, su ansia con el deseo y la sed, la avidiez tiene en común con estos dos vocablos una sorprendente similitud formal. En efecto, la última sílaba de la palabra “avidiez” es el reflejo del significante de “sed”, ya que en el sistema fonético americano la interdental se pronuncia como la sibilante. En la medida en que las cuatro primeras letras del sustantivo “avidiez” llegan a formar la palabra “vida”, parece lícito definir la avidiez como sed de vida.

De manera más general, “deseo”, “sed”, “avidiez”, “pasión”, “placer” y “gozo”, cuyos significantes se cruzan y entrelazan, reflejándose unos en otros a modo de eco, sostienen una relación caleidoscópica en los sonetos, al mismo tiempo que surge de un complejo juego de significaciones. La sibilante [s] crea un fuerte vínculo sonoro entre los significantes de estos vocablos, como si, por medio de ellos, el fonema central de la palabra “deseo” se propagara al nivel de la cadena acústica, revelando la indestructibilidad del deseo, que contrasta en los sonetos con la instantaneidad del placer.

EL IMPOSIBLE GOZO

En el universo poético de Jorge Cuesta, la distancia entre el placer buscado y el placer obtenido es infranqueable, lo que sin cesar alimenta el deseo, cuya tensión acuciante sólo se aplaca fugitivamente, tal como lo revela “Sufro de no gozar como debiera” (96), el primer verso de “Signo fenecido”. El sujeto poético “[se consume] voluntariamente por un placer esperado en que vivir cobra sabor de morir”, para retomar una frase de Françoise Dolto (310). El deseo frustrado de un placer duradero no deja de expresarse en un universo poético donde la dificultad de cumplimiento del deseo se ve reforzada por el cambio perpetuo que reina en su ámbito. La problemática del deseo entronca con la reflexión sobre el tiempo que está en el centro de los sonetos. Cuesta comparte la misma “intuición” del tiempo que la de Gaston Bachelard, la de un tiempo atomizado. El universo de los sonetos se caracteriza por el “carácter absolutamente discontinuo del tiempo”⁵ que en ellos reina, como diría Bachelard. El instante “se suspende entre dos nadas” (Bachelard 1992:13) entre el instante que acaba de

⁵ Gaston Bachelard. 1992. *L'intuition de l'instant* (1931). Paris: Éditions Stock, Le Livre de Poche. Biblio Essais 4197. 38. La traducción de las citas de Bachelard es nuestra.

Las figuras del deseo en los sonetos de Jorge Cuesta

desaparecer y el que no ha aparecido todavía. Se define, por lo tanto, como una “soledad” (Bachelard 1992: 13) que aísla al sujeto de la enunciación no sólo de los demás sino de sí mismo al separarlo de su pasado. El yo poético, que vive el tiempo como una desgarradora “ruptura del ser” (Bachelard 1992:15) no accede a una conciencia unificada de sí mismo, lo que se comprueba por ejemplo en “Fue la dicha de nadie ésta que huye”, poema que ilustra la exclusión de la voz de primera persona del ámbito del placer como consecuencia del constante flujo temporal:

Una pérdida a otra sustituye
si sucede al que fui nuevo respiro,
y si encuentro al que fui cuando me miro
una dicha presente se destruye. (86)

Cuesta figura la inaccesibilidad del gozo, extraño al sujeto, por imágenes de disociación que expresan el desgarramiento de la voz poética cortada de su propio placer. En “No aquél que goza, frágil y ligero”, la voz poética se ve apartada de la realización del deseo, ya que es el acto — distanciado del yo por el demostrativo— el que goza y no el sujeto de la acción:

No aquél que goza, frágil y ligero,
ni el que contengo es acto que perdura, (57)

En “Al gozo en que el instante se convierte”, se produce, también, un divorcio entre el ser y el placer donde la “sed” designa por metonimia al sujeto deseante. Esta vez es el instante mismo el que se convierte en gozo, mientras que el ser se ve desunido del placer por la huida del tiempo que, al robarle su pasado, alimenta el deseo:

Al gozo en que el instante se convierte
sobrevive la sed que lo desea. (59)

El ejemplo más significativo del vano deseo de la voz poética de hacerse una con el placer se encuentra en “Soñaba hallarme en el placer que aflora” y en “Fundido me soñé al placer que aflora”. La experiencia soñada del placer viene enteramente contenida en el primer verso de ambos sonetos:

Soñaba hallarme en el placer que aflora;
pero vive sin mí, pues pronto pasa. (64)

Béatrice Ménard

Fundido me soñé al placer que aflora,
pero vive sin mí, pues brilla y pasa: (65)

La puntuación y la conjunción adversativa producen un efecto de ruptura, haciendo irremediable la separación entre el ser y el placer. La realización del deseo sólo se logra en el espacio del sueño, es decir, en el pasado cuando el “placer” o “gozo” al que aspira el sujeto poético, consistiría en disfrutar esta “hora completa” de la que habla Bachelard:

La hora en que todos los instantes del tiempo serían utilizados por la materia, la hora en que todos los instantes de la materia serían utilizados por la vida, la hora en que todos los instantes vivos serían sentidos, amados, pensados. La hora por consecuencia en que la relatividad de la conciencia estaría borrada ya que la conciencia estaría a la medida exacta del tiempo completo. (1992: 48)

Hora utópica, alcanzable tan sólo en el ámbito de la fantasía, exteriorización del inconsciente que da una existencia imaginaria al deseo.

