



Universidad Juárez
del Estado de Durango



Maestría en
Ciencias y
Humanidades



CONACYT
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología



UNIVERSIDAD JUÁREZ DEL ESTADO DE DURANGO

MAESTRÍA EN CIENCIAS Y HUMANIDADES
ÁREA TERMINAL: FILOSOFÍA

UN ESTUDIO ONTOLÓGICO: EL *SER* DESDE LA POESÍA DE JORGE
CUESTA

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA

DIRECTOR DE TESIS:
DR. JESÚS FERNANDO GUERRERO RODRÍGUEZ

PRESENTADA POR EL ALUMNO:
OLIVER SALVADOR LÓPEZ GUTIÉRREZ

VICTORIA DE DURANGO, DURANGO, DICIEMBRE, 2021

CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	5
RESUMEN	6
Capítulo 1. INTRODUCCIÓN Y CUESTIONES PRELIMINARES	8
Introducción	8
1.1 Excurso: Sobre la dificultad de leer a Heidegger	11
1.2 Estado de la cuestión	17
1.3 Justificación	24
1.4 Metodología	26
1.5 Selección de poemas	33
1.6 Cuestiones preliminares y antecedentes	33
1.6.1 Sobre el acercamiento de la filosofía a la poesía	34
1.6.2 Sobre “Los contemporáneos”	42
1.6.3 Sobre Jorge Cuesta	47
Capítulo 2. ONTOLOGÍA FENOMENOLÓGICA EN HEIDEGGER	49
2.1 Ontología y el <i>ser ahí</i>	50
2.2 <i>Ser en el mundo</i>	57
2.2.1 El <i>mundo</i>	60
2.2.2 El <i>ser en</i>	64
2.2.3 El <i>quién es</i>	68
2.3 Angustia y el <i>ser ahí</i>	74
Capítulo 3. ONTOLOGÍA Y POESÍA	81
3.1 Hermenéutica y poesía	82
3.2 Interpretación hermenéutica de los poemas de Jorge Cuesta	90
3.2.1 Apenas fiel como el azar prefiera	90
3.2.2 Entre tú y la imagen de ti que a mí me llega	99

3.2.3 No pára el tiempo, sino pasa; muere	108
3.2.4 Al gozo en que el instante se convierte	116
3.2.5 Soñaba hallarme en el placer que aflora	125
3.2.6 Una palabra obscura	137
3.2.7 Un errar soy sin sentido	145
CONCLUSIONES	154
BIBLIOGRAFÍA	161
ANEXOS	
Índice de poemas	165
Glosario de traducciones	172

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a todas y cada una de las personas que me compartieron su ayuda para la realización de este trabajo, entre quienes no puedo sino destacar a Fernando Guerrero, de quien me llevo un aprendizaje incluso en las discusiones al momento de las revisiones; a Sergio Espinosa Proa, cuya enseñanza y apertura fue fundamental y angular en mi acercamiento a Heidegger; y a Alejandro González, quien me apoyó desde un inicio al armar mi protocolo de investigación.

Así mismo a mis padres, a mi abuela y a mi hermana, sin ellos puedo afirmar que no hubiera llegado a estas instancias.

A Fernanda Ovalle, por el apoyo incondicional y la escucha de cada una de mis hipótesis, ideas, extravagancias, molestias y cansancios. Gracias por *dejarme ser*.

A Horacio Valverde, quien no sólo dedicó incontables lecturas a mi trabajo, sino por la escucha en cada una de las charlas que entablamos durante el propedéutico y la maestría. De una u otra forma, este escrito está nutrido de esos diálogos.

A Ramón Servet, por el genuino interés en mi trabajo y por ser la primer persona que escuchó las últimas líneas con las que acabaría mi escrito.

A mis compañeras de clase, por la paciencia y por cada una de sus lecturas y recomendaciones a mi trabajo.

A cada uno de los maestros externos a la UJED que, sin tener ninguna obligación, tuvieron a bien guiarme al procurarme lecturas y textos. Tengo que destacar el apoyo de Jesús M. Torres y Evodio Escalante.

A cada una de las personas que no he mencionado pero que me ayudaron a lograr este cometido.

Y finalmente, a CONACYT por el apoyo económico durante la realización de esta tesis.

RESUMEN

La presente investigación es una interpretación hermenéutica de poemas seleccionados de Jorge Cuesta, siguiendo la línea de pensamiento del filósofo Martin Heidegger. La investigación se plantea el descubrir en los poemas ciertos elementos que puedan ser relacionados al problema del *ser*, resultando éstos en un acercamiento parcial a *la verdad del ser* (concepto a seguir desde el pensamiento de Heidegger). El capítulo 1, son tratados los conceptos básicos de la filosofía heideggeriana, así como la introducción al trabajo, metodología y antecedentes del estudio. En el capítulo 2, son trabajados conceptos de la filosofía heideggeriana más complejos, como el *ser ahí*, *ser en el mundo* y *angustia*. Después, en el capítulo 3, el principal objetivo es explicar la hermenéutica como el puente entre poesía y ontología (filosofía), desde la cual, se pueda implementar la interpretación de los 8 poemas seleccionados de Cuesta. Esta parte es el trabajo práctico de la investigación. Y, finalmente, un capítulo de conclusiones, donde los aspectos ontológicos encontrados desde la hermenéutica sean destacados y expuestos, explicando su contribución al problema del *ser*, la cual se anticipa al menos como elemento principal la siguiente propuesta: la muerte no sólo resulta relativa al *ser*, como Heidegger lo propone, sino que va más allá, a completar al ser en su *estado de yecto y proyecto*.

Palabras clave: ontología, hermenéutica, poesía, Heidegger, Cuesta.

ABSTRACT

The following investigation is a hermeneutic interpretation of Jorge Cuesta's selected poems, following the thought line of the philosopher Martin Heidegger. The investigation goal is to discover on the poems certain elements that can be related to the problem of the being, resulting this elements into a partial approach to the *truth of the being* (concept to be followed from Heidegger's thought). In chapter 1, are treated basic concepts of the heideggerian philosophy, as well as the introduction of the research, methodology and

background of the study. In the chapter 2, are worked aspects and concepts of heideggerian philosophy more complex, such as *being there*, *being-in-the-world*, and *anguish*. Therefore, in chapter 3 the main objective is to explain the hermeneutic as the bridge between poetry and ontology (philosophy), and from that, implement an interpretation of the 8 selected Cuesta's poems. This part is the practical aspect of the investigation. And finally, a chapter for conclusions, where the ontological aspects found since the hermeneutic can be highlighted and exposed, explaining the contribution to the problem of the being, contribution anticipated, at least one element in particular, the next way: death is not only relative to the being, as Heidegger proposes it, but beyond that relativity, and fulfills the being in their *ject state* and their *project*.

Key words: ontology, hermeneutic, poetry, Heidegger, Cuesta.

Capítulo 1

INTRODUCCIÓN Y CUESTIONES PRELIMINARES

*“Agucé la razón
tanto, que oscura
fue para los demás
mi vida, mi pasión y mi locura.”*

Epitafio a Jorge Cuesta.
<<Xavier Villaurrutia>>

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo está basado en la línea de pensamiento de Martin Heidegger. Tal línea de pensamiento es particularmente simpatizante con la relación entre filosofía y poesía. Como se podrá intuir por el nombre del trabajo, “Un estudio ontológico, el *ser* desde la poesía de Jorge Cuesta”, el presente texto se trata de una investigación ontológica aplicada a una obra poética selecta del escritor mexicano Jorge Cuesta.

Aunque bien pudiera haber sido algún otro poeta, la justificación de por qué elegir a Jorge Cuesta se encuentra más adelante en el escrito. Empero, quepa adelantar que tal elección es debida por la transparencia con la que sus poemas nos hablan sobre el *ser*. Tal transparencia, la de hablar sobre el *ser*, es aquello que justifica también que se hable desde Heidegger: tanto la poesía como el *ser* y su relación filosófica son pilares de su pensamiento, y son esos pilares los que sustentan este trabajo.

Esta relación filosófica necesita ser abordada, según insiste Heidegger, desde la fenomenología: no se trata de entender el *ser* como un ente, esencia o cosa, sino como a un *fenómeno*, y tal entendimiento respecto al *ser* resulta en una ontología. Dicho de

otra manera, la fenomenología nos dice *cómo* pensar el *ser*, y el pensar el *ser* es una ontología, claramente. He aquí que este estudio sea considerado como una ontología.

Teniendo esto en cuenta, este trabajo gira sobre una pregunta central: la pregunta ontológica por el *ser*, que buscará respuestas en los poemas de Jorge Cuesta, obras que hablan del fenómeno del *ser*. Pero para lograr acceder a tal saber sobre el fenómeno del *ser* se requerirá de una herramienta, de una herramienta con la cual seamos capaces de interpretar el texto poético de una manera filosófica que nos acerque a ese saber ontológico: tal herramienta es la hermenéutica.

Por tanto, y siguiendo esta estructura, este trabajo es una interpretación hermenéutica de ciertos poemas seleccionados de Jorge Cuesta, con la finalidad de encontrar en ellos algunos elementos que permitan un mayor saber del *ser*.

De esta manera, en el capítulo 1 se estarán abordando los antecedentes de la investigación, así como conceptos preliminares y básicos que están presentes en el pensamiento de Heidegger. Además, se expone la justificación y metodología del trabajo.

El capítulo 2 tiene por finalidad el presentar conceptos más amplios en la ontología de Heidegger: el *ser ahí*, el *ser en el mundo* y la *angustia*. Esta presentación nos permitirá abundar en la posibilidad de acercarse a la *verdad* del *ser*, y encaminará que esta posibilidad yace, por excelencia, en la poesía. Lo que nos llevará al 3er capítulo de la investigación.

En dicho capítulo 3 se trabaja el cómo acercarnos a la poesía para *descubrir* qué es lo que nos dice del *ser*. Y dado que el acercamiento, como ya dijimos antes, es a

través de la hermenéutica, el apartado 3.1 explica la hermenéutica y su labor con la interpretación del poema. Y así es como en el apartado 3.2 se desarrolla la interpretación de cada uno de los 7 poemas que se han seleccionado para esta investigación.

Finalmente, se cuenta con el capítulo 4, las conclusiones, donde se estará describiendo los hallazgos en la poesía de Cuesta que nos permitan un mayor saber y acercamiento al fenómeno del *ser*, hallazgos que se anticipan estarán presentes y que van más allá de una mera comparación entre la poesía de Cuesta y algunos conceptos de Heidegger. Las temáticas principales de las que se espera encontrar un desarrollo mayor sobre el saber del *ser* en la poesía de Cuesta son, primeramente, la relación del *ser* con el tiempo y sus temporalidades, principalmente su relación con la muerte (que está dictaminada por el tiempo); segundo, se espera que se encuentre también un saber ontológico que no está desarrollado en Heidegger: el deseo y el amor, conceptos que sí están muy presentes en la obra de Jorge Cuesta y que pueden servir como nuevos elementos a tomar en cuenta dentro del saber sobre el fenómeno del *ser*. También se contempla encontrar una relación entre el *ser* y el azar y la nada, que son conceptos muy utilizados en la obra de Jorge Cuesta y que pudieran tener una implicación relevante en su relación con el *ser*.

Esto pudiera sintetizarse de la siguiente manera, proponiéndolo así como el propósito del trabajo: interpretar hermenéuticamente la poesía de Jorge Cuesta para encontrar elementos que ayuden a la comprensión del *ser*. Lo que se puede entender, entonces, como la pregunta de investigación: ¿qué elementos se pueden encontrar en

la poesía de Jorge Cuesta, que brinden luz¹ al problema del *ser*? De antemano y como ya se ha dicho antes, se anticipa que existen tales elementos en la obra de Cuesta.

1.1 EXCURSO: SOBRE LA DIFICULTAD DE LEER A HEIDEGGER

Leer a Heidegger² implica un reto siempre, pero este reto se agiganta cuando se le lee desde corrientes que mantienen una lejanía al pensamiento que a Heidegger circunscribe. Si desde dentro de ese pensamiento resultan dificultades, si se le aproxima desde una filosofía científica, analítica, tradicional, o como quiera que se le quiera apellidar esas dificultades se incrementan.

Pudiera pensarse que estas dificultades recaen en el lenguaje que Heidegger inventa y que tanto defiende,³ (como si en ningún otro saber se inventaran conceptos o términos)⁴ pero en realidad las dificultades surgen a partir de la lectura a Heidegger tratando de entenderlo desde un bagaje de otras tradiciones. Además, resulta intrigante el por qué esperar que ciertos fenómenos (como lo es el *ser* en este caso) sean expresables de manera simple y fácil. Sin embargo, ante la espera de que no existan dificultades se expresan y se extienden reparos al pensamiento de Heidegger.

Y resulta, en realidad, entendible que se le hagan reparos desde esas otras posturas o tradiciones. A final de cuentas, también se le pueden hallar reparos dentro de

¹ El *brinden luz* quedará explicado en el apartado de 1.2

² Y así como a Heidegger, a otros muchos pensadores. Esta dificultad no recae sólo en Martin Heidegger.

³ Motivo de crítica para su persona e interés político.

⁴ Quizá la excusa en la ciencia, por ejemplo, no es que ellos inventen términos, sino que nombran fenómenos.

esa misma circunscripción. Que un autor sea criticable, pues, no debiera resultarle impresionante a nadie, ni a quienes se pasan años estudiándolo para atacarlo, ni a quienes se gastan la vida en defenderlo.

Dicho esto, quizá resulte útil para el lector avisarle que mucho de lo que Heidegger propone resulta imposible de ser asido si se lee desde conceptualizaciones previas, las cuales se encuentran circunscritas inmersas en otras corrientes, en otras formas de pensamiento. No se me pudieran ocurrir 2 ejemplos más evidentes: la propuesta de Heidegger respecto a su idea de *verdad* -αλήθεια- y la disolución de la dualidad *sujeto-objeto*.

De la segunda sólo quepa decirse que sencillamente no existe tal dualidad, ni sujeto ni objeto en este sentido, cuidando incluso a lo largo de toda su enseñanza no usar siquiera tales palabras, sin embargo, esta discusión no cabe en el trabajo propuesto, y si se intentara abordar, lo excedería sin duda, pero sólo tómease en cuenta que no existe esta dualidad y que no tiene lugar en su pensamiento.

Sin embargo, respecto a la primera necesita expresarse ciertas cuestiones previas a la introducción al trabajo. La *alétheia* significa, para Heidegger, *des-ocultamiento*.⁵ Dicho esto, es fácil concebir que no habría de ser compatible esta idea con muchas teorías de la filosofía del conocimiento, dado que es una propuesta que surge de una diferente lectura y entendimiento de la *alétheia* griega. Es decir, si se piensa a la *verdad*, por ejemplo, desde posturas correspondentistas -que en ciertos casos incluye la diada

⁵ “La verdad es la desocultación del ente en cuanto tal. La verdad es la verdad del ser.” Véase Martin Heidegger, *Arte y poesía*. 2018, México: FCE, p. 104.

sujeto-objeto-, resultaría imposible tratar de acomodar como piezas de rompecabezas la lectura de Heidegger con el pensamiento correspondentista, y, más allá de que una no encaje en la otra, se tratan de rompecabezas distintos que llevan, como propósito final el mismo: armar una imagen de algo.

Por tanto, pareciera a la mano decir que la otra pieza no sirve, sin embargo, esto, además de que no llevaría a ningún lado, sólo dejaría entrever que no se está respetando esa distinción entre un pensamiento y otro, sean los que sean. De aquí que críticas como las de la utilidad y practicidad -como lo remite Bunge,⁶ Hidalgo,⁷ Navajas,⁸ siendo no los únicos- se leen entonces desde lo que ellos mismos (siempre apoyados en sus sistemas de pensamiento)⁹ exigen imperantes: que lo que se dice en Heidegger “sirva”.

Este “servir” debe entenderse, además, no sólo como una exigencia externa ante “las rebuscadas palabras” (que no significan nada) de Heidegger,¹⁰ que reflejan un movimiento de superficialidad conceptual (que es una de las críticas que Heidegger elabora ante el intento de conceptualización del *ser*), además de que proviene de una esperada ayuda a resolver cuestiones que no caben, precisamente, en conceptos o

⁶ Mario Bunge, *Filosofías y fobosofías*. 2013, UNIVERSUM, Vol, 28, no. 2, pp. 17-31.

⁷ Alberto Hidalgo, *Crítica al “Pensar” de M. Heidegger desde el materialismo gnoseológico (A propósito de la distinción entre “ciencia”, “Weltanschauung” y “filosofía”*. 2006, Eikasía. Revista de Filosofía, 3, marzo, pp. 1-34.

⁸ Santiago Navajas, *Heidegger, el enemigo filosófico número 1*. La ilustración Liberal, no. 43, recuperado de: <https://www.clublibertaddigital.com/ilustracion-liberal/43/heidegger-el-enemigo-filosofico-numero-1-santiago-navajas.html>

⁹ Esto ha sido reclamado más de una vez. Sólo por citar un ejemplo: “[...] **el filósofo, que lo mide** [al psicoanálisis] **con el rastreo de su propio sistema, construido de forma artificiosa**, halla que parte de premisas imposibles y le reprocha que sus conceptos básicos (todavía en desarrollo) carecen de claridad y precisión.” Sigmund Freud, *Las resistencias contra el psicoanálisis* en *Obras completas*, Tomo XIX. 1992, Buenos Aires: Amorrortu Editores, p. 231. Las negritas son mías.

¹⁰ O, tal y como Bunge las llama, “palabras propias de un esquizofrénico”. Véase: https://elpais.com/diario/2008/04/04/cultura/1207260003_850215.html

definiciones simples puesto que son problemas que no son abarcables dentro de estos parámetros¹¹ y que, tras estas complicaciones, surgen objeciones tales como "entonces no es interesante para la filosofía", o "entonces no son resolubles esos problemas".¹²

Ante tales puntualizaciones tendría que pedirse un segundo respiro, y recordar que estas lecturas fenomenológicas, poéticas, hermenéuticas, etc., requieren un abordaje diferente al habitual, a la práctica en términos como los entiende Bunge, por ejemplo. Si esto se concede, el recordar que tales juicios pudieran resultar inclusive alejados,¹³ a partir de este punto pueden surgir nuevas críticas, quizá más serias o más apropiadas, tales como pudieran ser las que hace Barrett,¹⁴ o bien, pueden ser (si no críticas) puntos clave que sí se encuentran en ciertos autores y que Heidegger deja escapar, tal como Hans-Gadamer¹⁵ retoma directamente de fallos de Heidegger, como aquel de querer dejar atrás la filosofía diciendo que sólo hay poesía, como fue en sus últimas enseñanzas; o aquellas que se encuentran presentes en Camus¹⁶ respecto a omisiones de las que Heidegger quizá nunca hizo reparos (quizá, sólo quizá), sin significar esto que Camus tratara de llevar más allá planteamientos "heideggerianos", sino sencillamente que hay cosas que Camus trabaja y que Heidegger no, respecto a un mismo tema que termina atravesando inevitablemente a todo pensador filosófico.

¹¹ O como dijera un maestro hace muchos años: hay cosas que no se pueden hacer "papillita intelectual".

¹² M. Bunge, 2013, pp. 24-25.

¹³ Quizá puedan retomar lo que en filosofía de las ciencias se conoce como "problema de la inconmensurabilidad" si es de mayor beneficio para entender este punto.

¹⁴ Una de las principales es que ya no existe el individuo, ya que este queda sustituido "por una estructura de posibilidades", William Barret, *La ilusión de la técnica. La búsqueda de sentido dentro de la civilización tecnológica*. 2001, Santiago de Chile: Cuatro Vientos, p. XX. Otra es la ambigüedad respecto al sin-destino del hombre moderno. *Idem.*, pp. 131-156.

¹⁵ Por ejemplo, en *Verdad y método*. 1993, Salamanca: Sígueme.

¹⁶ Véase Albert Camus, *La rebelión metafísica*, en *El hombre rebelde*. 2014, México: Tomo.

La existencia de estas críticas no hace menos valioso el trabajo de Heidegger, como el de ningún otro autor: son críticas al trabajo de un ser humano más, falible, que peca de omisión¹⁷ en muchos casos, y aunque haya quienes puedan tratar de extender las lecturas y salvar esas ausencias, como Antonio Gutiérrez Pozo al tratar de decir que sí existe una ética,¹⁸ por ejemplo, en la enseñanza de Heidegger -reparo, por cierto, constante también de Barrett a Heidegger-,¹⁹ no significaría que el autor se vuelva perfecto ni mucho menos.

A veces se deja pasar de largo el hecho de que no existe sistema u autor perfecto, que se va corrigiendo a lo largo de su propia enseñanza. Este caso no es excepción en Heidegger, que va rechazando propuestas previas, elaborando correcciones a su pensamiento, las cuales parecieran inexistentes para quienes se dedican a criticarlo, puesto que a veces sólo critican “Ser y tiempo”. Y aunque este ejercicio es totalmente legítimo para criticar la obra en sí, resulta algo corto cuando se trata de criticar toda la obra del filósofo alemán, pero pareciera que, según varios críticos, es más que suficiente debatir a la persona,²⁰ sin mirar al pensamiento.²¹

Finalmente, quizá sea necesario insistir en que leer a Heidegger implica un esfuerzo, ya sea desde una tradición que lo siga directamente o que vaya por otra

¹⁷ Como incluso refirió su propio amigo Karl Jaspers al respecto de su inclinación política.

¹⁸ Véase *Arte y Gelassenheit. Estética, ética y lógica originarias en el pensar de Heidegger*. 2003, LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica, 36, pp. 153-186.

¹⁹ W. Barrett, 2001.

²⁰ Por ejemplo, véase Víctor Farías, *Heidegger y el nazismo*. 1989, Madrid: El Aleph.

²¹ Y quepa decirlo, porque tal vez sea necesario: nada se gana defendiendo a la persona, como lo intentan otros tantos iguales a los que lo atacan. Un ejemplo de ese intento por defender a la persona es el texto de José Vega, *Heidegger y el nazismo: Entre la lucidez y el absurdo*. 2012, Disputatio. Philosophical Research Bulletin, vol. 1, no. 2, Dec., pp. 78-92.

dirección. Pero es un esfuerzo que no es en balde, ni que sea esfuerzo perdido, o que por el hecho de que una lectura implique un reto sea motivo para desistir. Todo saber implica un reto, y Heidegger no es la excepción.

Resulta difícil considerar, por ejemplo, a la metafísica meramente como una disciplina y no como un plano existente no-tangible (llamado a veces “lo metafísico”); a la verdad como *desocultar*; resulta difícil considerar el *ser* no como *presencia*, *presente*, sino como acontecimiento; el *no ser* como parte del *ser*, en tanto apariencia, como porvenir, y ya no desde un principio lógico oponible. Requiere de un esfuerzo, pero ese esfuerzo no debiera resultar indeseable. Foucault bien adelantaba²² que en el ejercicio espiritual (en tanto *epimeleia heatou*) implica una dificultad por la cual el sujeto debe atravesarse para alcanzar la verdad, ese *descubrimiento*, cuya finalidad (aunque quizá no como práctica utilitaria o “interesante”) es un movimiento que implica un *cuidado de sí*.

Y sólo para aclarar, Foucault no articula lo anterior como un “discípulo *heideggeriano*”, y sin embargo allí se puede identificar un sendero respecto al saber cuya guía apunta a una misma dirección.²³

²² Véase Michel Foucault, *Hermenéutica del sujeto*. 2017, México: FCE.

²³ Resultaría sumamente interesante, aunque bastante inabarcable por este trabajo, el pensar lo común entre el *cuidado de sí* del que habla Foucault desde la *ἐπιμέλεια ἑαυτοῦ* y el *Selbstsorge* como *ser del ser ahí* que menciona Heidegger.

1.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

La hermenéutica ontológica no es cosa nueva y no sorprenda que se encuentren infinidad de trabajos e investigaciones de esta índole. Primeramente, porque es parte de una revolución entera de una concepción del mundo y la relación del sujeto con él, proponiendo un giro radical del dualismo sujeto-objeto²⁴. Este dualismo se desvanece en el *uno solo*: el sujeto es uno con el mundo y ya no hay una separación, ya que el sujeto *es*²⁵ en el mundo.