DESEO Y FANTASÍA

El soneto “Paraíso encontrado” se organiza en torno a la dicotomía entre el “ser” —asociado a la “nada”— y el “placer” —identificado con el “gozo”—, instancias que evolucionan en dos cuartetos formalmente independientes, que representan respectivamente la esfera del intelecto y la de los sentidos; dos mundos inconciliables que se oponen por un juego de antítesis entre muerte y vida, sombra y luz. La defensa, “Piedad no pide”, anula cualquier esperanza en el primer cuarteto, recalca la impotencia del locutor frente a la inexorable realidad y contrasta con la formulación del deseo que inicia el segundo cuarteto, abriendo la estrofa a la potencialidad:

En el otro orbe en que el placer gravita,
dicha tenga la vida y que la enlace,
y de ella enamorada que rehace
el sueño en que la muerte azul medita. (89)

El presente de indicativo que, fuera de cualquier lógica gramatical, sucede a los dos verbos en subjuntivo, actualiza el sueño de la vida al repararle la seguridad del modo indicativo, revelando el ansia de realización del deseo, al tiempo que el verbo “rehacer” es señal de transformación y de creación. Como en las formaciones del inconsciente, los vocablos pueden asociarse de diversas maneras: el adjetivo “azul”

Las figuras del deseo en los sonetos de Jorge Cuesta

puede calificar tanto al sustantivo “muerte” —así transfigurada dentro del oxímoron— como el sustantivo “sueño”. Al contrario del primer cuarteto, regido por el principio de realidad, el segundo cuarteto es regido por el principio del placer, en el espacio de la fantasía, donde la muerte, metamorfoseada por el deseo, se contamina de las cualidades de la vida. Esta fantasía prosigue en el cuarteto funcional, donde al sueño azul de la vida sucede el sueño blanco de la muerte:

Sólo la sombra sueña, y su desierto,
que los hielos recubren y protejan,
es el edén que acoge al cuerpo muerto
después de que las águilas lo dejan. (89)

El “edén” evocado forma un ámbito depurado al extremo, caracterizado por el frío puro del hielo que reina en sus alturas y por la soledad de su extensión vacía. Este paraíso acendrado de la inteligencia es el espacio mítico de una “muerte sin fin”, que realiza el anhelo de acceso a la permanencia. Como en la segunda estrofa, el presente de subjuntivo abre una brecha hacia un deseado porvenir. La distorsión gramatical en la elección del tiempo verbal, corte en la cadena discursiva, aparece como el indicio revelador de la fantasía. La expresión del deseo culmina en el dístico final del soneto:

Que ambos tienen la vida sustentada,
el ser en gozo, y el placer, en nada. (89)

La doble hipálage “El ser en gozo, y el placer, en nada”, que Annick Allaire Duny puso magistralmente de realce en su análisis de la escritura poética de Cuesta⁶, devela el deseo del locutor de fusionar con el gozo, invirtiendo la relación que, en la realidad, une el ser a la nada y el placer al gozo. Por otra parte, el hecho de usar, en las estrofas precedentes, el modo indicativo cuando se esperaba, según la lógica gramatical, el modo subjuntivo, y viceversa, incita a atribuir al presente del indicativo del verbo “tener” el valor de un subjuntivo en el segundo terceto, lo que convierte el dístico final en la expresión de otro deseo.

Tal como lo plantea Freud, si la fantasía, corolario del deseo, tiende a reproducir un modo primero de satisfacción perdido para siempre, “Paraíso perdido” y la Coda de “El viaje soy sin sentido” ilustran bien este concepto. Los dos poemas evocan con nostalgia el tiempo irrecuperable de

⁶ Annick Allaire-Duny. 1996. *L'écriture poétique de Jorge Cuesta: les sonnets*. Pau: Codevi-CDRLV.118.

Béatrice Ménard

los orígenes. El título “Paraíso perdido” evoca el añorado mundo de la infancia, recreado por la única frase nominal de que se componen los tercetos, en los que se anula la temporalidad, dejando fuera de cualquier espacio identificable:

El sabor embriagado y misterioso
claro al oído (el mundo silencioso
y encantados los ruidos de la vida)
vivo el color en ojos reposados,
el tacto cálido, aires perfumados
y en la sangre una llama inextinguida.(88)

El primer movimiento de la Coda de “El viaje soy sin sentido” se sitúa también en un *locus amœnus* imposible de localizar y en un tiempo antes del tiempo hecho remoto por el pretérito indefinido y el pretérito imperfecto. Como en “Paraíso perdido”, la plenitud de la sensación, expresada en términos de calor y de luz, es completa en los 18 primeros versos de la Coda:

Hasta el aire se hacía como tenaza
a las cordiales brasas escondidas. [...]
La Creación toda entera,
vuelta luz,
se recreó en las pupilas un instante,
abrió luego los poros delirantes
transformando las venas en lucero. (94-95)

“Paraíso perdido” y la Coda de “El viaje soy sin sentido” son poemas excepcionales ya que, en ellos, el sujeto poético llega a un perfecto estado de armonía sin que se exprese el menor sentimiento de falta. El locutor se hace uno con el placer, accediendo a la totalidad del ser:

El hombre, vuelto nada,
lo fue todo. (95)

La conquista de la presencia, puesta de manifiesto en la primera parte de la Coda mediante la repetición del verso inicial —“La presencia fue aquí”— en el verso 5, equivale a un encuentro con el otro, que transfigura el mundo circundante, hecho caricia y alegría:

La feliz circunstancia de un abrazo
hizo el aire delgado como brisa.

Las figuras del deseo en los sonetos de Jorge Cuesta

El mundo se reía
penetrado de gracia y de fe pía. (95)

“Paraíso perdido” y la primera parte de la Coda parecen corresponder a esta búsqueda de “una parte [del ser] siempre perdida”⁷ de la que habla Lacan, búsqueda reveladora del deseo del sujeto de volver a fusionar con el objeto primordial. Lo que se añora es el tiempo anterior a la separación con la madre. Pero el segundo movimiento de la Coda marca el regreso a la realidad, mostrando que la unión con la Cosa, objeto perdido por excelencia, sólo es realizable en el universo del mito. La inversión, figurada por la llegada del crepúsculo, que se produce en el verso 19 de la Coda, muestra que no hay retorno posible a la unidad primordial. En oposición con la primera, la segunda parte de la Coda expresa un fuerte sentimiento de incompletud. El presente de indicativo es, ahora, el tiempo de la separación que desgarrar la subjetividad del yo, subrayando la imposibilidad de reencuentro con la parte perdida:

El cuerpo se hizo sombra;
nuevamente ocupó el viejo lugar.
Y al cabalgar las horas
nuevos tedios lo agobian.
La mirada se perdió en el recodo
donde volteó el reflejo. (95)

La siguiente reflexión de Frida Saal aclara tanto la lectura de “Paraíso perdido” como la de la Coda:

Entre el yo constituido por la imagen marcada por el significante y el mundo a cuya representación se accede por efecto de lo simbólico abriendo así las posibilidades de objetivación, se instaura una hiancia, una fisura, un hueco o agujero incolmable, espacio donde se construyen los paraísos perdidos y, en general, todos los edificios de lo imaginario, flotantes sobre un abismo, pues abismo es, precisamente, todo espacio sin fondo. Los paraísos perdidos son los únicos que existen porque nunca existieron y se constituyen a partir de su pérdida. Son objetos y espacios a recuperar, tarea objetivamente imposible, pero que coloca al sujeto en el campo del deseo, en la busca donde hallará y producirá las sustituciones metonímicas, siempre incompletas. (1983:259)

⁷ Frida Saal. 1983. “El amor y la sexualidad de Lacan a Freud,” en *La re-flexión de los conceptos de Lacan en la obra de Freud*, op. cit., 286.

Béatrice Ménard

La imposibilidad de recuperación de la parte perdida condena al ser a un eterno “errar” de objeto en objeto sin que ninguno sea satisfactorio para el deseo.

DESEO Y SUEÑO

Si en “Paraíso perdido” el sujeto poético, considerando que “más tuvo que quiso”(88) suspende “al sueño sus imágenes”(88), como si no quisiera saber nada del saber inconsciente que contiene, Cuesta construye dos de sus sonetos —“La mano explora en la frente” y “Su obra furtiva”— en torno al tema del sueño. Por la poca densidad que los pentasílabos y los octosílabos les deparan, la forma de estos poemas se adapta perfectamente a la temática que en ellos se desarrolla: la de la desaparición de las imágenes del sueño en el momento de despertar. Esta concentración formal hace pensar en el mecanismo de condensación que comprime los materiales del sueño hasta convertir su contenido latente, inconsciente y censurado, en contenido manifiesto. El adjetivo “furtivo” subraya la naturaleza evanescente de la “obra” del sueño:

Su obra furtiva
el sueño extiende,
mas no la aprehende
ni la cautiva.
En vano activa
la nada, enciende
sombras y asciende
libre, alta y viva. (103)

El hecho de designar el contenido del sueño como “obra” sugiere la existencia de un trabajo de elaboración del sueño, tal como lo propone Freud en *La interpretación de los sueños*, al mismo tiempo que subraya el carácter imaginario del sueño. El sonetillo “Su obra furtiva” describe, en términos de Sartre, el paso de la “actividad imaginante” del soñante a la “conciencia reflexiva” del hombre que despierta y vuelve a encontrar su “ser-en-el-mundo” (1940:309 y 329):

Aun más perdida
que para el sueño
de nada dueño,
vaga en la vida
del alma incierta
que se despierta. (103)

Las figuras del deseo en los sonetos de Jorge Cuesta

A lo largo de este poema, asistimos a un doble proceso de desposeimiento. En primer lugar, el sueño adquiere una total autonomía con respecto al soñante, cuya presencia se borra por completo hasta los dos últimos versos, donde aparece por fin, en el momento preciso en que accede a la vigilia, pero desmaterializado en sumo grado. El soñante es caracterizado por su ausencia durante el desarrollo del sueño, como una manera de sugerir que el contenido del sueño queda fuera de alcance del yo.