La poesía va a ser, para Heidegger, la instancia que permite una expresión más fiel del *ser*, y la hermenéutica es el camino para desvelar el sentido que ocultan respecto al *ser*.²⁶ De aquí que existan incontables trabajos que se sustenten en interpretaciones hermenéuticas.²⁷ El ejemplo más claro que el mismo Heidegger elabora es su acercamiento al poeta alemán Hölderlin para establecer en sus ensayos una posible respuesta respecto a la origen de la poesía, ya que para Heidegger, Hölderlin es *el poeta del poeta*. Esto permite identificar como hermenéuticos los ensayos y trabajos de Heidegger, aunque él mismo tarde en volver a usar, desde *ser y tiempo*, la expresión “hermenéutica”. Podemos pensar, por ejemplo, en “El origen de la obra de arte”, “La esencia de la poesía”, o el seminario en trabajo conjunto con Eugen Fink que dicta sobre

²⁴ Paulina Rivero, *Apuntes para la comprensión de la hermenéutica en Heidegger*, *Theoría: Revista de filosofía*. Dic. 2001., 11-12, pp. 89-97

²⁵ Es decir, no sólo habita o deambula por el mundo. El sujeto solamente puede *ser* en *el mundo*, por tanto, el mundo lo constituye en su estructura de *ser ahí*.

²⁶ Véase Martin Heidegger, *Ser y tiempo*. 2018, México: FCE, § 33 y 34.

²⁷ Por mencionar algunos, véase Brenda Glafira Rocha Monárrez, *La poesía como posibilidad de acceso a una existencia auténtica desde el horizonte de Heidegger*, 2009; Edith Castañeda Ortiz, *Hermenéutica y poesía*, 2017; Elnora Gondim & Osvaldino Marra Rogers, *¿Por qué Heidegger y la poesía?*, 2016; Gonzalo Scivoletto, *El impacto de Heidegger y Gadamer en la hermenéutica trascendental de Apel*, 2015; por mencionar algunos en este apartado.

los fragmentos de Heráclito.²⁸ Son estos trabajos del propio Heidegger, por mencionar algunos solamente, los que sirven de muestra de cómo es posible obtener nuevos elementos ante un problema filosófico a través de la lectura hermenéutica.

Siguiendo esto, dado que la hermenéutica permite una interpretación de ese lenguaje en donde se posiciona y expresa el *ser*, retoma las metáforas como la forma más justa de expresarlo ya que no caen en lo definido o en lo conceptual. Esto permite que la hermenéutica se vuelva también una aproximación usada en ámbitos fuera de los sistemas filosóficos, tales como la literatura. La poesía, vista como Heidegger la considera o no, puede llegar a adquirir para algunos un carácter de enigma, y, ante obras complejas se busca echar mano de cualquier medio para descifrarlo²⁹. Este quehacer tendría más que ver con el enigma del poema y no con el enigma del *ser* en sí mismo, como lo propone Heidegger, lo que vendría a ser una distinción entre el uso que se le da a la hermenéutica: un uso literario o un uso filosófico. Sin embargo, hay que recalcar que en ambas tradiciones (literaria o filosófica) se obtiene un saber sumamente valioso, que en ocasiones rebasa las fronteras de las disciplinas y tradiciones de conocimiento. A este rebasar las fronteras de las disciplinas Heidegger le llama un *saber originario*, presente en los griegos antes de la metafísica, y el cual es incluso más deseable que el conocimiento disciplinario.

Bien, por un lado, se busca interpretar la poesía de Jorge Cuesta para encontrar alguna reflexión sobre el *ser*. Aunque existan, porque los hay –y bastantes–, estudios

²⁸ Eugen Fink & Martin Heidegger, *Heráclito*. 2017, México: FCE.

²⁹ Un ejemplo de poemas complejos o enigmáticos de Jorge Cuesta, que tanto ha sido abordado, es el *Canto a un dios mineral*.

sobre Jorge Cuesta, la mayoría suelen ser de carácter histórico, biográfico o de análisis estéticos, principal y casi exclusivamente al poema *Canto al dios mineral*. Estos estudios aunque aportan un rico valor intelectual, poco nos acercan al momento de desentramar lo que la poesía de Cuesta describe del *ser*, ya que no se trata de la vida o del infierno³⁰ que haya sido Jorge Cuesta, ni de los problemas de erratas en las transcripciones de sus escritos.³¹ El siguiente trabajo trata de lo que la poesía de Cuesta *habla* del ser. Aunque pudiéramos remitirnos a los estudios al *Canto a un dios mineral*, ninguno va en esta dirección con toda la intención, sino que acaso se podría extraer un saber respecto a esto, pero de manera muy aislada, ya que su intención no es ella, como lo es en los estudios biográficos. Aquí se abre la posibilidad de exceptuar en cierta medida, la obra de Evodio Escalante: *Metafísica y delirio. El canto un dios mineral de Jorge Cuesta*.³²

Es la relevancia de esta obra de Escalante la que determina una necesidad de ampliar un poco al respecto de dicho trabajo. Escalante mismo dice al principio de su libro que es una respuesta a la pregunta que se le hizo en una tertulia años atrás, sobre su opinión respecto al *Canto*: tal respuesta, en aquella tertulia, fue “no puedo opinar porque no entiendo el poema”.³³ Entonces el libro, años después de dicha pregunta, nace como una tardía respuesta. Además de no dejar ningún cabo suelto en su interpretación del poema, apoyándose en los principales estudios hechos a la fecha,³⁴ establece una relación directa, aunque superficial, entre una de las lirás del *Canto* y el pensamiento del

³⁰ Según Sheridan. (Véase David Clemente, *El sabor que destila la tiniebla. Edición crítica de los sonetos de Jorge Cuesta*. 2003, p. XIII)

³¹ *Ibid.*

³² 2011. México: Ediciones Sin Nombre.

³³ *Ibid.*, p. 10.

³⁴ Véase Louis Panabière, *Itinerario de una disidencia*; Nygel Grant Sylvester, *Vida y obra de Jorge Cuesta*; Alejandro Katz, *Jorge Cuesta o la alegría del guerrero*.

filósofo alemán, Martin Heidegger.³⁵ Sin embargo, haya leído Cuesta o no a Heidegger, pensarán lo mismo o no, este ejercicio de Escalante resulta tan valioso hablando filosóficamente que plantea la necesidad de llevar más allá esa interpretación, y que el abordaje a los poemas de Cuesta vayan más allá de sólo estudiar *Canto a un dios mineral*.

Por esto, aunque no es nuevo el tratar de explicar el poema del *Canto al dios mineral* de Cuesta, sí es nuevo el abundar en el resto de sus poemas, ya que tanto sus sonetos como sus versos libres están ausentes del panorama de la investigación. Se puede citar muchos intentos de explicar el *Canto*, mas³⁶ difícilmente alguno de sus sonetos u otros poemas. Incluso sus ensayos han recibido mucha mayor atención que el resto de su poesía. Para esto podemos citar, entre algunos, los siguientes trabajos:

▪ *Jorge Cuesta, Canto a un dios mineral. Una lectura alquímica, Alberto Pérez Amador. 1989.* Es una propuesta de análisis de los elementos del poema de Cuesta, *Canto a un dios mineral*, desde una perspectiva de la alquimia, y de cómo un existe en dicho poema un contenido que hace referencia al interés que este mostraba por la alquimia, según sus compañeros.³⁷ Retoma así ciertos elementos del poema y los interpreta desde su valor en la alquimia medieval, tratando de lograr así un acercamiento al *Canto* de Cuesta desde una postura que retome el interés de este personaje por el pensamiento alquímico.³⁸

▪ *Jorge Cuesta: el león y el andrógino. Un ensayo de sociología de la cultura, Augusto Isla Estrada, 2001.* El autor aborda la oposición contra el nacionalismo

³⁵ E. Escalante, 2011, p. 14.

³⁶ Tómese como mero atrevimiento.

³⁷ p. 5.

³⁸ Hay que recordar que Cuesta era químico, y miembros de *Contemporáneos* lo llamaban “El alquimista”.

posrevolucionario en México, y destaca principalmente la labor de Jorge Cuesta, que como ensayista y crítico, optó siempre por una independencia literaria al ambiente patriótico en ese momento. Isla Estrada rescata principalmente el aspecto histórico y social que acontecía en México durante la primera mitad del siglo XX.

▪ *Jorge Cuesta o la crítica del demonio. Christopher Domínguez Michael, 1993.* Aborda la labor de Jorge Cuesta como crítico, destacando su trabajo del resto de sus compañeros literatos, principalmente por sus temáticas y la incompreensión y repudia que estos generaban debido a su tenacidad y decisión, principalmente en el ámbito político.

▪ *Los sonetos de Jorge Cuesta, Cristina Mugica, 1989.* Hace un extenso adentramiento a la obra poética de Cuesta, específicamente de los sonetos desde una postura principalmente literaria, incluyendo aspectos como la conformación de los sonetos dentro de su estudio.

▪ *El sabor que destila la tiniebla. Edición crítica de los sonetos de Jorge Cuesta, David Clemente. 2003.* El autor trabaja en este documento las diversas ediciones que existen de la obra de Cuesta al momento de su recopilación, ya que considera que los recopiladores “no pudieron mantenerse al margen de meter su pluma”.³⁹

▪ *De la embriaguez al sueño, del sueño a la palabra (Canto a un dios mineral). Eduardo Calvillo Ayala. 1987.* Como uno de los tantos intentos por descifrar el contenido tan hermético y complicado del *Canto* de Jorge Cuesta, el autor se adentra en este poema en particular con el fin de explicar los pasajes tan complejos de la obra *cumbre*⁴⁰ de Cuesta.

³⁹ p. 68.

⁴⁰ En tanto que la obra no se conoció hasta un mes después del suicidio de Cuesta, y su reconocimiento fue, claro está, *post mortem*.

Al poner atención se puede caer en cuenta que estos trabajos, al igual que muchos otros que se puedan revisar, se avocan, reitero, al *Canto...* específicamente, situación que en este trabajo se busca superar, destacando en el resto de la obra poética de Cuesta los poemas que develen el ser. Y, además, también se busca superar el puro interés literario, llevándolo a un plano propiamente filosófico.

Por otro lado, la reflexión de interpretar a la poesía para lograr un cometido filosófico no es nada nuevo tampoco. Similar a los ensayos de Heidegger en los cuales refleja el saber obtenido desde la poesía de Hölderlin, podemos mencionar algunos otros, como el mismo de Escalante y su análisis a Cuesta, así como otro análisis que hace él mismo a la obra *Muerte sin fin* de Gorostiza. También está *El análisis hermenéutico y simbólico del poema "Las úlceras de Adán" de Héctor Rojas Herazo*, de Jiménez Cano; la lectura de la *Ilíada* desde una postura hermenéutica, de Aida Míguez Barciela;⁴¹ el estudio *Del concepto onto-teo-lógico a la comprensión poética de Dios. Una lectura Heideggeriana de la poesía mística de San Juan de la Cruz, desde la perspectiva erótica*, de Lucero González Suárez.

Del mismo modo, están incluso, más cercanos a la intención de la tesis presente los acercamientos al poema de Parménides con una interpretación fenomenológica.⁴²

De la misma manera en que se propone a la hermenéutica y la postura de Heidegger respecto a la ontología y la poesía, existen, igualmente de forma abundante, estudios

⁴¹ La *Ilíada*: Una lectura hermenéutica.

⁴² Véanse Adán Martínez Hernández, *Interpretación fenomenológica sobre las nociones del ser y el tiempo en el poema de Parménides*; Claudia Lucero Rodríguez, *Observaciones sobre el papel del mito en el Fragmento B1 del poema de Parménides. Unión Mito-Filosofía*.

donde la poesía puede ser considerada como una reflexión filosófica o como un aporte al discurso filosófico, aunque quizá ya no siguiendo la línea de la ontología, de la fenomenología o de la hermenéutica como tal. Es decir, hay estudios donde se considera al discurso poético como valioso para el discurso filosófico, independientemente de si se eche mano de la hermenéutica y de Heidegger o no. Uno de los principales exponentes⁴³ sería María Zambrano, con su obra *Filosofía y poesía*.⁴⁴ Pero este otro ámbito es también extenuantemente abordado, y al menos algunos trabajos que valdría la pena mencionar son los siguientes:

- *Filosofía, poética, mística* de Andrés Ortiz-Osés.
- Jaime Labastida, *Poesía y filosofía. El verso y el juicio*.
- Javier Aguirre, *Platón y el conflicto con la poesía*.
- *Filosofía y poesía. De Parménides a María Zambrano*, de Julia Alonso Diéguez,
- Marco Ángel, *De la poesía a la filosofía. Ensayo sobre la subjetividad*.

Aunque también en este rubro podrían comentarse los ensayos críticos de Jorge Cuesta sobre F. Nietzsche: Conceptos del arte,⁴⁵ Nietzsche y el nazismo⁴⁶ y Nietzsche y la psicología.⁴⁷

Esto, debido al basto mundo de trabajos relacionados tanto de hermenéutica, poesía como filosofía, interpretación poética, sobre Heidegger y sobre Cuesta, es algo de lo que pudiera mencionarse en este apartado sin extenderlo de manera cansina al lector, dado

⁴³ Por mencionar alguno solamente

⁴⁴ 2015, México: FCE.

⁴⁵ Jorge Cuesta, *Obras reunidas. Tomo II*. 2008, México: FCE, p. 141.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 480.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 483.

que el resto de referencias se encontrarán directamente en el apartado final del presente trabajo.

1.3 JUSTIFICACIÓN

Heidegger sugiere que se debe de replantear la pregunta por el *ser*, debido a que los supuestos filosóficos fundamentales del *ser* estaban asentados de manera trastabillante, poco acertada y desde una óptica errónea (la metafísica, en tanto se piensa el *ser* como *presencia*). Su tratado de *El ser y el tiempo* es una respuesta a la necesidad de reformular la pregunta ontológica. Cuando habla de supuestos filosóficos que trastabillan, es decir, que no están bien plantados, refiere que lo que comúnmente se conoce como *ser* en el ámbito de la filosofía, o lo que pudiera definir al *ser* como ser, realmente no dice nada, y no debe entenderse al *ser* desde esos preceptos.⁴⁸ He aquí la primer razón del por qué plantearse este trabajo. Hay que realizar la pregunta por el *ser*, y la mejor instancia donde cabe tratar de responderla -sin caer en los errores de la tradición filosófica metafísica- es en la poesía.⁴⁹

Por otra parte, la existencia de un estudio filosófico desde la postura de Heidegger a la obra de Cuesta, titulada *Canto a un dios mineral*, representa un indicio, una señal de un camino ya encausado, que permite extender el estudio al resto de sus poemas. Resto que, dicho sea de paso, prácticamente no ha sido estudiado.

⁴⁸ Esta problemática será abordada con la profundidad debida a lo largo del capítulo 2.

⁴⁹ Véase el capítulo 2.1

Existen alrededor de 30 estudios de la obra, poética y ensayista, de Jorge Cuesta en los últimos 40 años, y son estudios que van desde su perspectiva política de México a estudios sociológicos de sus ensayos. También incluye estudios literarios, pero no hay estudios filosóficos excepto uno, *Metafísica y delirio. El canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*, de Evodio Escalante. He aquí, en segundo lugar, el por qué trabajar, entonces, con la poesía de Jorge Cuesta. Primeramente, existe ya una relación planteada, aunque de manera sencilla, entre ambos autores. Segundo, que a pesar de ser uno de los autores intelectuales más destacados del siglo XX, los estudios acerca de su obra resultan además de escasos, todos abocados específica y únicamente al poema *Canto a un dios mineral*, por ser de los más enigmáticos y complejos. Pero esto no significa que el resto de sus poemas no puedan resultar importante para la filosofía, o que no contengan un aporte filosófico.

El contenido filosófico, ontológico, que reside en la poesía en general no se niega ni se menosprecia sólo porque aquí se haya acotado específicamente a la poesía de Cuesta. No se dice que sólo en Cuesta exista contenido filosófico, o que sólo ciertos poemas hablen de la verdad del *ser*. No es eso, incluso Heidegger habla del *ser* desde ejercicios donde explora un templo, un cuadro de pintura, un poema. Está en la obra de arte, sin embargo, la razón por la que se elige a un escritor mexicano como Cuesta es debido a la transparencia con la que se habla del *ser* en su poesía. Esto no significa que su obra sea poco densa (nada más alejado que esto, el *Canto...* es la mejor prueba de ello), o que sea una poesía poco metafórica, analógica o paradójica, o que sea una lectura que no implique un reto. Sin embargo, tras esa lectura retadora se asienta un

saber muy claro respecto al *ser*, que es amable y dadivosa con el lector que busca estos elementos, y que los otorga aún sin que el lector investigue en ellos la verdad del *ser*.

1.4 METODOLOGÍA

En este apartado se describe la forma en que se va a trabajar a lo largo de la investigación. Así mismo, se detalla el método a utilizar para lograr el propósito del trabajo, particularmente se hablará del método a usar para analizar, desglosar e interpretar los poemas de Cuesta que han sido escogidos. Para tal efecto, se comenzará por explicitar el cómo es que se han seleccionado los poemas con los que se llevará a cabo la investigación.

Pero antes de comenzar a explicar los criterios bajo los cuáles se ha hecho la selección de la obra de Cuesta, es necesario comentar la base teórica que sustenta al método.

Primero, la base práctica de este trabajo reside en la hermenéutica, tal como la propone Heidegger, como ya se ha ido comentando hasta este punto. Es gracias a esta propuesta que se puede hablar de una interpretación de la poesía como fuente de conocimiento, en particular al de la filosofía. Esto es así ya que la hermenéutica propone una forma de conocimiento a través de la interpretación donde se pueda elaborar lo mejor posible desde la propia visión de la obra, reduciendo así lo mayor posible del carácter ambiguo, a causa de la subjetividad, de la interpretación.

Quizá sea necesario aclarar que la subjetividad no es un elemento negativo, y no se busca evitarla o evadirla ni desdeñarla, sino que la hermenéutica como interpretación permite y aumenta la posibilidad de semejanzas entre la interpretación que lleve a cabo una persona y otra. Es decir, permite que haya menos diferencias entre la interpretación de una misma obra por personas diferentes, pero nunca considerando tal interpretación como única y acabada,⁵⁰ sino una hermenéutica lo más certera posible, pero siempre considerando la subjetividad que está presente y abierta a la posibilidad del equívoco.⁵¹ Quepa obviar que este trabajo no propone una hermenéutica unívoca, sino análoga en este sentido explicado.⁵² De hecho, es desde esta postura que debido a la subjetividad propia del carácter de todo sujeto resulta imposible acceder a la *verdad* del poema en su totalidad, razón por la cual quizá resulte inapropiado referirnos a la labor hermenéutica como un análisis, explicación, descomposición o descripción de los poemas.⁵³

Quizá esta cita resulte más esclarecedora:

“Heidegger: Hemos dicho que no interpretamos más de manera metafísica un texto que aún no es metafísico. ¿Está lo no-más-metafísico contenido en lo aún-no-metafísico?

Fink: Eso sería Heráclito interpretado a través de Heidegger.

Heidegger: No me interesa interpretar a Heráclito a través de Heidegger, sino poner de relieve el motivo de la interpretación que usted hace. Los dos estamos de acuerdo en una cosa: cuando hablamos con un pensador, tenemos que poner atención para leer entre líneas.”⁵⁴

⁵⁰ Hermenéutica unívoca. M. Beuchot, 2013, p. 145.

⁵¹ Hermenéutica análoga. *Ibid.*, pp. 141-143.

⁵² *Idem.*

⁵³ Cuando Heidegger se refiere al abordamiento del *ser* en *Ser y tiempo*, se expresa con el término “interpretación” (en la traducción de Rivera, “ex-posición”, literalmente). En la traducción de Gaos se lee en ocasiones “exégesis” del *ser ahí*, esta traducción la reprocha Rivera en nota al pie cxxxii, Véase Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, Madrid: Trotta, 2009, p. 436.

⁵⁴ M. Heidegger & E. Fink. 2017, p. 93.

Pero esta interpretación necesita de un escucha por parte de quien lee. Es decir, se trata de *abrir(se)* a la obra de arte y a su discurso, a su saber, a su hablar (*Rede*), no sólo se trata de lo que se pueda decir de la obra, sino lo que la obra dice por sí misma. Y este escuchar, considera Heidegger, se logra con mayor apertura en la poesía.

De aquí que la hermenéutica nos permita dar ese primer paso: reconocer a la poesía como forma de expresión de la *verdad*, y de hecho, la más cercana a ella (no la única). Por otro lado, también abre el camino para realizar una interpretación de la poesía para acceder al conocimiento que ésta oculta. Es decir, desde la hermenéutica se logran dos cosas: la primera, reconocer que la poesía expresa en su decir algo de⁵⁵ *verdad*, y no sólo se reconoce esto, también propone cómo acercarnos y escuchar ese saber que yace en la poesía.

Bien, pues una vez aclarado un poco respecto al ejercicio que nos permitirá realizar una interpretación de los poemas, queda entonces definir cómo realizar dicha interpretación, y sobre qué poemas se hará.

La selección se realizó a través de una primera lectura de toda la obra poética de Jorge Cuesta, hasta terminar en la selección de los siete poemas con lo que se trabajarán a lo largo de la investigación. Los poemas seleccionados fueron aquellos que mencionaran el azar y la muerte, principalmente, debido a la abundante repetición de

⁵⁵ No como si fuera “poco verdadero”, o que diga algo verdadero y algo falso (de hecho, esta distinción no cabría en el pensamiento de Heidegger dado que esta distinción es propia de la idea correspondentista de la verdad, y como se aclaró en el *Excurso*, Heidegger no habla desde esas posturas), sino que se refiere a que no hay *un* decir que exprese *la* verdad como de manera total.

estos temas en su obra. Y, con menor frecuencia de aparición, pero también presentes, aquellos que giraran el tema sobre el deseo o la nada.

Por un lado, se toman como material a interpretar los poemas de Cuesta que contengan una temática respecto a la muerte.⁵⁶ Para identificar esta temática se localizarán en los poemas campos semánticos que aludan a estos temas, o posibles ideas derivadas que, dentro del contexto del verso, denoten la temática mencionada.

Por ejemplo:

“es el que el hueco de la muerte adhiere.”

“y me gana la muerte desde ahora”.

Estos 2 versos aparecen en 2 poemas diferentes y es evidente su referencia a la muerte por el campo semántico “muerte”. Sin embargo, ejemplos donde existe esa misma referencia pero no aparece tal campo semántico son los siguientes:

“Cava en ella la tumba en que se vierte,”

“otras oscuras que escucharé precisas cuando te hayas apagado”

Aquí la imagen de la tumba es una referencia clara a la muerte, incluso aunque no aparezca esa palabra. Quizá este ejemplo resulte claro aunque, podrá pensar el lector, que muy evidente.

El segundo verso refiere a la muerte de manera metafórica, en tanto la frase “cuando te hayas apagado” puede entenderse como una referencia a la muerte en tanto que el

⁵⁶ Esto permite identificarlos más claramente con el concepto de Heidegger de *ser relativo a la muerte*.

“apagarse” de una persona nos permite elaborar esa conexión con la idea de la muerte. Este ejemplo quizá permita ver de manera más accesible que no siempre está presente la palabra como tal, como en los 2 primeros ejemplos, sin embargo la idea está en juego en el poema, como en el tercer y cuarto ejemplo. Quepa aclararle al lector que ninguno de estos 4 versos está en un mismo poema, sino que son retomados estos 4 ejemplos de 4 poemas diferentes.

Así se escogen también poemas que contengan la idea sobre el azar⁵⁷ y la nada⁵⁸ y en ciertos casos, literalmente ideas sobre el *ser*, como ejemplo:

“Seré así diferente cuando muera:”

“Soy el que ocultamente se retrasa”

“del defecto que soy de lo que he sido.”

“Un error soy sin sentido”

Debe adelantarse una nota o apunte a estos versos seleccionados como ejemplos (por escribir algunos), que, otra vez, pertenecen a diferentes poemas cada uno de ellos. Tal apunte va en la siguiente línea, y es que además de que cada uno de ellos explícitamente trata una cuestión diferente del *ser*, entre los 4 se puede ver una clara implicación de las 3 temporalidades diferentes se habita el mundo: el pasado, el *presente* (o estado yecto)⁵⁹ y el porvenir: “seré”, “soy”, “sido”.

⁵⁷ Que es una forma de identificar este aspecto con la falta de *sentido* (como razón, guía, propósito) que estaría “dictando” el porqué del *ser*. Esta idea se intuye como lo que está “más allá de Heidegger” y digamos, una propuesta original.

⁵⁸ Elemento muy presente en Heidegger, y en prácticamente toda ontología.

⁵⁹ Este concepto se explica más adelante, en el capítulo 2.

Esto también adelanta lo siguiente: la detección de equivalencias fonéticas, de la repetición de conceptos o de vocablos en específico, o de ideas similares tales como se dan, por ejemplo, dentro de una estrofa, tal como se presenta la similitud que existe entre *Al gozo en que el instante se convierte* y *Soñaba hallarme en el placer que aflora*, donde se destaca principalmente la cualidad efímera de las cosas, en particular del placer, y donde esta cualidad efímera conlleva a una muerte constante de las imágenes y de lo que es en ese justo instante.⁶⁰

Es así pues como se realizará la selección de poemas. Una vez hecho esto, cada uno de los poemas se interpretará verso por verso, guiados por la simple pero fundamental pregunta ¿qué nos quiere decir el poema con esto? Primero se puede identificar una idea general en el poema, que es la que genera el contexto y la “trama” principal, por así llamarle. Por ejemplo, en el poema *Al gozo en que el instante se convierte* la idea principal o general es lo efímero de los momentos, y que estos momentos se transforman en placer. De aquí se identifica la relación entre lo efímero y el placer, propuesta desde la idea principal del poema. Pero de aquí se pueden desplegar, por ejemplo, ideas tales como ¿qué nos querrá decir con “instante”? Pues una forma de habitar el mundo que está atravesada por la temporalidad. ¿Y cuál sería temporalidad del instante en que habita el mundo el *ser ahí*? El presente, y de aquí se puede pensar en el *estado de yecto*, cuya elaboración es de Heidegger.

Este “hallar” a Heidegger en los versos o en ideas, o extrapolarlas a su línea de pensamiento no es con la función de comparar y hallar similitudes o diferencias, y que

⁶⁰ Es justo adelantarse un poco a este aspecto para aclarar que esta muerte constante no es sino fruto del tiempo y del cambio, de la mutabilidad, y no implica la extinción de lo que *es*.

sólo quede en eso, sino con la función de que el lector pueda conectar aspectos, conceptos, ideas, propuestas, etc., filosóficas (en Heidegger) con la poesía y que resulte más claro que se puede hablar de ontología a través de la poesía, o que incluso son ideas comunes entre ambos “mundos”, pero expresadas con palabras diferentes. Sólo así podría el lector seguir el hilo de una exploración filosófica en la poesía cuyo aporte final vaya más allá de lo que ya se sabe y se ha dicho y existe en la obra de Heidegger. Es decir, esta comparativa puede ser que resulte benéfica para que no tropiece en la lectura de esta investigación, y que no se busca sólo establecer una comparativa sino llevarla más allá, buscando lograr un aporte de la poesía a la ontología y a la comprensión del *ser*. En el averiguar “qué nos quiso decir el poema” está también el desglosar las metáforas, las analogías, las paradojas, entre otros recursos que puedan haber sido utilizados por el autor. Un ejemplo de ello es el que ya se aclaró con el verso “[...] *cuando te hayas apagado.*”

Por otra parte, dentro del capítulo 2 se destacarán los principales elementos de la ontología que propone Heidegger respecto el *ser*, tales como el *ser ahí*, el *ser en el mundo*, la *angustia*, el *ser relativo a la muerte*, y las formas de habitar el mundo como el *ser propio* y el *ser cotidiano*, entre otros. Deba recordar el lector que en este capítulo 1 se explican elementos más básicos, como la noción de *verdad* en Heidegger, el modo no-metafísico de entender el *ser* (y a qué nos referimos con “modo no-metafísico”), qué es lo fenomenológico, y por tanto qué es lo *fenómeno* y lo *lógico*, entre otras cuestiones preliminares al capítulo 2.

En el capítulo tercero se propone poner de por medio, ya a través de conceptos explicados de Heidegger, el puente entre la hermenéutica y la ontología, y su labor con

la poesía. Y a partir de estos últimos elementos a desarrollar teóricamente, llevar a cabo la interpretación de cada uno de los poemas, siguiendo la metodología explicada a través de los ejemplos que se dieron en este apartado.

1.5 SELECCIÓN DE POEMAS

A continuación se hace el listado de los poemas seleccionados de la obra de Jorge Cuesta, con los cuales se trabajará a lo largo de la investigación, considerando como criterios de elección los ya mencionados al principio del apartado previo:

- Apenas fiel como el azar prefiera.
- Al gozo en que el instante se convierte.
- Soñaba hallarme en el placer que aflora.
- Entre tú y la imagen de ti que a mí llega.
- No pára el tiempo, sino pasa; muere.
- Una palabra oscura.
- Un error soy sin sentido.

1.6 CUESTIONES PRELIMINARES Y ANTECEDENTES

En este apartado el lector podrá encontrar aspectos elementales para poder adentrarse en el capítulo II sin perderse en el contenido teórico del mismo.

Así mismo, la finalidad de este apartado es describir brevemente los estudios que sirvan como base a la presente investigación, sirviendo también para mencionar ciertos antecedentes de interés en la investigación.

1.6.1 Sobre el acercamiento de la filosofía a la poesía

Heidegger declara en su ensayo *El origen de la obra de arte*⁶¹ la importancia que existe de un acercamiento ontológico a la obra de arte. Esta importancia se desprende del hecho de que la obra, en tanto obra, se *abre* a sí misma, lo cual permite una aproximación fenomenológica a ella. ¿A qué se refiere cuando se dice que se *abre* a sí misma? Significa que la obra de arte se nos muestra como tal, y en ese mostrarse como tal posibilita que la contemplemos, y el acto de contemplar la obra *implica* una apertura, apertura por la cual nosotros podemos acercarnos a la obra de arte.

Veamos, hay que recordar aquí que el carácter de la verdad siempre va a tender a un ocultamiento para poder *desocultarla*, *descubrirla*. Pero la obra, tal como se nos presenta, hay en su presentarse a nosotros⁶² una apertura, aunque pequeña, para aproximarnos a su verdad. ¿Y qué es la verdad para Heidegger? Nuevamente: el *desocultamiento*.⁶³ ¿Y por qué en la obra de arte yace tal apertura, que posibilita tal *desocultamiento*? Por su patencia, porque se patentiza tal cual es.

⁶¹ M., Heidegger, 2018, p. 25.

⁶² A lo cual, de este punto en adelante será llamado como *patentizarse*, es decir, de hacerse *patente*.

⁶³ Este aspecto será descrito con mayor amplitud más adelante.

La propuesta de Heidegger es que detrás de las teorías comunes⁶⁴ de aproximarse a la obra de arte: la sensualista, la sustancialista y la teoría de la materia y forma⁶⁵ no terminan por cumplir la tarea de acercarse al *ser* de la obra; es decir, las considera insuficientes⁶⁶, y en su carácter de hermética (oculta), el *ser* de la obra se vuelve inaccesible. Es por esto que Heidegger considera como apropiado el acercamiento ontológico a la obra de arte, ya que es el único acercamiento que se contrapone a las teorías ya mencionadas, digamos porque no se trata de qué es lo que causa en mí (afecto) la obra,⁶⁷ sino preguntarse por lo que la obra *habla* (*Rede*). ¿Qué es lo que patentiza, por ejemplo, un templo? ¿Qué hace presente la pintura “Par de botas” de Van Gogh? Este preguntarse va más allá de qué me hace sentir/pensar el par de botas, o cómo está compuesta la obra, por su técnica y elaboración.⁶⁸ De aquí puede seguirse la principal diferencia entre Poesía (*Dichtung*, en tanto obra que patentiza la verdad del *ser*) y poesía (*Poesie*, en tanto mero desahogo de un sentimiento).

Aunque hay que recalcar fuertemente que para Heidegger no basta con que sea una ontología la que se acerca al fenómeno, sino que debe ser una ontología fenomenológica, es decir, fuera de la tradición filosófica metafísica con la cual se había abordado el problema del *ser*.⁶⁹

⁶⁴ Las cuales además de insuficientes, considera *vulgares*, *Ibid*, p. 46.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁷ Como en la teoría sensacionalista.

⁶⁸ Teoría de la materia y forma.

⁶⁹ Esto quedará explicado con mayor profundidad en el apartado 2.1, pero es importante que el lector mantenga en mente esta cuestión a lo largo del trabajo, principalmente cuando se mencione a la ontología.

Por otra parte, en los primeros capítulos⁷⁰ de *El ser y el tiempo*,⁷¹ Heidegger destaca la importancia de replantearse la cuestión por el *ser*, ya que considera que los preceptos postulados sobre el *ser*, aunque se aceptan como evidentes e inapelables, son insuficientes⁷² -algo similar a las teorías sobre el acercamiento a la obra de arte-.

Es así como la necesidad de replantearse la pregunta por el *ser* y una pregunta por la obra de arte surgen como necesidad para la elaboración de este trabajo. La obra de arte como posible receptora de una ontología,⁷³ y la ontología de la obra de arte como un campo de la filosofía al cual debe adentrarse, ya que en la obra de arte yace una *apertura* que posibilita el acercamiento al *ser*.

Esta es, pues, la cuestión primera respecto al por qué una ontología sobre una obra de arte, de la cual Samuel Ramos menciona que “todo arte es en esencia Poesía”⁷⁴. Cabe mencionar que en la poesía de Jorge Cuesta se encuentra lo que Heidegger califica como Poesía,⁷⁵ puesto que va más allá de “una mera expresión del alma de la cultura”.⁷⁶

Para Heidegger:

“La poesía despierta la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa. Y sin embargo es al contrario, pues lo que el poeta dice y toma por ser es la realidad”.⁷⁷

⁷⁰ §1 - §7

⁷¹ 2018. México: FCE.

⁷² Esto se desarrolla con mayor abundancia en 2.1

⁷³ Se evitará a lo largo del texto el concepto *objeto* debido al carácter ambiguo del mismo, en tanto es cosa, y en tanto es un propósito al cual dirigir la atención o la investigación. El significado de *objeto* como cosa, como veremos más adelante, puede crear confusión al hablar de la obra de arte dado que ésta contiene una sustancia corpórea, y, puesto que se aborda a la obra de arte como propósito de estudio, mas nunca como *mera cosa*, el hablar de *objeto* al referirnos a la obra abriría paso a la posibilidad del equívoco respecto a la concepción que Heidegger propone.

⁷⁴ M., Heidegger, 2018, p. 23.

⁷⁵ *Dichtung*, en alemán, diferenciada de *Poesie*, poesía (*Ibid*, p. 29)

⁷⁶ *Ibid*, p. 27

⁷⁷ *Ibid*, p. 29.

Y esta cualidad no está exenta en la obra de Cuesta, cuya poesía, como se podrá juzgar más adelante, escapa de la mera expresión del alma o del “adorno que acompaña a la existencia humana”.⁷⁸ Además que la poesía a analizar es obra de uno de los considerados como mayores intelectuales de México el siglo XX.⁷⁹

Habiendo planteado que la base del trabajo será una interpretación de la obra poética (seleccionada) de Cuesta, lo que se hará será destacar lo que del *ser* se *dice* (λογος) en sus poemas, ya que su poesía⁸⁰ se centra, en buena medida en la *angustia* de *ser*,⁸¹ la muerte y su relación con el *ser* (*ser relativo a la muerte*, en Heidegger).

Por otro lado, más que considerar a la poesía como un aporte a la filosofía, como un acontecer que además de ser literario alcanza a ser filosófico, Heidegger considera a la poesía como apertura a la *verdad*⁸², ya que “más aún que forma de conocimiento, en este sentido profundo, la poesía es un modo de “estar a la escucha”, de oír el mandato del silencio, de abrirse al *ser*.”⁸³ Este aspecto de Heidegger rebasa o va más allá de las divisiones disciplinarias, sino que todo se abraza dentro de una sola idea del saber: el saber originario.⁸⁴

⁷⁸ *Ibid*, p. 27.

⁷⁹ Celene García, *Los contemporáneos: ¿Grupo o generación?* 2011, Actual, 40, pp. 426-427.

⁸⁰ Quepa hacerle saber al lector que hay una fuerte hipótesis de que Cuesta era un lector de Heidegger, y como lo hace notar Evodio Escalante en *Metafísica y delirio: El canto al dios mineral de Jorge Cuesta*, en uno de los párrafos de dicho poema de Cuesta se puede encontrar una posible referencia directa a Heidegger y el *Dasein*, que lo menta como *estar ahí*.

⁸¹ Para Heidegger, la *angustia* surge de una reflexión –que inquieta– de la pregunta ¿cómo es posible que yo *sea*? Esta inquietud está fuertemente presente en la obra de Cuesta.

⁸² M., Heidegger, 2018, p. 42.

⁸³ Jaime Labastida, *Martin Heidegger, la poesía y el silencio*. 1997, México: Revista de la Universidad de México, no. 557, p. 140.

⁸⁴ Este saber originario Heidegger lo retoma de los griegos, antes de la etapa filosófica, cuando sencillamente se hablaba de un saber, así a secas, mucho más amplio y con menos barreras (propiciadas por las categorías de saber que hoy conocemos como “disciplinas”).

A este respecto, de entender la poesía como verdad, deberá entenderse lo que Heidegger interpreta del concepto ἀλήθεια, que tiene que ver con un descubrir,⁸⁵ no entendido de manera etimológica sino “como la interpretación de un filósofo”.⁸⁶ Heidegger está al tanto de esta cuestión, que no es una interpretación etimológica, dado que λήθε vendría a ser Olvido, y α-λήθεια es la oposición a λήθε, Olvido. Al Olvido se contraponen el poeta, ayudado de *Mnemosine*, Memoria.⁸⁷ En este sentido, donde el poeta articula la ἀλήθεια, verdad, la verdad es la Poesía.⁸⁸ Pero verdad no como la adecuación entre concepto y cosa.⁸⁹ Verdad como lo que devela el ser, lo que da luz, que hace brillar, φαίνοσ, que viene a estar incluido en la acepción de verdad, ἀλήθεια.⁹⁰

Así mismo, cuando se mencionó al principio del trabajo “brindar luz”, esta expresión surge de la etimología que Heidegger rescata: la raíz φός, al igual que la de la *verdad* y la de *logos* (decir, lo que se dice).⁹¹ Abundemos en esto.

Según Heidegger, la expresión griega φαινόμενον, etimología de “fenómeno”, se deriva de φαινεθαι (mostrarse, patentizarse). φαινεθαι es una forma de φαίνο, poner o sacar a la luz, siendo el *fenómeno* lo que se patentiza, muestra, o saca a la luz. De aquí que la interpretación (hermenéutica) sea una fenomenología: *sacar a la luz el decir, brindar luz a lo que se dice*. Dicho de otra manera: la fenomenología, para Heidegger, es

⁸⁵ Debido a la ambigüedad que pudiera representar el término “descubrir”, entendido como “revelar” y como “encontrar”, de este punto en adelante, el término usado como “descubrir” será sustituido por su similar “develar”, que evitaría al lector la idea de “localizar” o “encontrar”, según sí lo haría “descubrir”.

⁸⁶ J. Labastida, 1997, p. 137

⁸⁷ *Ibid*, pp. 136-137

⁸⁸ *Dichtung*, no *Poesie*.

⁸⁹ Como ya se insistió en el excurso.

⁹⁰ *Ibid*, p. 136

⁹¹ M., Heidegger, 2018, pp. 43-44.

lo que se dice (λογος, -logia) de lo que se muestra (φαινομενον, fenómeno-). Este “lo que se dice” entendido desde el λογος es un ejercicio que va más allá de las concepciones usuales como estudio, ciencia, tratado, etc., sino que va de la mano con ese saber *originario* que ya mencionábamos párrafos antes.

Siguiendo esto, Heidegger considera a la poesía como una obra de arte (y habrá que pensar a la obra de arte como un *fenómeno*) y que en ella descansa, por sí misma, su *ser obra*. Pero este *ser obra* sólo puede ser accesible por la vía de la hermenéutica, pues en ella podemos *escuchar lo que la obra dice de sí misma*. Es decir, la obra es, y descansa en sí misma, y nos permite acercarnos a ella. En este estudio se utilizará la hermenéutica para acercarnos a la obra de arte, a la poesía específicamente.

Esto lo explica en sus textos *Hölderlin y la esencia de la poesía* y *El origen de la obra de arte*, apostando por este tipo de estudios ya no como estudios artísticos ni literarios, sino como un objeto de estudio propio de la filosofía ontológica. Es gracias a posturas como la de Heidegger que se deja entrever que, tras la obra artística, existe un aporte, el *ser* de la obra⁹², que nos mueve al plano de estudiar, desde el arte, el *ser*, para esclarecer conceptos –estatuas-, en palabras de Nietzsche⁹³, que nos pueden caer encima.⁹⁴ Y son estas estatuas, según Chantal Maillard, las que nos imperan a un estudio desde el inicio. “Cuidad que no os aplaste una estatua” es la advertencia de Nietzsche y

⁹² M., Heidegger, 2018, p. 16.

⁹³ Chantal Maillard, *La creación*, (Conferencia), 2018, recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=mnxNgLm5VR4&list=LLjD42poF4xejdLlymtIEc8Q&index=11&t=2s>

⁹⁴ Es decir, conceptos, que, tras haberlos erigido, su base no es ya lo suficientemente fuerte y se derrumban. Esto ya también lo menciona Heidegger en *El ser y el tiempo*, en el §1 respecto a la necesidad de replantear la pregunta fundamental de la ontología, ¿qué es el ser? Y poner en duda los conceptos, hasta entonces evidentes y universales que “definían” al *ser*.

que Maillard nos recuerda. Cuando se piensa que un concepto (el de *ser*, en este caso) explica y acaba todo lo que se tiene que decir de un *fenómeno*, cuando se piensa que está definido, es momento de ir al inicio, derribar esas estatuas y emprender otro camino. Esta es la famosa *Destruktion* de Heidegger hacia la metafísica: no se busca redefinir el *ser*, ni se busca reelaborar un nuevo concepto porque el anterior ya no sirve, ya no dice nada,⁹⁵ sino que busca dejarlo de lado, y emprender una nueva enmienda. Esta nueva enmienda es la de ya no buscar definir o conceptualizar el *ser*, sino escuchar lo que la poesía, el arte dicen del *ser* en su *patentizar la verdad* a través de su *ser obra*, gracias a esa apertura que nos permite acercárnosles. Es hablar del *ser* sin conceptualizarlo, definirlo, desglosarlo,⁹⁶ es decir, de *dejar ser al ser* (*Gelassenheit*).

Cuando un concepto está sobreentendido, pero no del todo aclarado (echar luz, φαίνοϋς) es que el saber sobre tal fenómeno se vuelve opaco. Y son estas acusaciones, de un pobre entendimiento del *ser* las que ya Heidegger señaló en su obra *El ser y el tiempo*⁹⁷ -que rebasan un estudio existencialista, por cierto-, y de las que la ontología (en este caso, del arte) debe encargarse.

Hasta aquí se nos presenta una bifurcación, y necesitamos seguir por otra dirección que resulta, sin embargo, indispensable de mencionar. La postura de considerar que hay en la poesía un aporte filosófico ha sido continuamente desdeñada, posicionando de

⁹⁵ Principal diferencia con la deconstrucción conceptual, que propone algo nuevo desde el mismo punto de origen.

⁹⁶ De allí que las paradojas de la poesía, las metáforas, las analogías sean tan importantes, pues en ella encierran un saber que no puede tratarse desde lo lógico (como proponía Parménides con su principio). No se trata de desanudar las paradojas, sino de seguirlas.

⁹⁷ Véase § 1-2.

manera antagónica a la filosofía y a la poesía.⁹⁸ Pero esta labor, la de desdeñar el aporte filosófico de la poesía -más allá de posicionarla como una articulación del discurso de la ciencia que obedece a otros signos- podríamos rastrearla hasta un diálogo platónico: *Ion*. Es en este diálogo de Platón -aunque no el único- en que se deja fuera a la poesía –y al poeta, por ende- de cualquier aporte a la filosofía, ya que se le atribuyen valores que nada corresponden con un arte, una ciencia, una técnica, o siquiera, un conocimiento formal, siendo, en palabras de Platón –atribuidas a Sócrates- “es no sé qué virtud divina que te transporta”.⁹⁹ Es decir, un balbuceo ajeno, y no más.

Al ser la poesía las palabras y los cantos de los dioses, que, a través de una inspiración divina, se encarnan dentro del alma de *Ion* –representación del poeta-, este queda desprovisto de toda elección. No elige ser poeta ni cuándo proclama bellas palabras, y sin planeación alguna, se ve impulsado a declamar los cantos que a su pensamiento invaden, sin poder negarse a compartirlos. Así pues, es el poeta un esclavo de una ajena inspiración.

Sin embargo, existe, por otra parte, una postura completamente opuesta a la platónica. El texto de María Zambrano, *Filosofía y poesía*, es un ejemplo de ello. En él, Zambrano le devuelve esta libertad al poeta, y hace una crítica directa a este destierro del poeta de las tierras republicanas de Platón,¹⁰⁰ y lo plantea como el transgresor al orden utópico de Platón. Y es gracias a la transgresión del poeta dentro del ámbito de la

⁹⁸ María Zambrano, *Filosofía y poesía*. 2015. México: FCE, p. 25

⁹⁹ Platón, *Obras completas, Tomo II: Ion (O de la poesía)*, (España: Edición de Patricio de Azcárate), 1987.

¹⁰⁰ M. Zambrano, 2015, p. 18.

letra que podemos considerarlo, pues, como un aporte a la filosofía según la postura de María Zambrano.

Así como se ha mencionado a Heidegger y a Zambrano, también se pueden mencionar a otros filósofos y poetas que buscan retomar la importancia de la poesía en la filosofía, entre ellos están Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Ramón Xirau, Abel Martín, Juan de Mairena, Enrique Bergson –literatos-, por mencionar a algunos; por otro lado, podemos encontrar a filósofos como Schopenhauer, Nietzsche, Gadamer, Herder, -el primero más inclinado quizá a la obra de arte como música-, e incluso a Giambattista Vico, contemporáneo y opositor al pensamiento de Descartes. Si el lector no lo conoce, el mismo Heidegger hace una crítica constante al pensamiento de Descartes *en tanto a la tradición ontológica se refiere*.

1.6.2 Sobre “Los contemporáneos”

Al hablar acerca de la obra de un autor, es común que se hable de la época en la que fue su auge, o de los compañeros de trabajo, de ideas que compartió, o del ambiente intelectual, político o social al que perteneció. Dado que Jorge Cuesta fue un escritor mexicano –entre muchos- de la primera mitad del siglo XX, que perteneció a un “grupo” de literatos mexicanos, resulta menester describir un poco este panorama intelectual que lo rodeó, específicamente, hablar sobre el “grupo” al que perteneció, llamado “Los contemporáneos”. Este menester Heidegger lo justifica diciendo que la obra pertenece a su entorno, a su *mundo*.

“La obra, como tal, únicamente pertenece al reino que se abre por medio de ella. Pues el ser-obra de la obra existe y sólo en esa apertura. Decíamos que en la obra está en operación el acontecer de la verdad.”¹⁰¹

De esta cita, Heidegger elabora como ejemplo un templo griego, del cual, su mundo se ha desvanecido, y por ende, no es ya la misma obra que cuando fue erigida. Pero también aclara que esto no significa que exista un impedimento para lograr la *desocultación* de su *ser obra*, sino, como mucho, un reto. Por esto, más que hablar de una biografía de Cuesta, y de datos personales del autor, mencionaremos de manera breve lo que rodeaba al autor, una corta descripción del mundo al que pertenecía la poesía de Cuesta. Este apartado estará enfocado principalmente al trabajo de Jorge Cuesta en el grupo de *Contemporáneos*.

En la primera mitad del siglo XX, en México se da a conocer una revista literaria llamada “Contemporáneos”, cuya publicación semanal a partir del mes de junio de 1928 fue ininterrumpida hasta su último número en diciembre de 1931.¹⁰² Es gracias al nombre de la revista que se le empezó a denominar así al grupo de intelectuales que la dirigían: los contemporáneos. Grupo que, de hecho, uno de sus integrantes lo denominó como “grupo sin grupo”,¹⁰³ el cual cambiaría radicalmente el panorama literario de México. Los *contemporáneos* fue un grupo de jóvenes intelectuales mexicanos con al menos un interés en común: la literatura, aunque está claro que, como Jorge Cuesta defendió,¹⁰⁴ los unían sus diferencias más que sus intereses en común. Los miembros principales de este grupo mexicano fueron Carlos Pellicer, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Salvador

¹⁰¹ M., Heidegger, 2018, p. 70.

¹⁰² Concepción Reverte, *Los “Contemporáneos”: Vanguardia poética mexicana*. 1986, Rilce, II, 2, p. 263.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 260.

¹⁰⁴ C., García, 2011, pp. 426-427.

Novo, Enrique González Rojo, Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Gilberto Owen y Jorge Cuesta, aunque podríamos mencionar a otros autores que también colaboraron en la revista *Contemporáneos* y otras revistas predecesoras como *Ulises*, los historiadores sobre este movimiento los mencionan como cercanos al grupo, mas no parte de él.¹⁰⁵ Son Jorge Cuesta y Gilberto Owen los últimos en anexarse al *grupo de soledades*,¹⁰⁶ y es Cuesta -quien a manera de presta nombres-¹⁰⁷ firma la controversial “Antología de poesía mexicana moderna”,¹⁰⁸ antología considerada por muchos el manifiesto de Los contemporáneos.