En segundo lugar, destaca la independencia de la “obra” del sueño. Éste no controla su creación, lo que lo señala como vehículo del deseo inconsciente, que no se deja atrapar físicamente y no se puede concebir intelectualmente. Por su libertad, su vitalidad y su luminosidad, la “obra” del sueño se asimila a una llama que figura un saber inconsciente. La comparación enfática “Aun más perdida que para el sueño” pone de manifiesto la imposibilidad de apresar los deseos reprimidos realizados por el sueño. El final del poema coincide con la extinción del sueño. El deseo inconsciente se pierde en la nada del blanco tipográfico, equivalente del olvido que sustrae al sujeto poético el contenido del sueño, cuyo jeroglífico queda indescifrable.

En “La mano explora en la frente”, Cuesta utiliza procedimientos poéticos propios de los mecanismos del sueño, que disfraza sus contenidos para poder manifestarse, esquivando la censura:

La mano explora en la frente,
del sueño el rastro perdido
mas no su forma, su ruido
latir contra el tacto siente.
Un muro tan transparente
poco recluye el olvido,
si renace su sentido
y está a la mano presente. (85)

La asociación de la metáfora que asimila la frente a “un muro tan transparente” y del *lapsus* que sustituye al vocablo “memoria” el de “olvido”, pone de realce la vanidad de cualquier intento de rememoración del sueño. Por añadidura, la sinestesia “mas no su forma, su ruido/latir contra el tacto siente” favorece la expresión de las impresiones superpuestas propias del sueño, cuyos elementos entran en estrecha relación por efecto de la condensación. Esta sinestesia manifiesta el carácter etéreo del sueño ya que la tangible solidez, propia del tacto, se sustituye por una impalpable sensación auditiva. Asimismo, se superponen en la imagen “tacto ciego y frío” una metonimia (“tacto frío”), que al

prestar al tacto la cualidad del objeto que se toca subraya la intangibilidad de este objeto, y una sinestesia (“tacto ciego”), que al privar el tacto personificado de la capacidad de ver acaba por caracterizar la materia deleznable del sueño.

DESEO Y FALTA

“Su obra furtiva” y “La mano explora en la frente” son sonetos característicos del universo poético de Cuesta puesto que, en ellos, se trata de asir algo por esencia inasible, ya que los contornos de la realidad se borran hasta desembocar en el vacío. Domina en estos textos un fuerte y constante sentimiento de falta, concepto inseparable del de deseo, según la etimología de este último término. La primera acepción de la voz latina *desiderium* es la de “deseo de algo que fue poseído, conocido, y que hace falta”⁸. Se desea lo que está a lo lejos, ausente y distante. En el psicoanálisis, la relación con el objeto del deseo está marcada por una falta estructural, ya que nada de lo que el otro puede entregar colmará nunca la falta originaria.

La aguda conciencia del vacío, en un mundo donde todo está condenado a desaparecer, da su máxima resonancia a la problemática del deseo en la poesía de Cuesta. Numerosos sonetos son la expresión de la carencia-en-ser que caracteriza al yo poético. El campo léxico-semántico del vacío es muy abundante, con las siguientes ocurrencias: 6 del adjetivo “vacío” y 3 del correspondiente sustantivo; 7 del vocablo “hueco”, 6 del adjetivo “ausente” y 4 del sustantivo ausencia”. El adjetivo “vano” aparece 8 veces, en el sentido de vacío o de inútil, sin contar las 5 ocurrencias de la locución adverbial “en vano”. El sustantivo “nada” se reitera 5 veces. Los verbos que expresan con mayor frecuencia la hemorragia de la conciencia son “perder(se), “agotar (se)” y “despojar(se). Estas palabras, junto con los sustantivos “desierto”, “oquedad”, “soledad” y “pérdida”, agujerean el universo de los sonetos.

Las negaciones y los elementos privativos invaden también los poemas para subrayar la poca realidad del mundo donde evoluciona el locutor, o para restar existencia al yo, varias veces asimilado a la nada y cuya existencia se define en términos de falta. El sujeto poético se vacía de su sustancia en cada instante hasta convertirse en “la huella exhausta de lo que antes era” (58). El yo se define como ausencia, como “el defecto que soy de lo que he sido” (64). En “No para el tiempo, sino pasa; muere”, la muerte sólo toma posesión de la envoltura vacía del ser:

⁸ Felix Gaffiot. 1980. *Dictionnaire illustré latin-français* (1934). Paris: Hachette. 504.