Es a través de esta antología, que reúnen los integrantes de Los contemporáneos, que se dan a conocer de manera transgresora, y que presentan lo que hoy algunos llaman su *vanguardia*.¹⁰⁹ Aunque diferentes revistas ya habían salido a la luz anteriormente, incluidos los números de *Contemporáneos*, en el año 1928 se publica una antología que, dividida en tres partes, aloja en el último apartado “Poesía moderna” a única y exhaustivamente a cada uno de los miembros del grupo, con una única excepción: Jorge Cuesta. El autor que firma la antología, que la prologa, y que nadie conocía y que no tenía ningún texto publicado [y que de hecho muere como un autor estrictamente inédito] es quien tampoco aparece con ningún poema en la antología, y de ahí comienza gran polémica respecto a la antología y al grupo que estaba detrás de ella.

¹⁰⁵ José Martínez, *El momento literario de los contemporáneos*. 2000, LetrasLibres, Marzo, p. 60.

¹⁰⁶ C., Reverte, 1986, p. 260.

¹⁰⁷ Evodio Escalante, *El grupo de contemporáneos: Cuesta, Gorostiza, Montenegro, Novo*, 2018. Diplomado en Literatura Mexicana del siglo XX: INBAL.

¹⁰⁸ C., Reverte, 1986, p. 261.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 264-265.

Es, por otra parte, el pensamiento de los integrantes de la revista lo que los une. El pensamiento que, si bien, está cargado de diferencias, apunta a una sola meta: universalizar la poesía mexicana. Este intento de universalización fue motivo de críticas¹¹⁰ dado que se tachó de *anti-nacionalista* el contenido de la revista y a los mismos autores. La revista se publicó durante el auge de la literatura sobre la revolución mexicana¹¹¹ y, ante la postura de sus integrantes y colaboradores de no hermetizar la poesía mexicana dentro de la cámara de la revolución, otros muchos literatos como Ermilo Abreu Gómez¹¹² los criticaron por una visión antipatriótica, y, en algunos casos, por promover una poesía *amanerada* o *poco viril*.

Es bajo este contexto que empieza a trabajar uno de los críticos más destacados, uno de los poetas más densos, y uno de los intelectuales más desarrollados del siglo XX en México: Jorge Cuesta.

Para Rafael Lemus, mejor que pensar la *Antología...* como el manifiesto del grupo de *Los contemporáneos*, habría que pensar al mismo Jorge Cuesta como el manifiesto:

“Puede verse la portada de *Los contemporáneos ayer*, el estupendo libro de Guillermo Sheridan. Son nueve los retratos que aparecen en ella (las cejas depiladas de Novo, las facciones frágiles de Villaurrutia, el rostro obsoleto de Torres Bodet...) y el de Cuesta descansa en el centro. No sé si está allí estratégicamente pero yo empiezo a pensarlo de ese modo: Cuesta me parece, cada vez más, el núcleo de los Contemporáneos [...] A la distancia parecería que el grupo no tuvo necesidad de firmar un manifiesto porque Cuesta era, de algún modo, el manifiesto.”¹¹³

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 272.

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² *Ibid.*, p. 273.

¹¹³ Gabriel Bernal et. al., *Los contemporáneos hoy. El “grupo sin grupo”*. 2009, LetrasLibres, Enero, p. 57.

Resulta la visión de Cuesta (y no la de uno de los críticos, sino la de *El crítico*, del *alquimista*)¹¹⁴ un pilar para la crítica literaria, política, y filosófica que se encuentra en los textos publicados [póstumos la mayoría] lo que de manifiesto tiene el grupo de los contemporáneos. No porque Cuesta sea resultado del grupo, sino que representa perfectamente a lo que este “grupo de forajidos”¹¹⁵ apostaba, que era un intento por una universalización, por una modernización de la literatura mexicana. Al contrario de muchos, al deslindarse de la temática literaria de la revolución lograba, más que una separación de estos poetas de México, una unión con el resto del mundo. Una poesía que no estuviera al alcance sólo de los mexicanos, sino de cualquiera. Y esto es algo que la literatura de Jorge Cuesta va a exponer de principio a fin: no sólo un encontrarse en el poema por ser mexicano, por ser revolucionario, patriota o cualquier otra cosa, sino sencillamente por *ser*.

Aunque se han hecho trabajos muy importantes sobre el grupo de Los contemporáneos, entre los que destacan *Contemporáneos, ayer*, de Guillermo Sheridan, pareciera que se deja de lado la materia filosófica de este *encuentro de soledades* y lo que este pensamiento en común (más común de lo que ellos muchas veces declararon) permeó en el ambiente filosófico de México, avocándose al aspecto literario e histórico.

¹¹⁴ Sobrenombres que algunos de sus compañeros le atribuyeron.

¹¹⁵ C., Reverte, 1986, p. 260.

1.6.3 Sobre Jorge Cuesta

Jorge Cuesta, escritor veracruzano del siglo XX, es recordado como uno de los más sagaces críticos y ensayistas dentro de la literatura mexicana, pero, a excepción de *Canto a un dios mineral*, su obra en verso no ha sido considerada de peso ni relevancia dentro de la poesía,¹¹⁶ lo que ha llevado a un olvido impactante de la poesía del considerado único poeta maldito mexicano.¹¹⁷ Olvido impactante reflejado en la cantidad de estudios que existen sobre Cuesta, que son pocos, y algunos, incluso, alejados por completo a la poesía del autor. Tales estudios estriban desde el pensamiento político de Jorge Cuesta hasta los análisis de verso por verso del *Canto a un dios mineral*, tal como sucede en “Metafísica y delirio. El *canto a un dios mineral* de Jorge Cuesta”, de Evodio Escalante.

Los estudios encontrados sobre Jorge Cuesta, dentro del ámbito de su poesía, la mayoría se abocan precisa y específicamente a este poema mencionado anteriormente: *Canto a un dios mineral*. ¿Por qué este poema ha sido tan atractivo a los estudiosos de literatura? Quizá por un enigma, por un misterio que esconde dentro de sus versos, o, dicho en palabras del propio Escalante “no puedo opinar porque no entiendo el poema”.¹¹⁸ Para todo aquel que se haya adentrado al poema *Canto a un dios mineral*, dará fe de lo dicho por Escalante: es un poema que exige más de una lectura, y seguirá escondiéndose entre simbolismos la meta final de la propuesta de Cuesta. Pero es un error aproximarse a la obra del “alquimista”, como lo llamaban algunos, a través de sola

¹¹⁶ G., Bernal et. al., 2009, p. 56.

¹¹⁷ Luis Ortiz, *Taller de psicoterapia psicoanalítica*. 2016, Clase impartida en México: FPYTCH-UJED.

¹¹⁸ Alejandro Higashi, *Escalante. Metafísica y delirio. El canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*. 2013, *Literatura Mexicana XXIV*. 2, p. 213.

y exclusivamente de este poema, que si bien, resulta intrigante dada su complejidad, no es toda la obra poética de Cuesta. Y es en otros poemas, la mayoría sin título, que se dibuja otra faceta de la obra del autor, faceta que ha permanecido empantanada bajo la sombra del *Canto a un dios mineral*.

Tan empantanada, que de 1987 a la fecha, en los textos disponibles a todo público facilitados por el servidor web de la UNAM, se encuentran solamente 15 tesis, a nivel licenciatura, maestría, y doctorado, que abordan a Jorge Cuesta; de las cuales, 6 su objeto es la prosa de Cuesta; 5, su objeto es *Canto a un dios mineral*; y los últimos 4 trabajos de tesis se refieren a su poesía desde el ámbito de la literatura meramente. ¿Y la filosofía? ¿En qué momento se aboca la filosofía a conversar con el filósofo que es *el alquimista*? ¿Hacia dónde es que la filosofía podría articular la pregunta por el *ser*? En la poesía de Cuesta se puede encontrar un acercamiento que corresponda con la pregunta que, desde la existencia del pensamiento humano, ha buscado respuesta: la pregunta por el *ser*.

Capítulo 2

ONTOLOGÍA FENOMENOLÓGICA EN HEIDEGGER

*“El poema se anticipa a nosotros;
conoce de antemano el camino que tomaremos
y de cierto modo, nos guía.”*

<<Evodio Escalante>>

En este capítulo, se abordarán 3 apartados con el fin de explicar lo suficiente para poder vincularnos con la interpretación hermenéutica, propósito de esta investigación, brindando así los conceptos teóricos de la fenomenología de Heidegger. En el apartado 2.1 se tratará de explicar de manera concisa la ontología y su labor respecto al *ser*, así como las dificultades que Heidegger encuentra en ella. Así mismo, se trabajarán los aspectos primordiales respecto al concepto heideggeriano, *Dasein*, traducido por José Gaos como *ser ahí*, traducción que será la utilizada a lo largo del capítulo para darle familiaridad al lector con un término castellanizado, a riesgo de poder confundirlo más con un término alemán de suma dificultad.

En el apartado 2.2 se abordará uno de los modos del *ser ahí*, conceptualizado como *ser en el mundo*, y sus componentes: *el mundo*, *el quién es* y *el ser en*. Esto no de la amplia manera en que lo realiza Heidegger en su obra *Ser y tiempo*, sino de manera sintetizada retomando sólo cuestiones que sirvan para guiar al lector a lo largo del trabajo y de la interpretación de la poesía de Jorge Cuesta.

Finalmente, en el apartado 2.3 se reflexionará uno de los conceptos que, además de facilitarle al lector una imagen y un hilo fácil de reconocer para poder relacionar las proposiciones de Heidegger respecto al *ser* con la poesía de Jorge Cuesta, resultará de suma importancia para aclarar nuevamente¹¹⁹ la relevancia teórica de una interpretación hermenéutica de un trabajo poético, y su aporte al entendimiento de la pregunta por el *ser*.

Aunque tal vez resulte innecesaria la aclaración, ya que el lector podrá caer en cuenta por sí mismo, este capítulo no es un recorrido teórico a la obra de Heidegger *Ser y tiempo*, sino solamente una síntesis de lo que en nuestra investigación habremos de necesitar para comprender el trabajo que se ha querido realizar.

2.1 ONTOLOGÍA Y EL *SER AHÍ*

Heidegger propone, a raíz de uno de los diálogos de Platón,¹²⁰ que efectivamente no se ha dicho todo respecto al *ser*.¹²¹ Dado esto, surge entonces la necesidad de replantear la pregunta por el *ser*, puesto que aquello que se consideraba completamente abarcado, el saber respecto al *ser*, además de hallarse inacabado es erróneo en los planteamientos¹²² que se han hecho¹²³ a partir de la tradición metafísica.

¹¹⁹ *cf.* Capítulo 1.

¹²⁰ El sofista

¹²¹ Hay que recordar que *ser* y *ente*, en griego, ocupan ambas la raíz *ov-*.

¹²² Gianni Vattimo, *Introducción a Heidegger*. 1987. México: Gedisa, p. 8.

¹²³ *cf.* Capítulo 1.

Ante esta necesidad, Heidegger replantea la problemática respecto al *ser*, y retoma a la ontología como la parte de la filosofía que debe abocarse a acercarse al *ser*. ¿Por qué la ontología? Porque el *ser*, tal como lo reconoce Heidegger, es *ontológico*, y no *óntico* como los instrumentos o útiles, por ejemplo, que pueden ser abordados por, quizás, otras disciplinas. Mejor dicho:

“Lo ontológico se refiere a eso que hace ser al existente eso que es, a la realidad más profunda, a su estructura fundamental. Lo óntico incluye al existente simplemente como él es, tal como es dado: designa a *eso que es*.”¹²⁴

Esta insinuación no sugiere, en lo absoluto, que Heidegger no encuentre problemas en la ontología, o que la considere idónea. Todo lo contrario, Heidegger critica fuertemente a la ontología y a la metafísica, tal como se ha desarrollado dentro de la tradición filosófica que parte desde los griegos. Su postura pueda quedar más clara con el siguiente pasaje:

“Destacar el ser de los entes y explicar el ser mismo es el problema de la ontología. Y el método de la ontología resulta cuestionable en sumo grado, mientras se pretenda acerca de él a las ontologías de la tradición histórica u otros intentos semejantes.”¹²⁵

De esta cita rescataremos múltiples elementos, que pudiendo quizás acotarlos como notas al pie, por su carácter -aunque explicativo- es fundamental tanto para posteriores comentarios como para consolidar anteriores.

¹²⁴ Maurice Corvez, *La filosofía de Martin Heidegger*, 1975, México: FCE, p. 9.

¹²⁵ M., Heidegger, 2018, p. 37.

Primero, ¿por qué abocarse a la ontología, entonces, para este estudio? Porque al tratarse de un estudio sobre el *ser*,¹²⁶ es inevitable que se trabaje desde la ontología, pues es su problema. Esto lo reconoce Heidegger.

Segundo, la ontología no ha logrado¹²⁷ mucho, ni lo hará, mientras continúe trabajando bajo el legado y corrientes que le preceden. Sin embargo, no propone que no se use la ontología, pues la salida de Heidegger es *destruir*¹²⁸ la ontología predecesora, dejarla de lado y revirar lo que se ha hecho de ella como un planteamiento totalmente diferente, a cambio de replantear el método y todo lo que ha usado ésta en su labor. ¿Cuál es ese cambio elemental que propone? Que toda ontología deberá ser, fundamentalmente, fenomenológica.¹²⁹

Tercero, y sumamente importante de destacar, ya que podría pasar fácilmente desapercibida la sentencia de Heidegger: “*Destacar* el ser de los entes y *explicar* el ser mismo es el problema [...]”. No definir, no conceptualizar, y mucho menos acotar. Destacar y explicar. Nuevamente, lo que hará la poesía será precisamente esto, evadiendo los conceptos y definiciones.¹³⁰

¹²⁶ El ser que la poesía pone al descubierto, y en posibilidad de ser develado. No hay que olvidar lo que se ha venido diciendo: para Heidegger, el lugar óptimo para buscar por la verdad del ser yace en la poesía. Sobre esto se abundará más adelante.

¹²⁷ ... sino yerros.

¹²⁸ *Destruktion*.

¹²⁹ Cuando propone a la fenomenología como lo hace, queda entonces claro el parteaguas que se origina respecto al trabajo de su maestro y su propia concepción de la fenomenología, Husserl. Véase a este respecto las notas al pie XL y LIV de M. Heidegger, *Ser y tiempo*, (trad. Eduardo Rivera) 2009, Madrid: Trotta.

¹³⁰ *Definir* quizá quede más claro lo perjudicial que pueda ser para este trabajo así: el *definir*, etimológicamente proviene de *definire*, sufijo *de-* y el verbo *finire*, que es *terminar*, *dar fin*. *Finis*, sustantivo, es *final* o *término*. El *dar fin* a la explicación sobre el ser más que explicarlo, sólo quedó truncado.

Además, propondrá Heidegger: en el caso del *ser* lo único que puede *ver a través* del *ser* es la ontología. Mas, este *ver a través* no se da sólo así, sin más, en la ontología en sí misma; sino que ésta debe reformular la pregunta por el *ser* para que, entonces, se pueda *ver a través* de la pregunta elaborada, y de la búsqueda que la misma implica.¹³¹ El problema al momento de articular la pregunta por el *ser* es que en el instante en que se hace, como en cualquier otra pregunta, -principalmente las que buscan una definición-, y se dice *¿qué es ser?*, en el carácter de la pregunta ya se está usando lo definible para definir¹³², lo cual implica cierto “definir lo definido”, y esta es una pregunta tras la cual no se puede *ver a través*. Desde el momento en el cual se trata de decir algo sobre el *ser*, y se usa el término *es*, estaríamos ya dando por sentado una parte del *ser* dentro de la definición. Este dar por sentado es parte de lo que Heidegger critica a la metafísica clásica y su abordaje del *ser*.¹³³

Por esto no se puede simplemente preguntar “¿qué es el *ser*?”.¹³⁴

Hay que recordar, también -tal como se mencionó en el capítulo 1- que la ontología no sólo busca llegar a una definición, lo cuál sería un comportamiento tajante y reduccionista respecto al abordaje del *ser*. Las definiciones no permiten *ver a través*. La pregunta “¿qué es el *ser*?” no deja *ver a través*, no es transparente, sino más bien ambigua y reduccionista. ¿Y qué se busca lograr con una pregunta que permita *ver a*

¹³¹ *Ibid.*, p. 14.

¹³² *Ibid.*, p. 15.

¹³³ Empero, no sólo eso.

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 15-16.

través y que no busque agotar una definición conceptual? Mejor aún, la *verdad*. El *ver a través* posibilita el *desocultamiento*, el *develar el ser*.¹³⁵

Hasta aquí, pues, la metafísica conceptualiza¹³⁶ (y erróneamente) al *ser*. Heidegger propone una ontología como punto de partida para *develar* (*descubrir*, acercarse a la *verdad*) el *ser*; para ello, afirma la necesidad de replantear la pregunta ontológica, tras la cual debe poderse *ver a través*. Este *ver a través* constituye un elemento crucial para poder *descubrir* el *ser*.

Por otra parte, y avanzando en materia, hay que distinguir dos cuestiones cruciales: lo óntico y lo ontológico.

El *ser* es *ontológico*, no *óntico*. Cuando hablamos de que el *ser* no es *óntico*, sino *ontológico*, se debe entender que el *ser* no es una cosa, una esencia, o un sustantivo etéreo o invisible. *Ser* es una *posibilidad*, un *poder ser*, más bien -y si se me permite- un *verbo*; esto en tanto que el *ser* no es un ente acabado, realizado, finalizado.¹³⁷ Por el contrario, algo que se puede decir del *ser*¹³⁸ es que hay en él una *potencialidad*, es ya lo que *puede llegar a ser*. Heidegger, respecto a este *poder ser* del *ser*, va a denominar al *ser* propio del hombre como *ser ahí*.^{139 140}

¹³⁵ *cf.* capítulo 1.

¹³⁶ Reduce.

¹³⁷ Por tanto, indefinible, dado que en sí mismo es inacabado. Por qué inacabado se verá más adelante, respecto al *ser ahí* y el *ser relativamente a la muerte*.

¹³⁸ Pero este *poder ser* no es todo lo que podemos decir del *ser*.

¹³⁹ *Dasein* en el idioma original.

¹⁴⁰ M., Corvez, 1975, p. 17

Este concepto nos ayuda para poder diferenciar al *ser ahí* de los entes,¹⁴¹ de forma que podamos aclarar las *referencias* que el *ser ahí* pueda establecer con el resto de los entes. Para esto, Heidegger utiliza el ejemplo de un martillo: el martillo es en tanto *útil*, en tanto es *a la mano*, es *a la mano para el ser ahí*, para *usarse*. Entonces, el *ser* del útil es *ser a la mano*. Y, por otro lado, el *ser ahí* se *cura del* martillo, lo *procura* al martillar. Y ¿para qué el martillo? *Es para* clavar un cuadro *que va* colgado en la pared -por ejemplo-. El *ser* del martillo no va aislado. Pero sírvanos hasta aquí para aclarar esta diferencia entre *ontológico* y *óntico*.

El *ser ahí*, como todo lo que Heidegger va a proponer, está conjuntamente vinculado a todo. No significa que sea parte de un “todo”, no. Significa que está vinculado al *mundo*, en tanto es *en el mundo*, y a los objetos *intramundanos*. A esta vinculación –la cual dejaremos de llamar vinculación una vez quede aclarada la idea-, se le denomina *referencias*. El *ser ahí* se vincula –*comprende*- a través de las *referencias*.¹⁴²

Sigamos el ejemplo anterior. En el caso del martillo, un ente *intramundano*, el martillo es en tanto *es a la mano*.¹⁴³ Su *útil* es *ser a la mano para el ser ahí*. El *ser ahí* se sirve de, se *comprende* del martillo. Utilizándolo, se dice que se *cura de*. El *ser ahí* se *comprende curándose de* los útiles, en tanto estos útiles, a su vez se *conforman con el ser ahí*. El martillo es *para* clavar un clavo, el clavo es *para poder* colgar un cuadro. El cuadro *va a* la pared. Estos *para*, *ser a la mano*, *va en*, *irle a*, etc., son las *referencias* por las cuáles el *ser ahí* se *comprende* con los *útiles intramundanos*. Y en sentido

¹⁴¹ A los cuáles Heidegger llamará *intramundanos*.

¹⁴² José Gaos, *Introducción a El ser y el tiempo de Martin Heidegger*. 2017, México: FCE, pp. 31-32.

¹⁴³ Más claro, aunque burdamente: el martillo *es* al martillar, su *ser* queda *comprendido* al martillar. ¿Cuál sería, pues el *ser* del *ser ahí*?

opuesto, estos *útiles intramundanos* se conforman con el *ser ahí*, en tanto *son a la mano*, *son para*, *le van a*, etc.

El *ser ahí*, tras *procurar a los útiles*, este usarlos *para* es a lo que se ha nombrado antes *curarse de*. El *ser ahí* tiene *referencias*. Es por estas *referencias* que puede *curarse de* tales objetos *intramundanos*, y este *curarse de* lo *comprende*.

Aunque no habremos de profundizar la cuestión sobre las *referencias* y el comprenderlas del *ser ahí*, es importante que asimilemos ya un elemento primordial en todo esto: el *ser ahí* es en el *mundo*. Y, dado que es en el *mundo*, no puede mantenerse aislado de los entes intramundanos. Tanto el *ser ahí* como los entes intramundanos *son en el mundo*. Sólo que su modo de *ser en* es diferente, el *ser ahí* se *refiere a* los entes intramundanos, en tanto le *son útiles*, los *comprende* y *se cura* de ellos; dicho de otra forma, los entes intramundanos *son en el mundo* en tanto *son útiles*, y en tanto *útiles*, *son a la mano para* el *ser ahí*. *Son para* y *en tanto*, de forma diferente que el *ser ahí*.

Modos diferentes de *ser en el mundo*, pero no aislados, pues, como podrá quedar obviado ya, *son en el mundo*.

Empero, baste con lo que se pueda decir aquí sobre el *curarse de*. De momento, pasaremos, mejor, a tratar las cuestiones sobre los entes *intramundanos* y el *ser en el mundo*.

2.2 SER EN EL MUNDO

No se crea que se ha dicho todo respecto al *ser ahí*. El *ser en el mundo* es una forma del *ser ahí*, por lo que es necesario explicar esta forma de *ser* del *ser ahí*.

Recordemos pues, que “al ser particular que somos nosotros, Heidegger lo nombre *Dasein*, *estar allí*,¹⁴⁴ (en el mundo); teniendo el *allí* una intención no solamente, espacial, sino también y sobre todo ontológica.”¹⁴⁵

Antes de comenzar a tratar un poco sobre el *ser en el mundo*, sin embargo, vale la pena retomar la siguiente cita y la previa a ésta para aclarar mejor la cuestión sobre el *en el mundo*. Veamos:

¹⁴⁴ *Ser ahí*. Dada la variedad de traducciones e interpretaciones que se han hecho del término alemán compuesto, *Dasein*, existen diferencias entre un traductor y otro de cómo se debiera traducir este concepto. La radicalidad de las diferencias surge, principalmente a causa de la indistinción en el idioma alemán entre *ser* y *estar*, dado que se utiliza el mismo vocablo, muy similar a la situación en el francés e inglés (de quienes se pueden buscar traducciones alternas para aproximarse al original texto en alemán y solventar ciertas dificultades en el idioma castellano). Sin embargo, en castellano sí existe una distinción de vocablos entre *ser* y *estar*, siendo significativamente diferentes uno de otro. Aquí la mejor muestra, entre *ser ahí* (José Gaos) y *estar allí* (Agustín Ezcurdia). Los vocablos *ahí* y *allí* también denotan una diferencia, aunque menos evidente. De manera que, para darle una continuidad a la obra, se remitirá siempre a la traducción *ser ahí* (traducción de José Gaos), dejando de lado las otras traducciones, principalmente porque *ser ahí* remite más fielmente –aunque menos literal, según sería la traducción de Samuel Ramos, *existente*- la intención heideggeriana del *Dasein*. Sin embargo, las más de las veces, en caso de encontrar una diferencia como se presenta en esta cita, por cuestiones éticas no se omitirá, sencillamente, una traducción por otra; sin embargo, se cambiará la traducción por la que será seguida a lo largo del trabajo con fines de darle una continuidad al escrito y permitirle un seguimiento al lector. Empero, esta diferencia será siempre remitida, cuando se dé la situación, al pie de página, con una nota donde se aclare cuál era el concepto o traducción en el original, para no omitir, en ningún grado, información de traducción o texto alguno.