Las figuras del deseo en los sonetos de Jorge Cuesta

El lugar de que el alma se retira
es el que el hueco de la muerte adquiere. (66)

La realización del deseo se ve dificultada por el carácter evanescente del objeto del deseo: “Ninguna forma fija [lo] contiene” (83), “ningún contorno durable [lo] aprisiona” (83); es “ausencia viva” (84). La primera estrofa del "Canto a un dios mineral" ilustra el vano intento de agarrar al objeto del deseo, que se desvanece en el momento mismo cuando el locutor pretende asirlo:

Capto la señal 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. (74)

La metáfora por atribución -“las nubes de su objeto”- hace intangible al objeto del deseo acometido por el tiempo. Por la materia evaporable de la espuma, la comparación que dobla la metáfora acentúa la fragilidad del pasivo objeto del deseo. Al mismo tiempo, la puesta en factor común del verbo “alterar” subraya la acción corrosiva ejercida por el tiempo, situado en posición de sujeto soberano, tal como el agua que le sirve de comparante.

Destaca también en los sonetos el carácter falaz de la imagen mental, considerada como mero espejismo en la medida en que, como lo explica Sartre en *Lo imaginario*, ella da su objeto como “no estando”, y por lo tanto se caracteriza por su “ausencia en el seno mismo de su presencia”, (2002: 34 y 37) acercándose, así, a la nada:

No para el tiempo sino pasa; muere
la imagen sí, que a lo que pasa aspira
a conservar igual a su mentira. (66)

Por su “pobreza existencial” (Sartre 2002: 34) la imagen, simulacro de realidad, siempre a punto de desvanecerse, es incapaz de satisfacer el deseo, es decir de presentificar el objeto perdido. En los sonetos de Cuesta, tal como lo desarrolla Sartre en *Lo imaginario*, la constitución de la imagen “es una manera de burlar un instante los deseos para exasperarlos, después, un poco como el agua de mar lo hace de la sed” (2002: 241). El segundo cuarteto de “Al gozo en que el instante se convierte” ilustra el proceso mediante el que, tal como lo explica Sartre, “el deseo, en el acto

Béatrice Ménard

imaginante, se nutre de sí mismo” (2002:241), limitándose y exasperándose a la vez:

Cava en ella la tumba en que se vierte,
la vana forma que el amor rodea
y ella misma se nutre y se recrea,
voraz y sola, con su propia muerte. (59)

EL DESEO DEL OTRO

Las relaciones con el otro son también regidas por la falta en el universo poético de Cuesta. Los escasos sonetos de temática amorosa narran la historia de un encuentro fallido. “No aquél que goza, frágil y ligero” dedica el amor a la nada antes de que haya nacido, anticipando así el desencanto debido a la imposibilidad de sustituir al objeto, causa del deseo, otro objeto satisfactorio:

Y es en vano el amor rosa futura
que fascina a cultivo pasajero. (57)

El título “Signo fenecido” lleva, en sí, la destrucción del amor ya que el “signo” al que se alude es el “gesto del abrazo” (96) que se interrumpe brutalmente. Una serie de dicotomías pone de manifiesto la radical alteridad entre el sujeto poético y el objeto de su deseo en los sonetos de Cuesta. En “Amor en sombra”, el “yo” es corporeidad y sombra mientras que el “tú” es espiritualidad y luz. En “Signo fenecido”, la figura femenina es de esencia aérea mientras que la voz de primera persona es de naturaleza terrestre. La imagen del cuerpo femenino apenas se dibuja en los sonetos. El objeto del deseo es un objeto parcial, caracterizado en particular por su voz, privilegiada vía de comunicación con el otro. En el primer cuarteto de “Amor en sombra”, el yo poético se impone al objeto femenino con la fuerza de su deseo, como lo indica la sistemática posición de objeto del “tú” y el uso del verbo “invadir”, que traduce el violento acto de posesión del locutor:

Abro de amor a ti mi sangre rota,
para invadirte sin saberte amada.
El íntimo sollozo es negra espada
que en la dureza de su luz se embota. (97)

La imagen “mi sangre rota” figura la turbación que sumerge al hablante poético bajo el imperio del deseo, turbación a la que alude Sartre

Las figuras del deseo en los sonetos de Jorge Cuesta

en *El ser y la nada* (2000: 427)⁹. Tanto en “Amor en sombra” como en “Signo fenecido”, los obstáculos que se interponen entre el sujeto y el objeto exacerbaban el deseo. En “Amor en sombra”, el aguijón del deseo es la diferencia entre el “yo” y el “tú”, mientras que en “Signo fenecido” son los celos los que avivan el deseo.