¹⁴⁵ M., Corvez, 1975, p. 11

“El *ser ahí*¹⁴⁶ no tiene como las cosas tal o cual cualidad, que sería determinación particular de su esencia.¹⁴⁷ No es un *esto*, sino un *quien*. El *esto* para el *ser ahí*¹⁴⁸ consiste en existir según un modo que le es propio.¹⁴⁹ La esencia del *ser ahí*¹⁵⁰ se identifica con este modo de ser.”¹⁵¹

Esta aclaración en el texto de Corvez es fundamental. El mencionar que no es un *esto* –de lo cual ya se nos había presentado una pista al principio del apartado, gracias a la distinción de lo óntico y lo ontológico- sino un *quién* es pilar para acercarnos al *ser en el mundo*, ya que tal como lo retoma Gaos del propio Heidegger, el *Ser en el mundo* tiene 3 aspectos esenciales: el *ser en*, el *quién es*, y *el mundo*. Esto es, expresando de otra manera las dos citas previas: primero que nada, hay que insistir en aclarar que el *ser* propio del sujeto se le denomina *ser ahí* (*Dasein* en el idioma original, el famoso *Dasein* de Heidegger), y tal hace referencia al modo de ser propio del hombre. Pero este “modo de ser propio del hombre” no debe entenderse como una esencia [*Essenz*], como una cosa o como el *quid* del hombre, sino como un *quien*,¹⁵² es decir, desde su aspecto

¹⁴⁶ *Dasein* en el original.

¹⁴⁷ *Wesen*, en alemán. Se necesita aclarar la distinción entre *Wesen* y *Essenz*. En esta última, los atributos definen al existente tal como es en él mismo, pues, en el orden de lo óntico. P. ej., la esencia (*Essenz*) de un perro en la Zoología –quepa mencionar que esto mismo, desde la especie y el género, es lo que hizo Aristóteles respecto al *ser* del hombre, lo cual, ahora queda más claro, por qué Heidegger lo reprueba-. En el primero, *Wesen* designa la aparición, la presencia, el reino de alguna cosa. Engloba a la vez la *quiddidad* (*was*) y la manera de ser (*wie*) más profunda de esta cosa, cf. Corvez, 1975, pp. 13-14.

¹⁴⁸ *Dasein* en el original.

¹⁴⁹ Que *le va*, es ese *irle éste* del que habla Gaos, véase Gaos, 2017, pp. 22-25.

¹⁵⁰ *Dasein* en el original.

¹⁵¹ M., Corvez, 1975, p. 15

¹⁵² Un quien, por cierto, nunca acabado, terminado, y siempre en constante movimiento, tanto por su cambio propio en el presente como por el movimiento que implica que [el *ser ahí*] sólo pueda ser temporalizado. Pensémoslo así, no existe *ser ahí* que no esté atravesado por su propia temporalidad. El mismo “ahí” [Da] del “ser ahí” ya menta algo de esta temporalidad, expresado no sólo como *ser ahí*, sino además como *ser su ahí*, y *ser el ahí*. Recordemos que el “ahí” no sólo implica una noción espacial, también de temporalidad.

ontológico, y nunca dejarnos llevar por su contemplación como existencia óptica, por su presencia, por su “*existenciaridad*”, o dicho de manera más clara:

“El olvido del ser es darse cuenta que el ser no puede ser lo mismo que el ente -porque lo que define al ente es eso: que esté presente. Entonces hay que pensar el ser como aquello que no es presencia.”¹⁵³

El aspecto del *ser en el mundo* del *ser ahí* es muy importante de aproximarlos por fuera del dualismo *objeto-sujeto*. Este dualismo desaparece en Heidegger, él toma otra ruta, en tanto -y adelantando un poco- el *ser ahí* sólo es gracias al *mundo*. No es sin *mundo*. No se trata de que el *ser ahí* aterrice en el mundo y lo explore, lo comprenda, sino que forma parte de su propia estructura puesto que no puede *ser* sin *mundo*. No hay una división, el *ser ahí* es *mundano*. No sólo *está* en el mundo, sino que el *mundo* lo estructura en tanto que no puede *ser* sin el *mundo*. Podemos pensarlo de la siguiente manera, *el mundo* (y recordemos que no se trata únicamente de un sentido espacial) está en el *ahí* [Da] del *ser ahí*.

Habiendo establecido este puente entre *ser ahí* y *ser en el mundo* podemos dar el salto a hablar sobre el *Ser en el mundo*. Como se podrá dejar entrever, estos dos conceptos que Heidegger propone están sumamente entrelazados.

Veamos, pues, *el mundo* del *ser en el mundo*.

¹⁵³ Sergio Espinosa Proa, *Heidegger y lo poético I*. 2021, Planeta posmetafísico, abril, 1084.

2.2.1 El mundo

El *ser ahí* es en tanto se *comprende del mundo*. No se puede pensar en un hombre enteramente ensimismado sobre su yo, es “impensable”.¹⁵⁴ ¿Por qué? Porque está *estructuralmente* replegado al *mundo*. “El *ser ahí*¹⁵⁵ del hombre no puede existir sino en referencia esencial con una exterioridad que es el mundo.”¹⁵⁶ Digamos, pues, que el *ser en el mundo* es una forma o un modo de *ser del ser ahí*.

Cuando se refiere a una exterioridad, no se debe suponer solamente el mundo como ente físico. No se remite exclusivamente a una *espacialidad*, sino también y a su vez a un *momento*, a una *temporalidad*. El *poder ser* del *ser ahí* ya adelanta esta cuestión *temporal*. El *ahí* que denota el *ser ahí* implica con mayor amplitud estos dos aspectos, a diferencia del *allí* que veíamos en una nota al pie, que pudiera inclinarnos a pensar una mayor especificidad de una *espacialidad*.

Bien, pues, en este *mundo*, entidad que más adelante se explicará más abundantemente a lo largo de todo el capítulo, yacen, ya mentados anteriormente, los *útiles*, es decir, todos aquellos entes “no-humanos”¹⁵⁷ que rodean al *ser ahí*. ¿Cuál es la cualidad de estos *útiles*? Que son *ante los ojos*. Es decir, cuya presencia sencillamente *está* en el mundo, y de los cuáles el *ser ahí* se sirve. Los usa, se sirve de ellos, los maniobra, los desecha, los deja, etc. Estos *útiles* sólo *son* en tanto *son para*. Sirven *para*, se usan *para*. Y sencilla y limitadamente, están. Adelantándonos muchísimo, pero

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵⁵ *Dasein* en el original.

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 18.

dejándolo como precedente, en éstos no *cabe* tiempo alguno. No temporalizan. No historian. Y hay que recordar que debido a la temporalidad y su efecto en el *ser ahí* –la historiografía- es que ésta última estructura al *ser ahí*, existiendo así una gran diferencia entre éste y los útiles, por ejemplo.

Bien, pues el *mundo* aloja a estos útiles, lo que vuelve a estos, podemos llamarlos, *intramundanos*. De los útiles, a su vez, sólo es revelable su *ser* bajo la acción, es decir, al ser usados.¹⁵⁸ Por esto es que anteriormente nos hemos referido del modo de *ser* del *útil* como *ser a la mano*: “El utensilio es ‘ser-a-la-mano’ (*Zuhanden-sein*). Su primer modo de ser, su carácter ‘en sí’ (*an sich*) es poder ser manipulado.”¹⁵⁹ Así mismo, al *servir para* del útil lo llamaremos “*servibilidad*”.¹⁶⁰

So que de esto podamos decir ya algo respecto al *mundo*: el mundo es también el conjunto de referencias y relaciones entre un útil y otro. Es decir, y como lo destaca Corvez, ningún útil pudiera ser entendido sin el complejo del que forma parte.¹⁶¹ ¿Qué tendrá que ver este sistema instrumental con el mundo? Pues que es en esta estructura global que se nos anuncia el *mundo*.¹⁶² De aquí que cada *ser ahí* posea un mundo particular, un mundo habitual, ambiental.

Ya de aquí podemos desplegar lo siguiente: el “mundo”¹⁶³ así, considerado meramente como óntico. Pero, lo menciona Heidegger, explicar los *útiles* que se

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶⁰ *Idem.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁶² *Ibid.*, p. 22.

¹⁶³ El “mundo”, así entrecomillado, se refiere estrictamente al mundo óntico, *cf.* Heidegger, 2018, p. 78.

encuentran dentro del mundo, ya sea en su forma de *ser* (ante los ojos), su *ser* (a la mano), su carácter (*servibilidad, manipulabilidad*), no ayuda en nada a la exégesis ontológica del *mundo*. Esto, muy difícilmente siquiera nos ayude a explicar el “mundo” como un todo, a manera de la explicación de la suma de sus componentes. Pero es importante aclararle al lector lo siguiente: *el mundo del ser en el mundo* y el “mundo” no son lo mismo, ni se conforman de lo mismo. Esta aclaración sea suficiente respecto al “mundo”, al *mundo* y a los útiles y entes intramundanos.

Heidegger, por otra parte, menciona que *el mundo del ser en el mundo* tiene 4 acepciones diferentes, siendo las siguientes:

1. *Mundo* se emplea como concepto óntico y entonces significa la totalidad de los entes que pueden ser ante los ojos, dentro del mundo.
2. *Mundo* funciona como término ontológico y entonces significa el ser de los entes aludidos en el número 1 [...] Por ejemplo significa *mundo* lo que significa al hablar del *mundo* matemático, la región de los posibles objetos de la matemática.
3. *Mundo* puede comprenderse de nuevo en un sentido óntico, mas ahora no como los entes que el *ser ahí*, por esencia, no es, y que pueden hacer frente dentro del mundo, sino como aquello *en que* un *ser ahí* fáctico vive.
4. *Mundo* designa, finalmente, el concepto ontológico-existencial de la *mundanidad*.¹⁶⁴

El ejercicio anterior de -tal como se realizó- abordar a los útiles como seres intramundanos no nos dijo nada respecto la *mundanidad* del *mundo*. Es por esto que de nada serviría explayarse más al respecto, empero, lo que sí nos brinda es una información sumamente valiosa respecto al *ser ahí*. Nuevamente, si bien no aporta nada respecto a la *mundanidad* del *mundo*, sí aporta algo sobre el *ser ahí*. Esto es, los útiles, como ya lo hemos visto y mencionado, son *intramundanos*, es decir, que yacen o *están*

¹⁶⁴ M. Heidegger, 2018, pp. 77-78.

dentro del mundo. El *ser ahí* no es un *intramundano*, ya que no está dentro del mundo. Todo lo contrario, es un *ser mundano*. Es *mundano* porque su estructura es la del *ser en medio*¹⁶⁵ del *mundo*. La del *ser cabe*¹⁶⁶ el *mundo*. ¿Cómo poder diferenciar entre el *estar dentro* y el *ser en medio*?¹⁶⁷ En palabras que puedan resultarles de facilidad al lector, el *en medio* remite no a un *dentro*, sino a un *término medio*. El carácter del *ser ahí* es *mundano*, puesto que no puede *ser* sin *el mundo*, tal como ya lo hemos mencionado anteriormente, pero no se limita a sólo *estar* en el mundo, como los útiles, sino que, además, lo habita, y en ese habitar el mundo existe un ejercicio de habitarse a sí mismo, en tanto *es en el mundo* y éste último lo estructura [al *ser ahí*].

Por otra parte, si recordamos el problema de definir lo definido respecto al *ser*, podemos ubicar también el problema de explicar el *mundo* si nos abocáramos desde lo óntico y lo intramundano, puesto que la suma de los objetos de intramundanos requiere previamente la existencia del mundo, y caeríamos en un círculo al explicar al mundo con lo que no puede ser sin el mundo.

¿Por qué se dice que el *ser ahí* es *mundano* y no *intramundano*? Porque los útiles, cuyo ser es la *servibilidad*, la *manipulabilidad* puramente yacen en el *mundo*. Pero, en la estructura del *ser ahí* hay *mundanidad*, ya que es *ser en el mundo*. Dicho de otra forma, del martillo no se puede seguir que el *mundo* lo *estructure*. Existe dentro del

¹⁶⁵ Traducción de Eduardo Rivera, p. 64, cf. M. Heidegger, *El ser y el tiempo*, 2009, Madrid: Editorial Trotta.

¹⁶⁶ Traducción de José Gaos, p. 67, cf. M. Heidegger, *El ser y el tiempo*, 2018, México: FCE. En ambas, el término en alemán es “*Sein sein*” [*der Welt*] cf. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, 2002. Deutschland: Max Niemeyer Verlag Tübingen, p. 55 (Edición PDF).

¹⁶⁷ Véase a este respecto la nota LXXV de la traducción de Eduardo Rivera de *El ser y el tiempo*, Madrid: Editorial Trotta, 2009, p. 428.

mundo (intramundano), y hasta ahí. En el caso del *ser ahí*, no: el *mundo* sí estructura su *ser*, lo hace *mundano* (el *mundo* mundaniza al *ser ahí*). Se estructura, se desarrolla, lo habita. Temporaliza e historia por *ser en el mundo*. Podríamos decir que no solamente es un lugar para el *ser ahí*, que posibilita su existencia, sino que además *el ser en el mundo* es un modo del *ser ahí* en que se va *comprendiendo*, se relaciona *en y con el mundo*. Los útiles no. Sólo yacen en él, y *son para*. Mejor sintetizado, podemos decir que “el ‘ser ahí’ está *constituido* por el ‘ser en el mundo’, y por tanto el mundo mismo es un ente *constituyente* del ‘ser ahí’”.¹⁶⁸

Bástenos pues con esta explicación para entender lo elemental del *mundo del ser en el mundo del ser ahí*.

Heidegger abunda, efectivamente, en una exégesis ontológica respecto a la *mundanidad del mundo*. ¿Qué hace *mundo* al *mundo*? La *mundanidad*, pero de este examen no habremos de adentrarnos ya que la presente investigación podría, más que complementarse, dispersarse.

2.2.2 El *ser en*

Quizá el lector ya pueda irse dando una idea de qué tratará este apartado. Como fue mencionado anteriormente en más de una ocasión, el *ser en el mundo* es un modo de *ser del ser ahí*. Este *ser en el mundo* consta de 3 elementos, el *ser en*, el *quien es* y el

¹⁶⁸ J. Gaos, 2017, pp. 31-32.

mundo. Comenzamos explicando el último de estos 3 elementos, *el mundo*. Ahora iremos al primero.

El *ser en* puede ya haberse dejado ver tras la explicación *del mundo*. Como se dijo anteriormente, debería entenderse que el *ser ahí* habita en el *mundo*, mas no dentro tal y como si fuera un útil, que llanamente está dentro del mundo. Este *en* y no *dentro* es la principal referencia que podemos pesquisar del *ser en*. El *ser ahí* no existe estáticamente en el *mundo*, como los útiles, sino que lo habita, digamos que incluso es su hogar. Hay una familiaridad con el *mundo*, no sólo una ubicación espacial. El *ser en* implica un habitar, un existir, una existencia del *ser ahí*. ¿Dónde se desenvuelve está existencia? En el *mundo*. Ahora podrá el lector intuir por qué empezar a explicar el *ser en el mundo*, primariamente, por *el mundo*, pues queda más claro el componente “*ser en*” gracias a la explicación del *mundo*.

Entonces quede más al alcance que el *en* no se refiere a una espacialidad. El *ser en* remite a un *encontrarse*. Este encontrarse, a su vez, remite a una *disposición afectiva*. No es raro que en una conversación cotidiana se pregunte “¿cómo te *encuentras*?”, siendo este *encuentras* una manera de equivalencia con un “[cómo te] *sientes*”. Entonces el *ahí* del *ser ahí* ya no solamente indica una espacialidad en el mundo,¹⁶⁹ como lo sería la extensión de un cuerpo, sino que este mismo *ahí* ya denota el *en* del *ser en* del *ser en el mundo*, en tanto modalidad constituyente del *ser ahí*.

Bien, pues este “encontrarse” del *ser ahí* va a remitir, también, al *ahí* de un *estar*, de un *estado*, posibilitado por la disposición afectiva. Más claramente: el encontrarse se

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 42.

refiere a un sentimiento. No se entienda por esto que el encontrarse es *un* sentimiento, en lo absoluto. El *ser en* es encontrarse en un estado posibilitado por la disposición afectiva.¹⁷⁰ Entonces, “este encontrarse tiene el **doblesentido** de encontrarse en el espacio y de encontrarse bien y mal”.¹⁷¹ Entonces, el encontrarse remite a la vez a dos matices del *ser ahí*: uno, el sentir que se es, y el otro el sentirse, de facto, arrojado en el ser. Es decir, el primero remite al sentirse a sí mismo, el sentir que se está siendo, y el otro, sentir que se es arrojado al ser, el hecho de ser. A este último, a la *facticidad* de ser Heidegger la denomina como *estado de yecto*, del cual vale la pena sólo mencionar que se da en la *temporación* presente. Más claro queda si lo comparamos con el *proyecto* de la *temporación* del advenir. El sentimiento es, pues, parte constitucional de lo que somos, nos *encontramos* constante e inevitablemente siempre en un estado de sentir, en un sentimiento, como mínimo, el *sentir* que existimos, que somos.¹⁷²

Por otro lado, este *ser en* remite a otro aspecto además del *encontrarse*: el *comprender*. El comprender es, en pocas palabras el *poder ser* que ya hemos mencionado en el apartado 2.1. Ontológicamente se puede decir que el *ser ahí* acierta a obrar como debe para existir. Sabe existir, puede existir, y este *poder existir* es el *comprender*.¹⁷³

Ya mentado antes, lo que se *puede ser* recae en el futuro, o más propiamente, en el *advenir*. Pero el *poder ser* recae en el presente. Entonces, este ya *poder ser* lo que se *puede ser* del *ser ahí* implica un movimiento muy particular. Se ha dicho que el ser

¹⁷⁰ M. Corvez, 1975, p. 41.

¹⁷¹ J. Gaos, 2017, p. 45. Las negritas son mías.

¹⁷² *Ibid.*, p. 44.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 46.

arrojado en el *ser*, en su aspecto fáctico, se denomina *estado de yecto*. Pues este *poder ser* implica un *proyecto*. Es decir, se arroja al futuro lo que “*yectamente*” se es, en tanto se puede ser en un futuro. Recuérdese que esta posibilidad del *ser ahí* de *poder ser* significa que ya es lo que aún no es *en tanto*, empero, puede llegar a ser. O, dicho más claramente:

“Por eso el ‘comprender’, que es el ser lo que podemos ser, el ser posibilidad, es ‘proyección’. Ésta es el movimiento, la relación misma esencial a nuestras posibilidades, a la posibilidad que somos más radicalmente que nada, no un hacer ‘un plan de vida’, una representación ‘teórica’ de nuestras posibilidades. Aún antes de hacernos todo plan o representación semejante, somos lo que podemos ser, somos proyectándonos. En cualquier instante de nuestra vida que nos tomemos, somos ya nuestras posibilidades, somos ya posibilidad proyectada”.¹⁷⁴

Partiendo de la cita anterior, queda pues que el encontrarse podemos entenderlo como *yecto* o *estado de yecto* y el comprender como *proyecto*. Este comprender, si recordamos lo leído anteriormente, se va dando a través de todo curarse de, procurar por, utilizar a, emplear a, mirar a, servirse de, etc., del que pueda asirse el *ser ahí* a lo que en el *mundo* le rodea. Así mismo y sin negar lo anterior, todo esto se da como *proyecto*.

Debe de insistir en que lo proyectado no debe entenderse como un plan de vida o una planificación, o como dice Heidegger:

“El proyectar no tiene nada que ver con un conducirse relativamente a un plan concebido¹⁷⁵ con arreglo al cual organizaría su ser el “ser ahí”, sino que éste, en cuanto tal, se ha proyectado en cada caso ya, y mientras es, es proyectante. El “ser ahí” se comprende siempre ya y siempre aún, mientras es, por posibilidades.”¹⁷⁶

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 47.

¹⁷⁵ “Plan excogitado” en el original, según Eduardo Rivera, p. 435, nota al pie cxxvii. La traducción de Rivera es “comportamiento planificador”, p. 148. “[...] *ausgedachten Plan*” en el original.

¹⁷⁶ M. Heidegger, 2018, p. 163.

Por otra parte, no se es lo que al pensamiento atraviesa que se *puede ser*. Puramente ya se es lo que se *puede llegar a ser*. Pensado o no, planeado o no, contemplado o no. No se habla de una “concientización” sobre el futuro. Es un estado de proyecto donde se posibilita el movimiento que, constitucionalmente, es el *ser ahí: poder ser*.

Finalmente, dado que se ha dicho lo necesario respecto al *ser en* del *ser en el mundo* del *ser ahí*, y retomando sus dos modos radicales de existir, el *ser en* es: un encontrarse comprendiendo.

2.2.3 El *quién es*

Heidegger menciona respecto al *quién es* en el mundo:

“El “ser ahí” es un ente que en cada caso soy yo mismo; el ser es en cada caso el mío. Esta caracterización *indica* una estructura ontológica, pero sólo esto. Contiene al par la indicación óntica -si bien rudimentaria- de que en cada caso es un yo este ente y no otros. El “quién” se responde con el yo mismo, el “sujeto”, el “sí mismo”. El “quién” es lo que se mantiene como algo idéntico a través del cambio de las maneras de conducirse y vivencias, refiriéndose a esta multiplicidad. Ontológicamente lo comprendemos como lo “ante los ojos” en cada caso ya y constantemente en una región cerrada y para ésta, como lo situado en la base en un sentido señalado, como *subjectum*. Este sujeto es el mismo en medio de sus múltiples alteraciones y tiene por tanto el carácter del “sí mismo”.¹⁷⁷

Esto responde, de manera directa al “quién” es en el *ser en el mundo*: cada uno, o más propiamente, yo mismo, sí mismo. En tanto, por un lado, permanece siendo siempre sí mismo a través de sus cambios o alteraciones, de la multiplicidad, de las vivencias, de la subjetividad, siempre es sí mismo. Esto no significa que no exista el cambio, al

¹⁷⁷ M. Heidegger, 2018, p. 130.

contrario, se mantiene como sí mismo a pesar de los cambios. Por otra parte, habla de una propiedad, de una autenticidad: soy yo mismo quien es en tanto *ser en el mundo*. No se trata de que los demás sean, soy yo mismo. Por eso se habla de una propiedad o autenticidad. De aquí que nos apoyemos en Corvez para aclarar mejor la cuestión de los otros, de los demás, y el yo mismo. Veamos.

El siguiente pasaje podría resultarnos más esclarecedor respecto al *quién es del ser en el mundo*. Dice Corvez: “El mundo se me aparece de tal manera que los otros no están presentes en él como sujetos aislados, o simplemente dados junto a los objetos intramundanos.”¹⁷⁸

Este primer párrafo aclara ya de manera precisa la distinción entre el *ser ahí* y los útiles. Pero lo que hay que destacar es la frase “los otros no están presentes en él como sujetos aislados”. Este “no estar como sujetos aislados” va a referirse al *quién es del ser en el mundo*. El *quién es* es el *ser con*: el *Mit-sein*. Lo que habrá de decirnos es que hay un *otro*. Seguimos con el pasaje: “Los otros se develan, al contrario, como seres dotados de la misma estructura que yo, comprometidos en el complejo de utensilios que forman su mundo propio.”¹⁷⁹

Entonces los otros, los demás, el prójimo que es como yo y que está estructurado al igual que yo, se abre, se devela para conmigo, e igualmente yo para con los otros. Estoy con los demás, soy *con* los otros. Ya hemos avanzado un poco más en el *Mitsein*. Continuemos, sin apresurarnos, con el pasaje de Corvez:

¹⁷⁸ M. Corvez, 1975, p. 34.

¹⁷⁹ *Ibid*, 35.

“Mientras que los utensilios me sirven, los otros me acompañan: son *mit da*. Choco con ellos, debo compartir el mundo con ellos: este mundo que nosotros habitamos juntos es un *Mitwelt*, mundo común en el que somos”¹⁸⁰

Nótese cómo se sigue explanando sobre *el mundo*, no sólo como el cúmulo de los útiles que lo conforman, sino como una *comunión*. Un unirse en común es lo que viene a constituir al *quién es del ser en el mundo*. Pero no sencillamente están en el mismo espacio, no es un compartir el mundo, es un *acompañarse*. El *con* del *ser con* es de *convivencia*. Siguiendo el pasaje, Corvez continúa:

“Este develamiento de otros, me es dado de una vez con el mundo. Estoy, en adelante, con los otros. En tanto que seres en el mundo, siempre nuestra ek-sistencia es un ser con los demás [...] Es en mi mismo ser que yo soy con otros. Constitucional y últimamente, soy *Mit-sein*. Esta expresión designa el ser-en-común [...]”¹⁸¹

Nuestra existencia es un ser con los demás. Quizá valga la pena mencionar que el prefijo *ek* viene a expresar más fuertemente un *afuera*, tal como viene así remarcado. No soy *dentro*, sino *con*, desde fuera de ellos, sin embargo y siempre *con* los otros. Soy *Mitsein*, es decir, *ser con*. Constitucionalmente, estructuralmente el *ser ahí* es *ser con* en tanto es *ser en el mundo*. Lo siguiente que menciona Corvez es:

“La comprensión de los otros [...] pertenece a mi esencia aun cuando estoy solo, porque la soledad, privación de la comunicación real, no es sino un modo particular de la misma estructura esencial.”¹⁸²

Finalmente, esta cita refiere a que, dado que el *ser ahí* es constitucionalmente *ser con* en tanto *ser en el mundo*, aun cuando está solo, aislado, es *con*. La soledad no es

¹⁸⁰ *Idem.*,

¹⁸¹ *Idem.*

¹⁸² *Idem.*

sino una forma negada del *ser con*, pero esta negación sólo es posible debido a que puede *ser con* los demás.¹⁸³

Así como el *ser ahí* se *cura* de los útiles y los entes intramundanos, el *ser ahí procura* a los otros. Se refiere a ellos no *curándose de* ellos, sino *procurándolos*, acompañándolos, siendo *para*¹⁸⁴ pero no en una *empleabilidad* o *servibilidad*, sino en un *comprender, acompañar, convivir*, es decir, *vivir con*.

De aquí ya podemos intuir una cuestión que, aunque Heidegger claramente destaca, parece no darle más profundidad: el procurar del *ser ahí* a los otros puede implicar, tal vez, un ejercicio que represente más que sólo una modalidad propia del *ser ahí* (el *Mitsein*), sino un modo de ser del *ser ahí* que implica un aspecto de una existencia auténtica, propia o por fuera de la cotidianidad, como se verá en los poemas de Jorge Cuesta y su propuesta sobre el amor.

Pero, hasta aquí, ¿quién es, pues, *quien es* en el *ser en el mundo*? ¿Los otros? Constitucionalmente, no. Lo que viene a provocar el *ser con* del *ser ahí* es que exista un *procurar por* los otros, un convivir con los otros. Y de este convivir con los otros devendrá, inevitablemente, el *uno mismo*. El *uno mismo* viene a marcar la diferencia a con los otros. El *uno mismo* no es *los otros*, es el *ek* de *eksistencia*. Es el *fuera* de los otros. *Con* los otros, empero, nunca *dentro* de los otros. Entonces, el *uno mismo* es

¹⁸³ J. Gaos, 2017, p. 39

¹⁸⁴ Como una madre es “madre” *para* su hijo, el alumno es “alumno” *para* el profesor.

quien es en el ser en el mundo. Mejor explicado: ¿quién es, pues, el *quien es del ser en el mundo*? *Uno mismo*.¹⁸⁵

Este *uno mismo* es Heidegger lo catalogará como el modo cotidiano de *ser en el mundo del ser ahí*. Y no sólo cotidianidad, sino cotidianidad impropia. ¿Cómo es posible que digamos que *uno mismo es impropio*? El lector avisado se dará cuenta que la respuesta a la pregunta de *quién es en el mundo* no es “yo”, sino “uno”. Propongo el siguiente enunciado como ejemplo:

“Es difícil que uno sepa qué hacer en situaciones tan complicadas”.

El sujeto, difícilmente, queda obviado por un “yo”. Es una manera impropia de mencionarse a sí mismo, de decir “yo”. El lector podrá conceder que hay diferencia si se dice, en contraste, el enunciado anterior:

“Es difícil que yo sepa qué hacer en situaciones tan complicadas”.

El primer enunciado engloba también a los demás, pero el problema con este englobar a los demás es que hay una vaguedad entre el sí mismo y los demás; al hablar de *uno* se habla tanto de “yo” (siguiendo el ejemplo anterior) como de los demás: en *uno* caben todos, el *alguien*, alguien que puede ser otro o yo mismo. Por eso es un modo impropio, es decir, no-propio. Pero, Heidegger menciona, este modo impropio de ser del *ser en el mundo* es el cotidiano,¹⁸⁶ es el del día a día.

¹⁸⁵ J. Gaos, 2017, pp. 40-41.

¹⁸⁶ *Ibid*, p. 42.

Hasta aquí podemos considerar nuestra explicación, tanto del *ser en el mundo* como de sus tres componentes, como suficiente, ya que de este *uno* impropio y cotidiano es que podemos partir al siguiente apartado, a una contraposición, o un escudriñar del *ser ahí* respecto a su propio *ser* pero ya no como *uno*, sino buscando un modo *propio*, desde el *sí mismo* y ya no desde el *uno*. Y lo que hace posible esta reflexión es: la angustia.

Este recorrido, atravesando cada uno de los componentes del *ser en el mundo*, es crucial para entender la fórmula de la angustia del *ser ahí*: *pre-ser-se-ya-en medio* del mundo. Sin intención alguna de asustar ni confundir al lector, me permito resaltar en negritas los elementos que acabamos de desglosar en este subapartado, dejando pendientes los que queden sin resaltar:

pre-ser-se-ya-en medio del mundo

Los elementos sin destacar en negritas serán explicados en el subapartado siguiente. Sin embargo, es fundamental que el lector tenga en cuenta, antes de pasar al punto 2.3 de este trabajo que sin la angustia¹⁸⁷ no es posible llegar ni a la poesía ni a la pregunta por el *ser*, y para lograr adentrarnos en el concepto de angustia en Heidegger, hay que pasar por la fórmula que acabamos de adelantar, y por ello tuvimos que haber pasado antes por el concepto de *ser en el mundo* y sus componentes.

¹⁸⁷ Desde Martin Heidegger.

2.3 ANGUSTIA Y EL *SER AHÍ*

Anteriormente, en el apartado 2.2.2 se ha dicho que el *ser en* tiene dos radicalidades: el encontrarse y el comprender. Se ha dicho ya también que el encontrarse es un estado de *yecto* y el comprender implica un *proyecto*, de tal manera que el *ser del ser ahí* en tanto *ser en el mundo* implica un *encontrarse comprendiendo*.

También se ha dicho ya en el apartado 2.2.3 que el *quien es del ser en el mundo* es el *uno*, y este *uno* es impropio.

Pero, ¿qué viene a ser la angustia en este sentido?

Debido a su estructura de *ser en el mundo*, el *ser ahí* se *abre*. El encontrarse permite una apertura¹⁸⁸ del *ser ahí*. Se abre a sí mismo al encontrarse. Pero, si se ha dicho que el modo impropio del *ser ahí* es *uno*, y no obstante, también se ha dicho que el *ser ahí* se *abre* a sí mismo (que es un modo propio) ¿cómo es que se logra realizar este salto de lo impropio a lo propio sin que exista una contradicción o una imposibilidad? ¿Qué movimiento ocurre para que de la propiedad se pueda realizar un *abrirse propio*? La angustia.

Recuérdese que el *encontrarse* refiere al *sentirse*. La alegría, el cansancio, la angustia son maneras de *encontrarse*. Pero la angustia viene a tomar un papel propiamente radical ya que es un *encontrarse a sí mismo*.

¹⁸⁸ Se avisa al lector la importancia de retener este concepto, el de apertura, y lo que el *abrirse* implica, cf. Capítulo I y capítulo 3.1 de esta investigación.

Heidegger retoma la diferencia entre el temor y la angustia, aunque en apariencia son iguales, ya que ambas implican un sentimiento de fuga, un querer huir.¹⁸⁹ Sin embargo, el temor o el atemorizarse es un huir referido a lo intramundano, se teme a ese algo, y se teme su acercamiento. Contrario a esto, comenta Gaos: “En cambio, el que se angustia no sabe *de* qué se angustia, y cuando la angustia le ha pasado [...] suele decir que se había angustiado ‘de nada’.”¹⁹⁰

¿Cómo es este angustiarse de nada? Es *nada determinado*, a diferencia de los múltiples y variados *curarse de* y *procurar por* que se dan en referencia a los entes intramundanos. No se trata, tampoco, de que sea algo que más adelante se determinará, como develando la determinación tras un acercamiento más profundo o una reflexión racional. Es, primariamente, *indeterminado* en tanto que no se angustia *de* lo intramundano.

Si, entonces, no se angustia de *nada* de lo intramundano, se angustia, inevitablemente, de lo mundano. ¿Y qué es lo mundano? El lector deberá aquí recordar lo que se abordó a lo largo del apartado 2.2, puesto que *mundano* es el *ser ahí*, en tanto *ser en el mundo*.

El mundo es aquella constitución que estructura al *ser ahí* en tanto *ser en el mundo*, como se ha aclarado ya. *El mundo* es parte de la estructura del *ser ahí*, dado que originalmente es *ser en el mundo*, este es el acercamiento ontológico que hemos hecho en esta investigación, la cual retomamos directamente de Heidegger y su analítica

¹⁸⁹ J. Gaos, 2017, p. 56.

¹⁹⁰ *Idem*.

*existenciaría del ser en el mundo y del mundo.*¹⁹¹ Entonces, si se angustia, no de lo intramundano, sino de lo mundano, y lo mundano es *el mundo*, y *el mundo* es un elemento del *ser en el mundo*, forma original y radical de ser del *ser ahí*, elemento que lo constituye estructuralmente, entonces el *ser ahí* se angustia de sí mismo.

Hasta aquí sólo se ha mencionado de qué se angustia, y su diferencia con el temor. Pero no se ha aclarado cómo es que por la angustia se da un cambio de impropiedad al de propiedad (o mejor dicho, del *uno* al *sí mismo*).

Pues bien, la angustia es un encontrarse, y este estado en el que se encuentra el *ser ahí* es un estado donde se alcanza a cuestionar el *poder ser* del *ser ahí*. El *ser ahí* es ya lo que *puede ser*, es *posibilidad*. Pues esta posibilidad es lo que angustia, y es lo que en la angustia se pregunta el *ser ahí*: ¿cómo es posible que sea? ¿Cómo es posible que el *ser ahí* sea *sí mismo*? Se angustia de sí mismo. De *uno mismo* pero sin la posibilidad de la ambigüedad. En la angustia, la pregunta: ¿cómo es posible que sea *uno mismo*?, no es posible que se responda sino desde la *mismidad*, es decir, desde el *sí mismo*. No se pregunta por el otro, sino por la posibilidad de sí mismo de *ser*. Aquí se deja ver el salto de lo impropio a lo propio.

La angustia, contrario al temor, no está volcada sobre un ente intramundano, como el miedo a las abejas, a los objetos afilados, a las alturas, etc., sino que la angustia sólo se da por sí mismo, y va encaminada por una pregunta que sólo puede causar ese sentimiento de angustia en quien se la elabora a sí mismo: ¿cómo es posible que yo sea? ¿cómo es que posible que yo sea mí mismo? O ¿cómo es que yo sea? Esta

¹⁹¹ *cf.*, M. Heidegger, 2018, capítulo III.

pregunta ocasionaría, pues, el sentimiento de angustia en el *ser ahí*. Pero sólo puede preguntarse por “sí mismo”, nunca por *uno*, por el otro. La pregunta “¿cómo es posible que yo sea?” no permite ambigüedad, por tanto, se dice que esa pregunta se elabora desde el modo propio de ser, desde un modo auténtico de ser, que se oponen al modo de ser impropio y cotidiano.

Además de esto, para ir redondeando nuestro tema, se ha dicho que el *ser en* implica un *estado de yecto* y un *proyecto*. El *proyecto* necesariamente refiere a ser lo que no se es, a la *posibilidad de ser*, un *ir siendo* lo que *se va a ser*. Esto se puede denominar como un *pre-ser-se*.¹⁹² Este *pre-ser-se* se debe de entender como: *ser uno mismo lo que se va a ser de manera anticipada o previa a serlo*. Es decir, que el *ser ahí* es (ser) *sí mismo (se) lo que puede ser, previo (pre) a que lo sea. Pre-ser-se*.

Por otro lado, el *estado de yecto*, dado por el *encontrarse* se refiere al *sentirse ya en el mundo, sentirse siendo ya en el mundo*, de manera fáctica. El *estado de yecto* es el existir fácticamente del *ser ahí*. Y este existir fácticamente se caracteriza por *sentirse ya ser en el mundo*. A este sentir se le puede denominar como un *ser-ya-en*. El “ya” refiere, pues, a la *facticidad*, al *ya* hecho de *ser*.

Entenderá el lector, hasta este punto, el por qué se ha hablado de los componentes del *ser en el mundo*, y el por qué se ha iniciado el apartado sobre la angustia recapitulando sobre el *estado de yecto* y el *proyecto*. El *ser en el mundo* consta de tres elementos, ya revisados,¹⁹³ empero, es también figura, además de triple, unitaria. Y la

¹⁹² J. Gaos, 2017, p. 59.

¹⁹³ Véase el último párrafo del subapartado 2.2 en la p. 73.

unidad misma del *ser en el mundo* consta justo de lo que acabamos de explorar: del *pre-ser-se* y del *ser-ya-en*. Diciéndolo *unitariamente*, el *ser en el mundo* consta de *pre-ser-se-ya-en*.

Dice Gaos, la fórmula completa y final es: “el ‘ser ahí’ es ‘ser en el mundo’ como un ‘*pre-ser-se-ya-en*’ medio¹⁹⁴ (del mundo).^{195”}¹⁹⁶

Es de este *pre-ser-se-ya-en* de lo que se siente angustia. Y este angustiarse es un *abrirse del ser ahí*, es un abrirse. Esta apertura ocasionada por la angustia es lo que nos permite aproximarnos al *ser* a través del testimonio del *ser ahí*,¹⁹⁷ a diferencia de un carácter *cerrado*, que se puede dar por otros medios, contrarios al carácter de la angustia.

Este abrirse del *ser ahí*, promovido por la angustia del *pre-ser-se-ya-en*, nos permitirá aproximarnos fenomenológicamente al problema del *ser*, este abrirse posibilita el revelarse, ese mostrarse que son los fenómenos.¹⁹⁸ El fenómeno que mejor permite esta aproximación, como ya se mencionó en el capítulo 1, es la poesía. La poesía como un fenómeno del habla causado por la angustia del *ser ahí* de *sí mismo*, donde permite

¹⁹⁴ Aquí se está reemplazando la traducción de Gaos de *Sein bei*, “ser cabe” por la traducción de Jorge Eduardo Rivera, “estar en medio de”. Este término de *estar en medio* ya había sido utilizado con anterioridad en este trabajo, fundamentado debido a la nula transparencia de la expresión *ser cabe* en el español. Esta decisión ha sido únicamente por mor del lector, que pueda seguir la explicación, y no por una afinidad particular hacia cual o tal traducción del término alemán. Véase más al respecto de esta traducción en la nota LXXV en M. Heidegger, *El ser y tiempo*, 2009, Madrid: Trotta, p. 428. El *en medio* debe recordarnos la oposición ya comentada con lo *dentro* (intramundano) y lo *en medio* (mundano).

¹⁹⁵ “el ‘ser ahí’ es ‘ser en el mundo’ como un ‘*pre-ser-se-ya-en*’ (*el mundo*)-cabe (*el ‘mundo’*)” en el original, cf. J. Gaos, 2017, p. 60.

¹⁹⁶ J. Gaos, 2017, p. 60.

¹⁹⁷ En tanto el hombre es sujeto de lenguaje, por lo que se vuelve testigo del *ser*.

¹⁹⁸ cf. Capítulo 1.6

constar el examen sobre la posibilidad de “*serse*”. Así como la angustia procura una apertura, un abrirse del *ser ahí*, la poesía permite otra apertura, la de aproximarse al fenómeno mismo de la obra, donde haya pues, “vestigios” de preguntarse del *ser ahí* por su propia posibilidad de *ser*.

Dicho de otra manera: la Poesía (*Dichtung*) debe entenderse como un ejercicio dirigido por la angustia, y tal ejercicio está antecedido, pues, en la pregunta por el *ser sí mismo*. Ya en ese preguntarse por *ser sí mismo* cabe hablar de una apertura para acercarse al fenómeno del *ser*. Y tal apertura se mantiene, en disposición a nuestro acercamiento, en la obra de arte porque su *ser obra*, como se hablaba en el capítulo 1, permite que esa apertura se mantenga.

Esto implica lo siguiente: el sujeto, encontrándose angustiado, se pregunta por su propio *ser*, y el ejercicio de acercarse al fenómeno del *ser* se permite a través de esa apertura que la angustia misma genera. Sin embargo, la creación de la obra de arte, la Poesía, es movida también por la angustia, realizando un ejercicio donde, el *ser* de la obra de arte permite que esa apertura por la cual podemos acercarnos a la verdad del *ser*, perdure y se mantenga ese *abrirse*. Podríamos cerrar la idea que se proponía en el apartado 1.6, recalcando la diferencia entre Poesía y poesía (*Poesie*), donde la Poesía se ve empujada por la angustia y la poesía no, sino sólo por un mero expresar una idea.

De aquí, entonces, que el lector pueda seguir el recorrido establecido hasta este punto y la finalidad de empezar el trabajo hablando un poco sobre la apertura de la obra de arte ante el fenómeno del *ser*, y después cómo es que el *ser ahí* logra abrirse a tal fenómeno, a través de la angustia por el pre-ser-se-ya-en, para que pueda, gracias a la

angustia, crear la obra de arte y acercarse al fenómeno del *ser* a través de ella, posibilitado por su *ser obra* que permite mantener esa apertura ante la verdad del *ser*, por la cual podamos escudriñar algo del *ser* que dé respuesta a esa pregunta angustiante de ¿cómo es posible que yo sea?

Con esto puesto ya al tanto del lector, pasamos al siguiente capítulo, que trata sobre la fenomenología de la poesía como apertura posible al estudio del *ser*, lo cual ya ha ido quedando claro a lo largo de los 2 primeros capítulos, sin embargo, restaría explicar la herramienta que nos ayudará a acercarnos a la poesía e interpretarla, en esa apertura, para establecer el puente entre poesía y ontología: la hermenéutica.

Capítulo 3

HERMENÉUTICA: EL PUENTE ENTRE POESÍA Y ONTOLOGÍA

*“La rosa es sin por qué;
florece porque florece.”*

<<Angelus Silesius>>

El propósito de este apartado es el describir de manera clara el porqué es la hermenéutica la herramienta que sirve de nexo entre la poesía y la ontología. Esto se encontrará en el apartado 3.1 del presente capítulo. Por otro lado, en el apartado 3.2 se hallará la parte práctica de esta investigación, es decir, la interpretación hermenéutica de cada uno de los 7 poemas seleccionados del escritor Jorge Cuesta. Esta división dentro del capítulo tiene la finalidad de que el lector pueda relacionar de manera mucho más directa y clara los aspectos teóricos ya revisados en los capítulos 1 y 2 del trabajo, y cómo se relacionan -siguiendo la línea de pensamiento de Heidegger- con la interpretación hermenéutica de la poesía. Y, una vez mostrada esta síntesis teórica de la ontología y la poesía a través de la hermenéutica, se llevará a cabo, precisamente, la interpretación de cada uno de los escritos seleccionados del autor mexicano. Por esta razón es que se conjugan en un mismo capítulo tanto la concepción teórica de la hermenéutica aplicada a la poesía como su aplicación misma a los poemas.

3.1 HERMENÉUTICA Y POESÍA

Primeramente, es necesario decir qué es la hermenéutica. La hermenéutica es “otra parte filosófica que se dedica a la interpretación de textos.”¹⁹⁹ Según Beuchot, la hermenéutica es el puente donde no sólo se conectan la filosofía (particularmente la ontología o la metafísica) y la poesía, sino que de esta conexión la filosofía puede obtener de la poesía amplio conocimiento para su labor propia,²⁰⁰ y en lo que a esta investigación respecta, este conocimiento trata sobre el *ser*: “de este modo, la hermenéutica media entre la poesía y la filosofía, hace hablar a la poesía para que diga cosas que interesan al filósofo, de otro modo, sus palabras pasarán de largo.”²⁰¹

Pero ahora, ¿cómo es que podemos plantear que dentro de la poesía se puede obtener este conocimiento respecto al *ser*? Como ya se ha ido mencionando a lo largo del trabajo, para Heidegger la verdad del *ser* se encuentra en la poesía. Este encontrarse el *ser* en la poesía tiene fundamento en aspectos teóricos ya visibles en *El ser y el tiempo*, pero es trabajado con mucha mayor abundancia en sus escritos y trabajos posteriores, como las conferencias *Hölderlin y la esencia de la poesía* y *El origen de la obra de arte*,²⁰² además de otros múltiples trabajos.²⁰³

¹⁹⁹ M. Beuchot, *Ontología y poesía. En el entrecruce de la hermenéutica y la analogía*. 2013, p. 127.

²⁰⁰ *Idem*.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 137.

²⁰² Contenidas ambas conferencias en M. Heidegger, *Arte y poesía*, 2018, México: FCE.

²⁰³ Considérense los trabajos como *Poéticamente habita el hombre*, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, entre otros.

Para Heidegger, tanto el pensar como el poetizar son los modos, “delicada pero claramente distintos, más distinguidos del hablar del hombre”.²⁰⁴ Aunque Heidegger considera a ambos como modos del habla, nosotros²⁰⁵ habremos de enfocarnos solamente en el poetizar. Estos modos del habla ejecutan la esencia del lenguaje. Al poetizar, entonces, se ejecuta la esencia del lenguaje, y a su vez, esta ejecución de la esencia del lenguaje *muestra* (hay que recordar la concepción que hace Heidegger del término *fenómeno*) la *verdad*. Es decir, se nos devela la esencia, se *abre*, digamos, ante nosotros, y es a través de dicha apertura que nos es posible tratar de acercarnos al saber de esa verdad. Además de que en dicha apertura nos es posible tratar de acercarnos al saber, veamos lo que dice Heidegger respecto al lenguaje:

“El lenguaje mismo es Poesía²⁰⁶ en sentido esencial. Pero puesto que el habla es aquel acontecimiento en el que por primera vez se abre el ente como ente para el hombre, por eso mismo, la poesía,²⁰⁷ en sentido restringido, es la Poesía más originaria en sentido esencial. Así, pues, el habla no es Poesía porque es la poesía primordial, sino que la poesía acontece en el habla porque ésta guarda la esencia originaria de la Poesía.”²⁰⁸

Es decir, de aquí se puede retomar que no es que Heidegger deje de lado por completo el habla y al pensamiento cotidiano, sino que propone que la poesía permite una mayor apertura dado su carácter originario en relación con la Poesía, que es, en esencia, el poner-en-obra-la-verdad (a través de la obra de arte).

²⁰⁴ Agustín Rodríguez, *Lenguaje, pensar y arte (poesía) en el pensar del Ereignis de Heidegger*. 2008, DIKAIOSYNE no. 20, Universidad de los Andes, Mérida – Venezuela, Enero – junio, p. 110.

²⁰⁵ Usted lector, y quien esto escribe.

²⁰⁶ Dichtung.

²⁰⁷ Poesie.

²⁰⁸ M. Heidegger, *Arte y poesía*, 2018, p. 97.

Hasta aquí podría presentarse, entonces, la siguiente pregunta: ¿cuál sería la relación entre el lenguaje y el *ser*? Heidegger destaca de manera fundamental que el hombre, de entre todos los seres,²⁰⁹ es el único que se ve dotado con la capacidad del habla en tanto modo de expresar la verdad del *ser*. Respecto al “verse dotado” haremos una precisión más adelante.²¹⁰

Hay que recordar que en *Carta hacia un humanismo*, Heidegger menciona al lenguaje como la casa del *ser*,²¹¹ y “con esa expresión quiere dar a entender que el Ser es *el propietario* de esa estancia que es el lenguaje, en la cual habita el Ser mismo y al mismo tiempo el *ser del hombre*”.²¹² Entonces, en tanto el *ser* habita en el lenguaje, y el lenguaje es estructura fundamental²¹³ del hombre, podemos retomar que en el lenguaje, la verdad del *ser* se proyecta a través de él, o, dicho de otra manera, el *ser* se nos *patentiza* en el lenguaje. Pero aquí se debe de tener muy presente lo siguiente, para evitar caer en confusiones: el hombre no es dueño del *ser* y lo devela, todo lo contrario, puesto que el hombre *en tanto* sujeto hablante²¹⁴ es apropiado por el *ser*, y el *ser* necesita *mostrarse, develarse, patentizarse* a través del hombre.

“El Ser se apropia del hombre en virtud de *su necesidad* de hacerse patente y con ello se da a sí mismo al hombre como lo más propio de él; el hombre es apropiado por el Ser y con ello arrojado (*geworfen*) a lo más propio de él que es el Ser”.²¹⁵

²⁰⁹ O dicho con mayor precisión, los *existentes*.

²¹⁰ *Cf.*, p. 86.

²¹¹ Martin Heidegger, *Carta sobre un humanismo*. 2000, Madrid: Alianza, p. 1.

²¹² A. Rodríguez, 2008, p. 112.

²¹³ Lo fundamental debe entenderse siempre, en este trabajo, en el sentido literal de la palabra, es decir, en su aspecto fundante y además, que fundamenta.

²¹⁴ El lector, sólo si le es de ayuda, puede leer la frase “el hombre, *en tanto* sujeto hablante...” de la siguiente manera: el sujeto (\$) en tanto *barrado* o *atravesado* por el lenguaje.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 113.