Se observa en estos sonetos un movimiento circular de unión-separación característica de las relaciones objetales. En “Amor en sombra” la dualidad entre el “yo” y el “tú” se reduce en los cuartetos, donde se logra una paradójica asociación de los contrarios; pero la distancia se restablece en el primer terceto, donde la presencia del objeto del deseo ya no se percibe como fuente de protección sino que despierta la angustia:

Tu luz es lo que más me apesadumbra
y si enciendes mis ojos con tu vida
el corazón me dobla la penumbra. (97)

Los cuartetos de “Signo fenecido” son, también, el lugar de la conjunción del “yo” y del “tú” en un movimiento de reciprocidad que anula la distancia entre los espacios respectivos de las dos instancias: el cielo y la tierra. La mirada del yo poético se eleva primero hacia el objeto del deseo, en un movimiento ascendente que cambia la percepción de la realidad, invirtiendo los signos del paisaje, lo que se traduce por una imagen de renacimiento. En un segundo tiempo, la figura femenina desciende al nivel de la tierra, poniéndose al alcance del locutor, al mismo tiempo que conserva su carácter aéreo:

Junto a mi pecho te hace más ligera
la enhiesta flama que alza tu desvelo.
Tus plantas de aire se aman en mi suelo
y te me vuelves casi compañera. (96)

La distancia entre el “tú” y el “yo” se cambia en proximidad en el octavo endecasílabo, donde los complementos de primera y de segunda persona están uno al lado del otro, lo que confirma el contacto físico enunciado al principio del primer cuarteto. Sin embargo, la diferencia no se reduce por completo. El adverbio “casi” expresa la distancia que sigue separando al sujeto poético del objeto del deseo. Un espacio blanco aleja el pronombre de segunda persona del pronombre de primera persona,

⁹ Jean-Paul Sartre. 2000. *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique* (1943). Paris: Gallimard, Col. Tel.427.

Béatrice Ménard

impidiendo su reunión, la cual formaría el imperativo del verbo “temer”, en una amenazadora advertencia que se inscribe en el significante.

No obstante, la osmosis entre el “yo” y el “tú” —continente y contenido— se realiza al principio del primer terceto, figurada por la transformación del objeto del deseo en elemento acuático, cuya forma ciñe a la perfección los contornos del vaso que metaforiza al sujeto poético. El encuentro del “yo” y del “tú” equivale a una auténtica incorporación, que corresponde al modo de unión más radical al que alude Lacan, (1983:262), es decir, el de la “absorción”¹⁰:

Estás dentro de mí cómoda y viva
—linfa obediente que se ajusta al vaso—. (96)

La transgresión de los límites entre sujeto y objeto genera la angustia, signo de un violento conflicto psíquico que lleva al locutor a reprimir sus deseos sexuales. Una imagen de caída traduce la brutal disyunción entre sujeto y objeto:

Mas la angustia de ti se me derriba,
se me aniquila el gesto del abrazo. (96)

La estructura gramatical del verso “mas la angustia de ti se me derriba” expresa la impotencia del yo poético, actuado por la angustia. Es menester la separación para que persista el “deseo de un deseo” ya que, tal como lo enseña Lacan, la plena satisfacción del deseo lo liquidaría como deseo.

En “Amor en sombra”, la angustia provocada por el acercamiento del “yo” y del “tú” desemboca en la destrucción del objeto del deseo. En el último terceto, el sustantivo “soledad”, revelador del movimiento de retiro del sujeto poético, genera una oscuridad que oculta por completo al “tú”, dando su plena significación al título del soneto:

Mi soledad tu nombre dilapida
a la sombra del aire que te encumbra
y apaga el lujo de tu voz vencida. (97)

El objeto del deseo desaparece en la oscura soledad del locutor, cuyo poder de destrucción se manifiesta en los verbos “dilapidar” y “apagar”, que afectan los principales atributos del objeto del deseo, su “nombre” y su “voz”. La aniquilación del “nombre” equivale a un acto de anonadamiento,

¹⁰ Jacques Lacan, *El seminario*, Libro I, in *La re-flexión de los conceptos de Lacan en la obra de Freud*, op. cit, p. 262.

ya que sólo existen las realidades que se pueden designar por un nombre. El participio “vencido”, que califica la voz al final del soneto, expresa el completo asolamiento del objeto femenino que pierde su órgano de expresión y, por lo tanto, se ve privado de su esencia.

DESEO Y NARCISISMO

La tentativa fracasada de encuentro con el otro hace surgir en el locutor de los sonetos la tentación de la contemplación narcisista. En vez de ir hacia un objeto de amor exterior, o de proyectar su imagen sobre el otro, el yo poético inviste su libido en su propia persona, con una fascinación que, a semejanza de la que habla Gérard Genette en su análisis del “tema de Narciso”, es “de orden intelectual, no erótica”¹¹. El sujeto poético se repliega sobre sí mismo, excluyendo al otro del ámbito del poema, e interroga con ansia su propia imagen, aguijoneado por el deseo de saber quién es.