Con esta cita podemos ver que lo más propio del hombre²¹⁶ es el *ser*, pero sólo es en tanto que el *ser* se apropia del hombre, y no al revés. Entonces, la necesidad de patentizar el *ser* no es del hombre, sino del *ser* mismo, y en tanto el *ser* se aloja en el lenguaje, es a través del lenguaje que se nos hace patente. Y las obras de mayor patencia son las poéticas, pues es el modo menos *desfigurado* del *desocultamiento* del *ser*. Respecto al ocultamiento de la verdad quepa decirse que, en su estructura es doblemente oculta: una, en tanto originariamente la verdad se *revela*, por tanto, para que algo pueda ser revelado necesita, primariamente, estar *oculto*. Este primer ocultamiento se le denominará *del negar (Versagen)*.²¹⁷ Y, segundamente, está oculta porque tras *disponerse* al *descubrimiento*, al *develo*, a la *revelación*, la forma en la que se dispone está *desfigurada*, ya que, debido a su carácter hermético (de negación) no se dispone *en sí misma*, sino que se dispone, digámoslo así, *velada*, con un velo sobre ella. Por eso la verdad se *de-vela*, se *des-cubre*. Entonces, la *verdad* es un doble ocultamiento (del *negar* y la *desfiguración*²¹⁸) y un *desocultamiento* (patencia).

²¹⁶ A este respecto, deberá entenderse que el lenguaje no se denomina, al menos dentro de este escrito, como característica exclusiva del hombre. Lo que se debe de considerar como único en el hombre respecto al lenguaje es que existe la ambigüedad, y el problema de la interpretación del mensaje que surge del emisor al receptor. Y, como aspecto exclusivo, la metáfora efectivamente vendría a representar un aspecto propio del hombre, y no de los animales, debido a que existe lo ambiguo y el riesgo al malentendido, aspecto que no se da en otras especies y su comunicación. Este malentendido se podrá sustentar en el problema del significado-significante (S/s, véase Jacques Lacan, *Escritos I: La instancia de la letra en el inconsciente, o a la razón de Freud*. México: Siglo XXI, 2009) o del significado-significante (s/S, véase Ferdinand de Saussure, *Curso general de lingüística*, Buenos Aires: Losada, 2008). Como el lector podrá entender, el adentrarse a tal problema, propio de la lingüística, excede los propósitos de la investigación, y por eso se dejan sólo las referencias, pero no una postura sobre si se trata de un S/s o de un s/S. Quepa mencionar, como mínima distinción, que en Lacan, la elipse que unifica al signo en Saussure, desaparece, no hay tal elipse ni signo unificado.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 116.

²¹⁸ *Versellung*.

Aquí, como podrá haber caído en cuenta el lector, es precisamente la hermenéutica la que trabajará con el carácter hermético y oculto de la *verdad*. Es a través de la interpretación que se puede aspirar a solventar el problema de la *desfiguración* de la verdad.

Si bien hasta aquí, entonces quedaría sólo una cuestión a tratar: la inclinación por la poesía y no por el pensamiento. Como recordará el lector, anteriormente se hizo mención que el sujeto está “dotado” por el lenguaje. Es importante precisar que el hombre no adopta al lenguaje dentro de sí, sino que el lenguaje lo estructura, el lenguaje *dota* al hombre:

“El hombre es propiedad del Ser en el sentido de que él *le sirve* a éste para poder acontecer, y en verdad, en el lenguaje. El hombre proyectante *puede servirle* al Ser, aconteciendo en la esencia del lenguaje, *dejándolo acogerse de manera distinguida* en la palabra hablada o escrita. *Este es el caso el poeta. Un testigo excelso del Ser*²¹⁹.”²²⁰

Es decir, el lenguaje no le pertenece al hombre ni es una más de sus facultades, sino que el hombre es posesión del lenguaje, y es el lenguaje el que posibilita la apertura al acercamiento del hombre al *ser*, y, como ya se ha mencionado, el poeta es el “testigo excelso”. Es el testigo excelso porque, aunque todo sujeto es testigo en tanto es *ser del* lenguaje, la poesía es un modo extraordinario de acontecer en el lenguaje. Extraordinario en tanto contrario a lo cotidiano, que ya se ha explicado en el capítulo 2.

²¹⁹ Las cursivas en esta frase son mías. En el original, las cursivas son en la palabra “del”, que distinguimos aquí sin cursivas para acentuar la intención de Rodríguez.

²²⁰ A. Rodríguez, 2008, p. 119.

Además, podemos entender que el *ser* no es un objeto²²¹ del hombre, ya que el *ser* es trascendente²²² al hombre. Es decir, en el *ser ahí* se (nos) da el *ser*, pero no significa que el *ahí* (*Da*) del *ser ahí* (*Dasein*) cause o provoque el *ser*, sino al contrario: es mero lugar, y el *ser ahí* es propio del *ser*, y no viceversa.²²³

Aclarado esto, Agustín Rodríguez escribe lo siguiente:

“En la medida en que la patencia del ente en total acontece *en el lenguaje (en su esencia)*, el cual es propio del hombre, *se encuentra* éste llevado, gracias al acontecimiento mismo del lenguaje, a esa patencia y con ello a ‘la amenaza del Ser en cuanto tal mediante el No-ser’, es decir, *al peligro más alto*. No se da Ser, sino en el lenguaje, y a la patencia del ente en total pertenece, como ya sabemos, el litigio originario de desocultamiento y doble ocultamiento; en este último justamente está incluida la desfiguración o apariencia, que es lo designado aquí con el término ‘No-ser’”.²²⁴

Referente a la cita anterior hay que destacar los siguientes puntos: primero, es reiterar que gracias al acontecimiento²²⁵ del lenguaje se llega a la patencia de la verdad del *ser*. Lo siguiente es recordar que esta patencia se da, como toda verdad, con un desocultamiento y un doble ocultamiento. Y, finalmente, que de estos dos ocultamientos, uno originario y el otro de apariencia,²²⁶ es este último lo que Heidegger denominará como el *no-ser*. Los dos primeros puntos ya habían sido abordados en este apartado, sólo el último pudiera resultar novedoso al lector. Este *no-ser* no debe ser entendido de

²²¹ Traiga el lector a la memoria una advertencia en el capítulo 1 respecto a usar la palabra “objeto”, pues he aquí nuevamente la insistencia de por qué el desánimo a usar dicho concepto. Además, “Una vez entendida la correlación esencial de pertenencia entre ser y hombre (*Ereignis*), Heidegger advierte que el uso de los términos tradicionales ‘sujeto’ y ‘objeto’, acuñados desde una perspectiva metafísica, no es adecuado.” Véase en A. Gutiérrez, 2008, en nota al pie 22.

²²² *Trascendens*

²²³ A. Gutiérrez, 2008, p. 163.

²²⁴ *Ibid.*, p. 118.

²²⁵ *Ereignis*.

²²⁶ Desfiguración (*Versellung*), lo que *aparenta* ser, mas no es.

manera *opuesta* al *ser*, como lo “inexistente”, sino que el *no-ser* es estructura del *ser* en tanto su patencia. Dicho de otra manera, la apariencia de la patencia del *ser* se denominará *no-ser*, y la apariencia o desfiguración es elemento constitutivo del *ser* y su verdad. Dado esto, pues, la *nada* y el *no-ser* no son lo mismo, ni el uno precede al otro.²²⁷

De aquí que ante esta patencia, tanto el decir del pensar como el decir del poetizar tienen el mismo²²⁸ fundamento,²²⁹ pero es el decir del poetizar el que contiene su propia esencia, ya que la obra de arte del lenguaje (la poesía) acontece en sí misma, es decir, en el lenguaje, y no de manera posterior, como en otras artes. En todo momento es el lenguaje mismo. Y, además, la obra de arte del lenguaje, la Poesía,²³⁰ es, a diferencia del decir del pensar, más *originaria*, más *esencial* en tanto que no abandona su carácter de apertura posibilitante, como sí lo abandona el decir del pensar. Dígase que la *desfiguración* es menor en el decir del poetizar que en el decir del pensar, por su carácter precisamente de extraordinario. Lo cotidiano del pensamiento, entonces, es lo que aleja más al sujeto del *sí mismo* y lo acerca más al *uno mismo*, y este ejercicio de acercamiento al *ser*, como se estableció en el apartado 2.3, no se pueda dar en la cotidianeidad.

Añadido a esto, se debe considerar, además, lo siguiente respecto a la obra del arte:

“La tarea decisiva (*entscheidende Aufgabe*) del gran arte, específica Heidegger, es ‘revelar (*offenbar zu machen*) en el modo de la obra lo que es el ente en su totalidad (*was das Seiende im Ganzen ist*) y preservar (*verwahren*) en ella esa revelación (*Offenbarkeit*)’, o sea, poner en obra la verdad de lo ente, de manera que ‘el arte y su obra sólo son necesarios como un camino (*Weg*) y una residencia (*Aufenthalt*) del hombre en las que se abre (*sich*

²²⁷ Esta aclaración se propone porque puede existir una idea previa de que la *nada* refiere al *no-ser*, pero esta impresión es errada desde la línea de pensamiento que se ha trabajado en este texto.

²²⁸ “El silenciar *del* silenciar”, véase A. Rodríguez, 2008, p. 126

²²⁹ *Fundación*, es decir, se fundan de.

²³⁰ *Dichtung*.

eröffnet) la verdad del ente en su totalidad, es decir, lo incondicionado (*Unbedingte*), lo absoluto (*Absolute*)”.²³¹

Es decir, la tarea decisiva, la labor²³² o función (pero no función entendida como la servibilidad de los útiles, cuyo *ser* es *ser a la mano*) del gran arte es, a través de la obra de arte, poner en obra la verdad del ser, y, en su *entidad* preservar esa revelación o ese develo (como se mencionó al final de 2.3). Quepa destacar que cuando se lee la frase “el arte y su obra sólo son necesarios como un camino y una residencia...” no debe entenderse la terminación de “sólo” con un carácter despreciativo, sino de unicidad, en tanto que no le correspondería ninguna otra necesidad o utilidad o función. Con esta explicación se hace nuevamente hincapié en la suma importancia de lo que está en juego en la obra de arte y en la Poesía (*Dichtung*) como existente primordial y originario de la preservación de la revelación del mostrarse(nos) la verdad del *ser*.

Pero esta tarea decisiva del arte y su obra nos será inaccesible si el modo de habitar del *ser ahí*, el modo de *ser en el mundo* sigue siendo el cotidiano, y a esto, nuevamente, insta Heidegger al *habitar poético* que *deja ser al ser*,²³³ libre, libre del principio de razón, de la técnica, de la metafísica (tradicional), de las disciplinas (que se oponen a ese *gran*

²³¹ A. Gutiérrez, 2008, p. 161, nota al pie número 11.

²³² Se utilizan las palabras *labor* y *función* meramente como explicativas para apoyar al lector en su lectura de la idea de *tarea decisiva*, mas nunca como sinónimos estructurales de lo que está en juego entre los entes intramundanos (útiles que *son* en tanto son a la mano, como ya se explicó en el apartado 2.1 y 2.2) y la obra de arte, que si bien, consta de un útil (o como lo ejemplificara Heidegger en *El origen de la obra de arte*, la piedra de la que está hecha el templo), no es un *útil en sí mismo* dado que carece de *servibilidad*, ya que no *es* al *ser a la mano*, sino que pone en obra y preserva la verdad del *ser*, esté o no a la mano o al alcance del hombre. O como Heidegger lo mencionara (*Ibid.*), la contemplación de la obra no es por el hombre que la contempla y le brinda dicho carácter, sino que la obra es, digámoslo, ontológicamente contemplable. Véanse los trabajos ya citados en este texto de A. Gutiérrez, 2003, 36; M. Heidegger, 2018; y *cf.* S. Ramos, prólogo a M. Heidegger, 2018.

²³³ *Gelassenheit*.

arte mencionado anteriormente). Es decir, el decir del pensar *en tanto* cotidiano y tradicional, sujeto al principio de razón, es un impedimento para acercarnos a la verdad del ser que se nos revela y se nos preserva en la obra de arte. O, dicho de otra manera:

“Del ser sólo se puede hablar con un lenguaje que diga su verdad, su ocultamiento; tal lenguaje es el arte, especialmente la poesía, que es pensar, del mismo modo que el pensar es pensar poético.”²³⁴

Sea pues esta cita lo suficientemente esclarecedora para la idea principal de este apartado: el uso predilecto de la poesía como lugar de exploración de la verdad del ser, y de la hermenéutica como ese puente entre la poesía y la filosofía puente que nos ayudará a lidiar con la apariencia (desfiguración) de la verdad preservada y revelada en la obra de arte.

3.2 INTERPRETACIÓN HERMENÉUTICA DE LOS POEMAS DE JORGE CUESTA

En esta sección se encontrarán los 7 poemas seleccionados con los cuales se trabajará en la investigación, poemas tales que habrán de ser interpretados a través de la hermenéutica (entendida como se ha descrito ya en el 3.1).

3.2.1 Apenas fiel como el azar prefiera.²³⁵

Apenas fiel como el azar prefiera,
que me pierda miradme y que reviva;
que a sí misma la imagen de hoy se esquiv
y a la futura aún sólo tolera.

²³⁴ A. Gutiérrez, 2003, p. 180.

²³⁵ Jorge Cuesta, *Poesía y crítica*, (Luis Mario Shneider, comp.). 1980, México: CONACULTA p. 28.

Seré así diferente cuando muera:
no tocará la muerte lo que viva,
sino en la piel, distante y fugitiva,
la huella exhausta de lo que antes era.

Al instante irresuelto que sucede
el firme yugo actual no lo cohíbe;
más libre lo abandona a su ventura

donde la orilla del instante cede,
y sólo la fatiga que concibe
sustrae el resto, que la muerte apura.²³⁶

Al igual que muchos de los poemas que escribió Jorge Cuesta, el *Apenas fiel como el azar prefiera* es un soneto²³⁷ endecasílabo.²³⁸ Esta estructura y técnica estará presente, por tanto, en otros de los poemas que han sido seleccionados.

En la primera estrofa, el primer verso / *Apenas fiel como el azar prefiera* / sugiere por un lado un caos, una incertidumbre. Esto puede encontrarse, como el lector podrá intuir de manera algo evidente, por la palabra *azar*. Aquí propongo el siguiente ejercicio para contribuir al lector a que llegue a la idea de lo poderosa que es esta palabra (*azar*) dentro del poema: si el verso en cuestión dictara / *Apenas fiel como el destino prefiera* /, el destino entendido como aquello que dispone la vida, la existencia, se entendería que se es fiel a aquello más grande que el sujeto mismo que va a dictar, a *preferir*, es decir, que se mantendrá firme y *fiel* en los rumbos y giros que el destino fuera encomendando. De

²³⁶ En Manuscritos. Primera publicación en *Contemporáneos*, t. VIII, núms. 26-27, julio-agosto de 1930, pp. 34-35; con variantes vers. 2: con nuevo sol miradme que reviva; vers. 11: mas libre lo abandona a su ventura.

²³⁷ Poema escrito en 14 versos, con 4 estrofas: las primeras dos, de 4 versos, las últimas dos, de 3 versos cada una. El formato tradicional es escrito en endecasílabos.

²³⁸ 11 sílabas.

la misma manera se podría entender si el dicho verso dictara de la siguiente manera: / *Apenas fiel como el sentido prefiera* /. En este caso, la palabra *sentido* vendría a dar una forma, un orden, un arreglo, un acomodo, a lo que el sentido designara, y el sujeto, en tanto, habría de serle fiel a este *sentido*. Sin embargo, el hecho de que sea el *azar* quien predica, quien *prefiere*, y el sujeto se mantenga, en tanto, *fiel* a ello, pero muy *apenas* propone que sólo el caos es quien *prefiere*, que lo aleatorio es lo que está de por medio. / *Apenas fiel como el azar prefiera* /.

Bien, pues si queda clara la importancia de esto, se nos indica ya un par de cosas: lo que reina, lo que dicta, es el *azar*, lo aleatorio, inesperado o incierto. Lo imprevisible. Y por otro lado, el sujeto, el hombre, es predicado del *azar*. Es predicado del *azar* en tanto que el *azar* dice y el sujeto se mantiene, apenas, pero *fiel*. *Fiel* quizá en tanto no puede zafarse de ello, y el *apenas* sea la calidad, en el sentido en que es algo difícil mantenerse fiel a lo que es cambiante y aleatorio. Esto nos avisa de algo más: que lo que predica no es la nada. Allí donde no hay destino, donde no hay sentido, razón, designio, propósito, camino, etc., no implica que haya *nada*, que esté la nada. Allí donde no hay destino hay *azar*, y no *nada*.

En el segundo verso, / *que me pierda miradme y que reviva* / se confirma la propuesta de que el sujeto, el hombre, es predicado del *azar*, y esta predicación queda acentuada en el pronombre personal *me*, donde *que me pierda*, *miradme* y *que reviva*, sugiere que es el *azar* quien pierde al hombre, quien con mirarlo pudiera propiciar incluso una reavivación.

Los siguientes dos versos / *que a sí misma la imagen de hoy se esquivo / y a la futura aún sólo tolera /*, conforman una idea que se ha revisado anteriormente en este trabajo,²³⁹ respecto al estado de yecto y al proyecto, que recordando de manera breve al lector, el estado de yecto se refiere al existir fáctico del *ser ahí*, al ser *ya* de hecho; el *proyecto* se refiere a lo que está en posibilidades de ser del *ser ahí*, aquello que no es aún, sin embargo está en *proyecto* de ser, y pareciera que estos dos versos esclarecen esta cuestión. Cuando se lee /*que a sí misma la imagen de hoy se esquivo/* se puede interpretar de manera en que el *ser ahí*, al mirarse a sí mismo, a ver su imagen en tanto estado de yecto, el *ser ahí esquivo de sí mismo su imagen*, y a la imagen de *proyecto*, la del porvenir, *la futura*, no puede sino sólo tolerarla. ¿Por qué pudiera optar por esquivarse, y por qué resulta *apenas* tolerable la imagen propia del *ser ahí*? Porque este ejercicio, el mirarse a sí mismo, el contemplar su imagen, tanto en estado de yecto como la difusa y nada clara (porque no está realizada) imagen futura provocan, en el *ser ahí*, angustia. Esa misma angustia que se ha desarrollado en el 2.3, que genera la pregunta para nada impropia de preguntarse por su *ser*.

Seré así diferente cuando muera:
no tocará la muerte lo que viva,
sino en la piel, distante y fugitiva,
la huella exhausta de lo que antes era.

En esta segunda estrofa, Cuesta propone un estado –a manera de solución- al apremio que es el angustiarse por su imagen, de hoy y futura, y es la muerte: una vez llegada la muerte, -o como lo acotaba Heidegger, el *ser relativo a la muerte-* se termina tanto el proyecto como el estado de yecto del *ser ahí*, y su *historizar* se ve culminado,

²³⁹ En 2.2.3

pues ya está finalizada su *historización*. Con esta terminación, efectivamente será diferente el sentimiento de la angustia del mirarse a sí mismo: llegada la muerte la angustia ya no tiene cabida. Esto lo explica Cuesta en el 6to verso, pues dice /*no tocará la muerte lo que viva*/, es decir, como creando una separación entre lo muerto y lo vivo, donde la muerte no alcanza lo vivo, pero, ojo aquí, hay que recordar que Heidegger lo denomina como *ser relativo a la muerte*, es decir, no puede sencillamente deslindarse lo vivo de lo muerto, ya que este *ser relativo* debe entenderse en un sentido de *relación*, es decir, el *ser* se relaciona con la muerte, o de dicho de otra manera, la muerte es *relativa* al *ser*. Aquí, sin que el lector se apresure a considerar que Cuesta contradice esta relación separando a la muerte de lo que vive, Cuesta dice en el siguiente verso: / *sino en la piel, distante y fugitiva, / la huella exhausta de lo que antes era /*.

Este *sino* es de altísima relevancia, ya que introduce esa relación del ser y la muerte. La muerte no alcanza a tocar lo vivo, *sino la piel*, distante y fugitiva, es decir, no toca lo vivo, pero alcanza a relacionarse con lo que de lo vivo queda, aunque distante, lejano, huidizo pues lo vivo al llegar la muerte se esconde, se huye, se va, pero queda la huella, la remembranza, lo pasado. Ahí donde hubo vida y hay muerte, no se pierde y olvida lo vivo, sino que la muerte, en esa relación es recuerdo de la huella, es aquello que indica la ausencia de una presencia, aquello que estuvo y ya no está, pero no niega su existencia, / *la huella exhausta de lo que antes era /*. La piel no es el hombre, sino lo que de su exterior se puede ver, y es sólo lo que la muerte toca, la apariencia.

Al instante irresuelto que sucede
el firme yugo actual no lo cohibe;
más libre lo abandona a su ventura

donde la orilla del instante cede,

y sólo la fatiga que concibe
sustrae el resto, que la muerte apura.

En la tercer estrofa se puede retomar la siguiente idea: por un lado, comienza diciendo que al *instante*, al momento, no resuelto, que ocurre, *el firme yugo actual no lo cohibe*, no lo apena o embaraza, ni lo disminuye ni lo va haciendo menor. Me parece que este verso, particularmente denso, permite al menos la posibilidad de entender como “*yugo actual*” al azar que se menciona en el verso 1. Esta cualidad del azar de fungir como “firme yugo”, que se entiende como actual pues es lo que *ya* (estado de *yecto* del *ser ahí*) predica al sujeto, dice Cuesta, *no lo cohibe*. Decimos que no cohibe al sujeto en tanto el *ser ahí* es estado de *yecto*²⁴⁰ y entonces pasa a entenderse este *estado de yecto* como un instante irresuelto, y ciertamente lo es. Es irresuelto porque sólo se “resuelve” con la muerte, pero la muerte no puede nunca ser actual ni a la par del *estado de yecto*, sino relativa. Y es irresuelto porque la imagen futura, distante, incierta, insegura, es cuando mucho tolerable. El instante, entendiéndose como momento fugaz, efímero, breve, se propone como bastante buena descripción de lo que vendría a decir Heidegger que es el *estado de yecto*: puro instante irresuelto. Puro instante irresuelto porque el *ser ya* que implica el *estado de yecto* es siempre constante cambio, movimiento. Digamos que el *ya* del *ser ya de hecho* dura sólo un instante. Y es irresuelto por la imagen futura de la cual no se tiene miramiento, pues es esquivada y muy apenas tolerable para el *ser ahí*.

²⁴⁰ Y siempre y a su vez, *proyecto*, claro está.

Entonces, el azar es firme yugo que puede perder, mirar o revivir al *ser ahí*, mas no cohíbe ni embaraza al instante (al *ser ya*) del *ser ahí*, sino que lo deja libre a su ventura, abandonado al caos, a la aleatoriedad. Esta idea es sumamente bella en Cuesta, pues el destino no le puede brindar libertad al *ser de ser*, es decir, no hay paso ni lugar para la *Gelassenheit*, para dejar ser al *ser*. El destino no puede darle esa libertad porque el destino o el propósito otorgan ya un camino que habrá de cumplirse de una manera u otra, al igual que el sentido. Entonces, la única manera en que se le puede dejar en libertad, *abandonar* al *ser* para que sea, no es desde el destino o el sentido, sino desde el azar.

Y, entonces, */donde la orilla del instante cede/* se debe entender, primeramente, que aunque el *ser* no sea en libertad, que no se tenga la ética de dejarlo ser (*Gelassenheit*), la muerte llega, el instante cede. La idea de la libertad desde el azar no implica que sólo en libertad se llega a */donde la orilla del instante cede/* sino que reafirma la idea del azar como aquello que predica al *ser ahí*. Pero, en este verso, se afianza también la idea de que la ventura de todo hombre culmina en la muerte, en donde el instante se ve frenado, en donde cede el paso, y en ese ceder se detiene el inagotable movimiento entre lo yecto y lo proyecto.

En el verso número 13 se dice que, en ese lugar donde el instante cede, la fatiga, entiéndase esta fatiga como el agotamiento de la ventura, el desgaste de la vida, del vivir, del andar, del movimiento, puede *sustraer el resto que la muerte apura*. Aquí, queda como pregunta respecto al último verso, ¿cuál es ese resto? Ese resto, me parece que hace referencia a aquello que en psicoanálisis se le conoce como *objeto a*, un resto que

falta, aquello que hace posible el desear del sujeto, pues desea lo que le falta, ese resto que no se tiene, es decir, que se le ha restado al sujeto, y permite la incompletitud.