En los dos primeros versos de los sonetos “Un errar soy sin sentido” y de “El viaje soy sin sentido”, el sujeto poético se define como “pura acechanza de sí mismo”¹², para retomar la expresión de Cristina Múgica. El “viaje” o el “errar” con los cuales se identifica el locutor figuran la indagación emprendida por el yo en busca de sí mismo. La similitud del punto de partida y de llegada del recorrido, que anula el movimiento implicado por el verbo “trasladarse”, ilustra el mundo cerrado y circular de la identificación narcisista:

Un errar soy sin sentido,
y de mí a mí me traslada;
una pasión extraviada,
y un fin no diferido. (93)
El viaje soy sin sentido
—que de mí a mí me traslada—
de una pasión extraviada,
mas a un fin no diferido. (94)

La puntuación acentúa el ensimismamiento del sujeto poético, prisionero del estático tránsito que lo lleva a este “fin no diferido” que es la muerte. Cuesta procede, aquí, a una recreación del mito de Narciso en el que plasma sus propias interrogantes identitarias. El sustantivo “rostro”,

¹¹ Gérard Genette. 1976. *Figures I* (1966). Paris: du Seuil. Col. Points Essais 74. 28. La traducción de las citas de Genette es nuestra.

¹² Jorge Cuesta. 1987. *Sonetos*. Edición preparada por Cristina Múgica. México: Universidad Nacional Autónoma de México, p. 7.

Béatrice Ménard

asociado al adjetivo posesivo de la primera persona, en “Un errar soy sin sentido”; la palabra “imagen”, que designa en “El viaje soy sin sentido”, con mayor grado de abstracción, el reflejo del rostro; el verbo reflexivo “verse” así como los ecos sonoros —manifestación formal del reflejo— permiten asimilar la figura del locutor a la de un nuevo Narciso:

Entre la sombra y la sombra
mi rostro se ve y se nombra
y se responde seguro. (93)
Entre la sombra y la sombra

¿qué imagen se ve y se nombra
la misma que se aventura? (94)

El primer terceto de estos dos sonetos revela el deseo del yo poético de encontrar, en este solitario enfrentamiento consigo mismo, una realidad firme e indestructible. En “Un errar soy sin sentido”, la triple afirmación “mi rostro se ve y se nombra / y se responde seguro”, da por cierto el acto de reconocimiento del locutor en la imagen reflejada por la sombra que, aquí, se sustituye por el agua del mito, lleva a su extremo la inmaterialidad y opacidad de la superficie reflejante. La coincidencia entre el yo y su reflejo parece así certificada. El hecho de “nombrarse” adquiere particular relieve ya que, por este acto, el locutor se inscribe en el orden simbólico que le otorga una identidad particular. Pero, el segundo terceto crea un fuerte efecto de ruptura, que echa abajo la ilusión de identificación. La engañosa seguridad de hacer uno con su imagen se esfuma cuando el yo se desdobra, desintegrándose su unidad en el flujo temporal donde pierde la conciencia de su ser:

Cuando en medio del abismo
que se abre entre yo y yo mismo,
me olvido y cambio y no duro. (93)

A los tres verbos que afirmaban en el primer terceto la correspondencia del rostro y de la imagen, suceden tres verbos en primera persona que revelan la contingencia y la inconstancia del yo atrapado en la corriente del tiempo. El paso de un terceto a otro materializa el abismo que se abre, en un movimiento de caída que traduce el desengaño del sujeto poético al tomar conciencia de la imposibilidad de hacerse uno con su imagen especular y, por ende, de acceder a una identidad absoluta.

La pregunta del primer terceto de “El viaje soy sin sentido” —¿qué imagen se ve y se nombra / la misma que se aventura?— da a entender la

Las figuras del deseo en los sonetos de Jorge Cuesta

falta de identidad entre el locutor y su reflejo, sugiriendo, tal como lo formula Annick Allaire Duny, que “reconocerse en un espejo no es conocerse” (47) Alteridad confirmada en el segundo terceto, donde la escisión del yo poético —dividido en el objeto que es mirado y en el sujeto que está mirando— se traduce mediante una violenta distorsión gramatical:

Sólo el azar es el abismo
que se abre entre mí y yo mismo.
El azar cambia y no dura. (94)

En el soneto “Deja atrás a mi ceguera”, el sujeto poético también escruta el espejo, buscando la verdad de su ser. El insistente campo léxico-semántico de la vista traduce el anhelo del yo de inmovilizar en el espejo una imagen duradera de sí mismo. Pero este deseo se ve frustrado, ya que aquí tampoco el sujeto que se mira coincide con su escurridiza imagen. El tema de la ceguera remite a la insustancialidad del ser, que trata en vano de verse en el espejo, encarando sólo la sombra. La primera estrofa de “Deja atrás a mi ceguera” hace pensar que el locutor está hecho de la misma materia que la sombra:

Deja atrás a mi ceguera
la imagen que se retira.
Obscuridad es quien mira
si no, a mí entonces me viera. (104)

Al desaparecer el señuelo de la imagen en el espejo, sólo subsisten las tinieblas de la conciencia inesencial. El último terceto marca una etapa más en el esfumarse del sujeto poético, puesto que ni siquiera se plantea ya una equivalencia entre el yo y la sombra. El locutor se convierte en mera ausencia, como lo subraya la triple negación que lo anonada:

Y cuando desaparece [la imagen]
queda la sombra tras ella,
no yo ni ninguna huella. (104)

La experiencia vivida por el sujeto poético es la de Narciso tal como lo evoca Gérard Genette: “[...] se proyecta y se aliena en un reflejo que le revela, pero robándosele [...] su ilusoria y fugaz existencia: toda su verdad en un fantasma, una sombra, un sueño” (1966:25). El saber al que llega el yo poético, cuando se disipa la ilusión especular, es el espantoso conocimiento de su inconsistencia.

Béatrice Ménard

En síntesis, en el vacío abierto por el sentimiento de falta, encuentra su lugar la poesía. “Una palabra obscura” y “De otro fue la palabra, antes que mía” manifiestan el deseo Cuesta de colmar el hoyo de lo real por la palabra poética, en un intento aún y aún repetido que asegura la eternidad del discurso, fruto de la vitalidad del deseo insatisfecho. La “llama inextinguida” (88) que brilla al final de “Paraíso perdido” figura la inalterada llama del deseo que arde en el poeta. El neologismo “inextinguido” subraya la persistencia del deseo, que en los sonetos de Cuesta desempeña el papel de “lo que acicatea, indomeñado, siempre hacia adelante” para retomar la imagen citada por Freud en *Más allá del principio de placer* para caracterizar las pulsiones (1990). En una sociedad donde el deseo es canalizado, prohibido, por “esa conciencia “moral” que, como lo denunció el propio autor de los sonetos en pleno escándalo de *Examen*, no “tolera al arte su libertad de pensamiento, [...] no tolera al espíritu ninguna originalidad en ningún orden” (201), Cuesta no renunció a la libertad que encontró en su deseo —libertad proclamada en la primera estrofa del “Canto a un Dios mineral”— por más que ello lo convirtiera en réprobo y le costara la vida. Es la potencia subversiva del deseo, inadaptable al orden social y al poder instituido, que hace de la obra de Cuesta una creación libre, dentro del rigor que se impuso como instrumento de esta libertad.

Béatrice Ménard
Universidad de Paris X-Nanterre
Dirección postal:
46 rue Etienne Dolet
95100 ARGENTEUIL/ FRANCE
[*b.menard@free.fr*](mailto:b.menard@free.fr)

BIBLIOGRAFIA

- ALLAIGRE-DUNY, Annick. 1996. *L'écriture poétique de Jorge Cuesta: les sonnets*. Pau: Codevi-CDRLV.
- BACHELARD, Gaston. 1992. *L'intuition de l'instant* (1931).Paris: Éditions Stock. Le Livre de Poche, Biblio Essais N° 4197.
- BRAUSTEIN, Néstor.1983. (Ed.). *La re-flexión de los conceptos de Lacan en la obra de Freud*. México: Siglo XXI. Coloquios de la Fundación 3.
- CUESTA, Jorge. 1987. *Sonetos*. Edición preparada por Cristina Múgica. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Las figuras del deseo en los sonetos de Jorge Cuesta

- CUESTA, Jorge. 1994. *Obras*. Recopilación de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider. Edición de Miguel Capistrán, Jesús R. Martínez Malo, Víctor Peláez Cuesta y Luis Mario Schneider, México: Ediciones del Equilibrista.
- CUESTA, Jorge. 2003. *Obras reunidas I. Poesía*. Edición a cargo de Jesús Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta, con la colaboración de Francisco Segovia. México: Fondo de Cultura Económica.
- DOLTO, Françoise. 1983. *En el juego del deseo* (1981). Traducido por Oscar Barahona y Uxo Doyhamboure. México: Siglo XXI editores.
- FREUD, Sigmund. 1981. "Au-delà du principe de plaisir" (1920). *Essais de psychanalyse*. Paris: Editions Payot. Petite Bibliothèque Payot N° 15.
- FREUD, Sigmund. 1990. *L'interprétation des rêves* (1900). Traduit par I. Meyerson. Nouvelle édition augmentée et révisée par Denise Berger. Paris: Presses Universitaires de France.
- GAFFIOT, Felix. 1980. *Dictionnaire illustré latin-français*. (1934). Paris: Hachette.
- GENETTE, Gérard. 1976. *Figures I*. (1966). Paris: Éditions du Seuil. Points Essais N° 74.
- LACAN, Jacques. 1983. "El Seminario. Libro I", en Braunstein, Néstor. (Ed.). *La reflexión de los conceptos de Lacan en la obra de Freud*. México: Siglo XXI. Coloquios de la Fundación 3.
- PANABIÈRE, Louis. 1983. *Itinerario de una disidencia*, Jorge Cuesta (1903-1942). Traducción de Adolfo Castañón. México: Fondo de Cultura Económica. 97.
- SAAL, Frida. 1983. "El amor y la sexualidad de Lacan a Freud", en Braunstein, Néstor. (Ed.). *La reflexión de los conceptos de Lacan en la obra de Freud*. México: Siglo XXI. Coloquios de la Fundación 3.
- SARTRE, Jean-Paul. 2002. *L'imaginaire* (1940). Paris: Gallimard. Folio Essais N° 47.
- SARTRE, Jean-Paul. 2000. *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. (1943). Paris: Gallimard. Col. Tel.