Contextualizando un poco al lector, pero sin perder de vista el rumbo: el objeto *a*, en psicoanálisis, se propone como un *objeto*, un *algo* que falta en el sujeto, que está perdido, y se pierde debido a su condición de sujeto hablante, atravesado por el lenguaje. Este atravesamiento, que en psicoanálisis lacaniano se le nombra como *barradura*, va a dar lugar al *estado de falta* en el sujeto, pues está perpetuamente *en falta*. Este *estar en falta* es lo que permite al sujeto *a* desear, desea aquello que le falta, que no sabe identificar pues lo que le falta es ese *objeto a*, ese resto que se pierde por el atravesamiento del lenguaje. Por tanto, el deseo no tiene nombre, se le dota de él. Y es a través de este deseo, de este buscar aquello que falta que no se sabe qué es, que el sujeto va satisfaciendo deseos, sin embargo, nunca deja de desear.

Esto es para que el lector comprenda un poco de lo que se refiere, al menos en psicoanálisis, el *resto*. Empero, sin adentrarnos ni desviarnos en tierras psicoanalíticas, ni presuponiendo aquí el papel -innegablemente existente y en juego- que tiene el lenguaje, parece sin embargo que sí es posible entender el *resto* del que se expresa Cuesta, no como una sobra o desecho, *restos*, si no como aquello que se ha restado. O, dicho de otra manera, se puede entender ese *resto* del que habla Cuesta, no como desechos en tanto basura, en tanto desperdicio o purgas, sino como *restos* que quedan, como aquello que ha quedado allí, que no ha desaparecido: propongo al lector la idea de resto en tanto vestigio, en tanto huella de algo que hubo allí. Este resto, a su vez como aquello que le falta al sujeto, que lo hace desear, que lo apura al encuentro de su ventura, también es a su vez un resto-vestigio, los restos que quedan del sujeto mismo, de su

acontecer,²⁴¹ digamos, comparten el carácter de *la piel distante* que se menciona en el séptimo verso, de huella, de resto.

Si esto se sigue, entonces pareciera que aquello que se le ha restado al *ser ahí* se puede entender desde la condición de *ser relativo a la muerte* que ya se ha tratado un poco anteriormente. Al *ser ahí* se le ha restado la resolución al instante, su cualidad de completar su proyecto, la posibilidad de ser completo, de no estar en falta de un resto que lo arroja a su ventura.

El *ser relativo a la muerte* nos dice ya que el *ser ahí* es *ser para la muerte*, por eso es que Cuesta culmina su poema con */ sustrae el resto, que la muerte apura /*. La muerte apura a que el *ser ahí* sustraiga ese *resto* y se haga de él. La muerte apura al *ser ahí*, lo apura en el sentido en que lo presiona a moverse en el tiempo, es decir, apresura, la muerte apresura al *ser ahí*, lo apresura a tratar de alcanzar a ese resto, a esa falta, a esa completitud. El *ser ahí* no está completo, su estado de proyecto siempre se le adelantará.

Entonces, la muerte *apresura* al resto en su encuentro con el *ser ahí*, lo apresura en tanto el *ser ahí*, que temporiza y avanza en el tiempo, su encuentro con la muerte se hace más próximo, más cercano, y una vez que el sujeto alcance la muerte alcanzará el resto que le falta, el resto que culmina su incompletitud en tanto se termina el estado de *proyecto*.

Pero, además de eso, la muerte apura no sólo en su apresurar, sino en su atemorizar, en su preocupar. El *ser ahí*, en tanto *ser para la muerte*, *ser relativo a la muerte*, el *ser*

²⁴¹ *Das ereignin.*

para, el ser relativo a la muerte es algo que preocupa, que tensa, que atemoriza al sujeto. Es pues, / la orilla donde el instante cede / y sólo la fatiga que concibe / sustrae el resto, que la muerte apura / una nota de cómo, aunado a lo ya discutido, la muerte preocupa al sujeto, que se sabe relativo a ella, pero que sólo es por ésta que se llega a la orilla donde el instante cede, y que sólo es por esta que se logra sustraer el resto que complete al ser ahí.

La muerte apura, indudablemente.

3.2.2 Entre tú y la imagen de ti que a mí llega²⁴²

Entre tú y la imagen de ti que a mí llega
hay un espacio al cabo del cual eres sólo una memoria.
Tienes tiempo de abrir la puerta sin que te vea,
huir y regresar después de haber cambiado o muerto del todo.
Tienes tiempo de hacerte presente a otros ojos
y dejar en ellos otra visión deshabitada.
Tus palabras son hondas para contener en sus ecos
otras oscuras que escucharé precisas cuando te hayas apagado
para sepultar en sus silencios dichas que no posees,
dichas que de ti apartan – porque no de tu ausencia –
los fragmentos de ti, que las sujetan,
distantes uno de otro, dispersos y recónditos,
sin reintegrarte nunca la vida que te arrancan
y sólo tu muerte recupera.²⁴³

Este poema es de los pocos a lo largo de la obra de Cuesta que se les conoce como “verso libre”, en donde no hay una rima ni métrica o estrofa estructurada, sin embargo, es importante denotar que a pesar que no es un soneto, cuya estructura es un poema de

²⁴² J. Cuesta, 1980, p. 43.

²⁴³ ¿1938? En *Zaguán*, núm. 6, invierno, 1978, p. 2.

14 versos, este poema a verso libre también consta de 14 versos, a pesar de que no esté dividido en 4 estrofas ni tenga una métrica de 11 sílabas por verso.

El poema comienza así: / *Entre tú y la imagen de ti que a mí llega / hay un espacio al cabo del cual eres sólo una memoria.* / Aquí Cuesta parece ser algo literal, y está hablando de la percepción, pero no de una percepción psicologista. Se propone lo siguiente: el *ser ahí* tiene una imagen, y es esa imagen la que le llega a otro. Esta imagen le llega por la *convivencia* entre ambos, *convivencia* en tanto el *ser ahí* es *Mitsein*, *ser con* (los demás). Es decir, es a raíz de que en su estructura que existe con los demás, nunca solo. Entonces, debido a esta *convivencia* surge una imagen que proviene de un sujeto y le llega. Pues Cuesta propone que entre la imagen y el sujeto hay un *hueco*, un *espacio*, en donde el sujeto es una memoria, entre esa imagen y él mismo.

¿A qué se referirá Cuesta con que se es una memoria?

Quizá si se considera que la *imagen* es estática, es una toma pausada de lo que se mueve, una imagen se puede entender desde esa concepción. Si, entonces, para que al otro le llegue de mí una imagen, deberá forzosamente existir esa toma pausada en donde *yo mismo* le pueda llegar al otro, en forma de imagen. En forma de imagen porque no le puede llegar al otro el *sí mismo* de manera “entera”, sólo una imagen, puesto que el *ser ahí* es constante devenir. Para cuando se proclama una imagen hacia el otro, ya existe una imagen nueva que ofrecer, que compartirle al otro, y es así que en ese espacio, el *ser ahí* se vuelve sólo una memoria, esa imagen ya es pasada, está estática, sin moverse, sostenida. Y, dado que es pasada, se puede decir que es una memoria.

Tienes tiempo de abrir la puerta sin que te vea,
huir y regresar después de haber cambiado o muerto del todo.

Después, como en una idea independiente, dice Cuesta: / *tienes tiempo de abrir la puerta sin que te vea, huir y regresar después de haber cambiado o muerto del todo* /. Pareciera más esclarecedor dejar de lado, de momento, el / *abrir la puerta sin que te vea* /, enfocándonos primero en / *Tienes tiempo de [...] huir y regresar después de haber cambiado o muerto del todo* / que propone primero un tener tiempo de huir para regresar: ya sea después de haber cambiado, ya sea después de haber muerto del todo.

¿A qué se referirá con el cambio? Se puede interpretar que el cambio es referido a su *ser*. Hasta este punto podemos reconocer que hay en Heidegger una idea de cambio, sin embargo también de permanencia y persistencia. El cambio reside siempre dentro del *estado de yecto*, pues su *historización* es constante y persistentemente “la misma”, no en tanto sea estática, sino en tanto nada del pasado habrá de cambiar, persistente en ese entendimiento. Persistente y constante pues ya no cambia sino sólo en lo que se la va añadiendo, pero lo ya incrustado en ella no cambia. Esa *añadidura* es aquello que va cambiando en el constante *estado de yecto* del *ser ahí*: el *ser* puede mutar, siempre en su presente y en referencia a su porvenir.

Por otra parte, el *ser relativo a su muerte* también admite una relatividad en tanto muerto del todo o del poco, eso nos dice el 4to verso de Cuesta. *O muerto del todo*. ¿Se puede morir del poco? Debido a la *relatividad del ser* con la muerte, sí, pues se muere de a poco en tanto que la muerte es parte del *ser*, la muerte es en el *ser* estructura suya,

no como un ente aparte e independiente con el que choca: es su innegable e ineludible porvenir, y recordemos que todo porvenir *ya* es en el *ser ahí*.

Entonces, si bien por un lado Cuesta rescata la relatividad del *ser*, tanto en su relación con la muerte como en su relatividad en tanto al acercarse al cumplimiento de ese porvenir, por el otro rescata el que la cualidad que permite el cambio, para huir y regresar, es el tiempo: la temporalidad es lo que posibilita ese cambio en el *ser* que ya se ha comentado antes.

Por otro lado, encontramos una metáfora que quizá represente no más que una analogía, entre el cambio sutil y constante del *ser* a través de la temporalidad y el disimulo de *abrir la puerta sin que te vea*, en el verso 3.

Tienes tiempo de hacerte presente a otros ojos
y dejar en ellos otra visión deshabitada.

Cuesta continúa retomando la idea de los primeros versos, a saber, que la temporalidad es inherente y estructurante del *ser* (esto se puede reflejar en la posición en que enmarca Cuesta al sujeto: *tienes* tiempo, posición que se insiste en los versos 5 y 6), y que esa temporalidad es la que permite, no que cause ni provoque, sino sencillamente posibilita, que la imagen del verso 1 pueda presentársele a *otros ojos*, y, tras la *huida*, tras el retiro y el *regreso* del cuarto verso, sea remplazada por una nueva, por una que haya *cambiado* o bien, *muerto del todo*.

Pero tras esa *huida*, Cuesta ya nos prepara para lo que sucede: tras la *huida* de esa imagen, *huida* necesaria para sustituir una imagen por otra (*cambiada o muerta del todo*), se deja una *visión deshabitada*. *Deshabitada* porque el *ser* *huye* en su devenir, y además

porque, como Cuesta lo enuncia al inicio, sólo queda una *memoria*, y las memorias no están habitadas, sino estáticas y presentadas a *otros ojos*, compuestas de una toma pausada y deshabitada del *ser*.²⁴⁴

Tus palabras son hondas para contener en sus ecos
otras oscuras que escucharé precisas cuando te hayas apagado
para sepultar en sus silencios dichas que no posees,
dichas que de ti apartan – porque no de tu ausencia –
los fragmentos de ti, que las sujetan,
distantes uno de otro, dispersos y recónditos,
sin reintegrarte nunca la vida que te arrancan
y sólo tu muerte recupera.

Después, se puede retomar la idea en Cuesta de que en el lenguaje existe una prolongación, una prolongación que se extiende más allá de lo que es la pura enunciación. De aquí que Cuesta diga que las palabras tienen *ecos*, es decir, que resuenan y se propagan más allá de su propio articular. Esta prolongación que existe, este hacer eco, se puede interpretar que se da en la temporalidad, dado el contenido anterior del poema, sumamente cargado de estas referencias literales hacia el tiempo que se *tiene*. El lenguaje resuena, *trasciende*, en el tiempo.

De tal manera que las palabras sean hondas, dado que en esa profundidad se contiene ese resonar, ese prolongarse, ese *eco*. Y en el eco caben otras palabras, oscuras, es decir, como si se tratara de un entrelazamiento de las palabras. Las palabras no son planas, lineales ni directas, sino entrelazadas, profundas, *oscuras*, ambiguas, resonantes. De esta manera, se puede decir que Cuesta considera que el

²⁴⁴ Ojo aquí, no hay que confundir esta imagen que se presenta del *sí mismo* al otro con la imagen de la obra de arte, creación que para nada es deshabitada, creación que el *ser ahí* propone como manifiesto y patencia de la verdad del *ser*.

lenguaje no es un acontecer sencillo ni claro, al contrario, *profundo* y *oscuro*, pero no inevitablemente oscuro, sino que ante tal oscuridad sí pueden escucharse las palabras de manera *precisa*, o mejor dicho, que las palabras pueden tener cierta *precisión* a pesar de su oscuridad, y que el *ser ahí* está en posibilidad de escucharlas de tal manera, *precisa*. Hay que saber diferenciar, sin embargo, que la precisión no es sinónimo de claridad: por tanto, el lenguaje aunque pueda ser preciso, es oscuro a su vez. Preciso sería lo atinado, lo certero, mas no por ende lo claro. Hay que aclarar, iluminar, *echar luz*, para comprender tal precisión. Esto se puede ver también en Heidegger y su noción de la *verdad*, porque la verdad no se nos da sin presentar resistencia alguna: la verdad es *des-cubrir* porque en su *cubrimiento* se nos plantea una oposición, y con ella la necesidad de un acercamiento no meramente intelectual y directo, sino la necesidad de una interpretación, pero una interpretación filosófica: una hermenéutica, que luche con la *oscuridad* de la verdad. Por otra parte, como ya se mencionó en el 3.1, el lenguaje es a través de donde se nos muestra la verdad del ser, y hay que retomar este aspecto oscuro pero preciso de lenguaje según Cuesta y su amplia similitud con lo que Heidegger plantea y ya se revisó al inicio de este capítulo.

Siguiendo este aspecto oscuro del lenguaje, de las palabras y de sus resonancias que capturan a otras palabras, agrega Cuesta: */ cuando te hayas apagado /*, que implica entonces que la temporalidad del lenguaje no se limita a la *existencia* del *ser ahí*, sino que va más allá, afirmando así la postura de Heidegger respecto al lenguaje y al hombre: pues no es el hombre quien se adueña del lenguaje, sino al revés, para su expresión, pero es tal el acontecer del lenguaje que una vez articulada la palabra, por su resonar, por su *eco*, por su profundidad, por su entrelazamiento con otras palabras, puede llegar

más allá del hombre. Por eso es posible *escuchar las precisas palabras*, según Cuesta, incluso cuando el otro se *haya apagado*. Hay que recalcar que la memoria deshabitada no es trascendente, según Cuesta, en comparación a las palabras: la imagen sólo logra deshabitarse, sin embargo, las palabras resuenan en el tiempo.

Todo esto / *para sepultar en sus silencios dichas que no posees* /. Aquí nuevamente lo que escribe Cuesta sobre el lenguaje y lo que Heidegger propone coinciden fuertemente, ya que Heidegger recupera la importancia del silencio en el lenguaje, al grado que es el silencio lo que posibilita el acontecer del lenguaje ya que donde no hay silencio no puede haber lenguaje. Algo similar es esta concepción respecto a lo que Heidegger dice de la verdad en tanto significa *descubrir*: no se puede des-cubrir lo que no está cubierto. No se puede hablar donde no hay silencio. Y en ese silencio se pueden sepultar *dichas que no se poseen*, es decir que en el *no decir* del lenguaje se puede sepultar lo que *no se es del ser*. traemos a cuenta –nuevamente- lo que el *ser es pero no es*, y que reside en su *proyecto*. Por eso las llama *dichas*, porque son sus posibilidades, su *ser* distado sólo por el porvenir. Es en la prolongación del lenguaje a través de la temporalidad, de la *historia*, que se queda sepultado lo que se puede decir del *ser*. Pero queda sepultado, cubierto, con la posibilidad de ser *descubierto*.

Continúa diciendo que tales *dichas* que son *sepultadas* apartan sus *fragmentos*, *fragmentos* que pueden entenderse como aquellas posibilidades del *ser ahí* que yacían en su porvenir, mas ya no en su presente. Se debe de considerar en este punto que respecto al porvenir se van dejando atrás posibilidades que no fueron *ya* realizadas, y parece que tales posibilidades *ya no realizadas* son esos *fragmentos* que dice Cuesta: primero están las *dichas que no se poseen*, que viene a ser las posibilidades que ya es

el ser *ahí* en su porvenir, y esas dichas apartan de *sí fragmentos*, esos *fragmentos* vienen a ser aquellas posibilidades *ya no realizadas*.

/ apartan de ti –pero no de tu ausencia- / puede pensarse que Cuesta hace éste énfasis de *pero no de tu ausencia* como queriendo resaltar que esos *fragmentos* pertenecen y son parte del *ser*, se *apartan* mas no se deslindan, y quizá con decir *pero no de tu ausencia* se enfatiza el hecho de que la ausencia, entendida como un *no estar*, no es de dónde se apartan tales *fragmentos*. Quizá podamos decir que esos *fragmentos* tienen más relación con el *ser* que con un *no estar* propio del *ser*.

Cuesta sigue con esta idea y dice que esos *fragmentos* son sujetos por las dichas que no se poseen, y son sujetos de manera *dispersa y recóndita, distantes* entre sí tales *fragmentos*, esto porque aparentarían ausencia, un *no estar* como la ausencia, pero Cuesta aclara que no corresponden al *no estar*, sino al *ser*.

Tales *fragmentos* perdidos en el pasado de lo *ya no realizable*, perdidos, *dispersos, recónditos y distantes, son*, son parte del *ser*. Las sujetan las *dichas que no se poseen* porque precisamente son una extensión del porvenir, y este porvenir es *ya* parte del *ser*. Por eso los *fragmentos* de los que habla Cuesta *son fragmentos del ser*.

Añade Cuesta que tales *fragmentos* -que las dichas sujetan- no *reintegran* nunca *la vida que arrancan de sí*. Es decir, esos *fragmentos* arrancan vida porque son *fragmentos* que se *apartan* ya de toda posibilidad de ser en el porvenir, y en ese *apartarse* se pierde esa vida que estaba encaminada a un porvenir.

Entonces, por un lado, los fragmentos *arrancan vida* al *ser* porque se *apartan* de esa posibilidad de *proyecto*, o como Cuesta lo dice en otro poema, *se pasan*.²⁴⁵ Pero que arranquen la vida no es todo, y Cuesta afirma enseguida de esto que habrá un acontecer que *recuperará* todo lo perdido, todo lo arrancado: *la muerte*. *La muerte* es –nuevamente– aquello que vendría a completar todo el *ser*, aquello que vendría a *recuperar* todo lo perdido, las *dichas que no se poseen*, los *fragmentos*, *lo arrancado de la vida*, la muerte viene a completar al *ser* de su paso por la vida.

Por otro lado, los fragmentos *arrancan la vida* al *ser* porque es un símbolo, pudiéramos llamarle, de la temporalidad que atraviesa al *ser ahí*. Mientras más *fragmentos*, mientras más avanza en la existencia el *ser ahí*, el *porvenir* se estrecha, y esta estrechez significa más su proximidad hacia la muerte como culminación de ese porvenir. Es así que los fragmentos, que sujetan las *dichas que no se poseen -el proyecto-*, arrancan vida, arrancamientos que recuperará la muerte: de ahí que el poema cierre con el verso / *y sólo tu muerte recupera*. /

Entonces, sintetizando lo expuesto del poema de Cuesta, primero están las similitudes entre Heidegger y Cuesta respecto al *no ser* del *ser*, y que recae en una misma concepción: el porvenir.

Por otro lado, se encuentra otra similitud que es llevada más allá -por Cuesta- de lo que se plantea en el pensamiento de Heidegger: si bien, la muerte le está prometida al *ser*, es parte del *ser*, viene a completar y a *reintegrar* todo lo que en la vida se va perdiendo.

²⁴⁵ Cf. 3.2.3 *Soñaba hallarme en el placer que aflora*.

Finalmente, la temporalidad en Cuesta y Heidegger pareciera tener muchos puntos en común, no sólo respecto al porvenir como se ha mencionado antes, sino la cuestión de la *historización* y la *historia del ser*, y el papel fundamental que tiene el lenguaje para la *historia del ser: la trascendencia*²⁴⁶ de éste.

3.2.3 No pára el tiempo, sino pasa; muere²⁴⁷

No pára el tiempo, sino pasa; muere
la imagen sí, que a lo que pasa aspira
a conservar igual a su mentira.
No pára el tiempo; a su placer se adhiere.

Ni lleva al alma, que de sí difiere,
sino al sitio diverso en que se mira.
El lugar del que el alma se retira
es el que el hueco de la muerte adhiere.

Tan pronto como el alma el cambio habita,
no la abandona el cambio en lo que deja
ni de la vida incierta la separa;

su aventura y su riesgo sólo imita
al tiempo entonces su razón perpleja,
pues goza la razón, mas no se pára.²⁴⁸

El poema de Cuesta *No pára el tiempo, sino pasa; muere* presenta, al igual que otros, la estructura de un soneto endecasílabo, pero en este poema se encuentra un error ortográfico a lo largo de todo el poema, y este error se puede encontrar en distintas

²⁴⁶ *Trascendens*.

²⁴⁷ J. Cuesta, 1980, p. 36.

²⁴⁸ En Manuscritos. El original facilitado por Octavio G. Barreda está dedicado al mismo y fechado en Chalchicomula: 19 de abril de 1932; con variantes, vers. 1: No muere el tiempo, sino pasa; muere; vers. 4: No muere el tiempo, sino goza y quiere; vers. 5: No lleva el tiempo al alma, que difiere; vers. 11: ni de la vida frágil la separa. Primera publicación en *Estaciones*.

recopilaciones,²⁴⁹ sin embargo pareciera que este error tiene una intención clara y premeditada por Cuesta, que es hacer el énfasis en la palabra *pára*, acentuando que se trata del verbo *parar*, y no que se pueda entender en su otra concepción a manera de conectivo.

Esto se puede sostener por el juego constante que existe a lo largo del poema, entre el *parar* y el *pasar*.

Inicia Cuesta diciendo / *No pára el tiempo, sino pasa; /*. Aquí ya tenemos una cuestión muy importante: el tiempo no se detiene, el tiempo pasa. Este verso –y la intención de todo el poema respecto al tiempo- se puede relacionar con lo propuesto en el poema “*Soñaba hallarme en el placer que aflora*” (que se encuentra en el 3.2.5), ya que podemos retomarlo para hablar del *devenir* que es el *ser*.

Vayamos por partes: primero, hay que recordar que Heidegger no considera al tiempo como un ente, sino como estructura propia del *ser ahí*. De ahí que constantemente se escriba como *temporalidad*, distinguiéndola de la noción general que se tiene del *tiempo* al hablar de Heidegger y tratar de relacionar las ideas de Cuesta con las ideas de Heidegger. Como el lector podrá intuir, Cuesta no usa la palabra *temporalidad*, sin embargo sí hace uso de las ideas respecto al tiempo y su efecto

²⁴⁹ En edición preparada por Luis Mario Schneider, en CONACULTA, 1980, se encuentra este error; igual sucede en la edición trabajada por Cristina Múgica, *Jorge Cuesta. Sonetos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, así como en ambas de sus tesis presentadas igualmente en la UNAM. Sin embargo, la edición de Obras Reunidas, en el Tomo I, edición del Fondo de Cultura Económica, este error no aparece, sin embargo, tampoco reparan en las variantes encontradas en otras publicaciones. Lo que sugiere, entonces, que además de ser una edición mucho más reciente y más separada aún del entorno y los originales de Cuesta, pareciera que se han omitido ciertos puntos, mínimos pero existentes, entre la recopilación que se prepara en la edición del FCE en comparación con la de CONACULTA y las otras.

ontológico. Prueba es este poema, que reconoce el constante e irrefrenable movimiento del tiempo.

Entonces, si el tiempo –la temporalidad- es irrefrenable, y estructura al *ser ahí*, podemos decir que el *ser* del *ser ahí* resulta también irrefrenable debido a la temporalidad. La temporalidad va a permitir el devenir del *ser*, en su mutabilidad constante entre el *estado de yecto* –que es el modo fáctico de *ser* del *ser ahí*, ubicado en el presente de la temporalidad- y el *proyecto* –que es el modo de *ser* del *ser ahí* respecto a sus posibilidades ubicadas en el porvenir-.

Este devenir no deberá entenderse como un cambio en donde no hay una permanencia ni constancia, como si nunca se pudiera hablar de un *ser* constante: esta permanencia la permitirá así como el *estado de yecto*, la *historización*, es decir, la *historia* del *ser ahí*, todo aquello que *pasa*, como dice en el poema de Cuesta. Entonces, ese tiempo que *pasa*, que no se detiene, se convierte en la *historización* del *ser ahí*. Y el *ser* del *ser ahí* es su pasado –*su historización*-, su presente –*su estado de yecto*- y su porvenir –*su proyecto*-.

De aquí que se pueda decir que el primer verso de Jorge Cuesta permite establecer una similitud con el planteamiento de Heidegger respecto a la *temporalidad*.

Cuesta continúa diciendo */ muere / la imagen sí, que a lo que pasa aspira / a conservar igual a su mentira /*. Entonces, la imagen²⁵⁰ viene a congelar ese *pasar* del tiempo, como intentando *pararlo*, detenerlo, pero esa imagen muere. Cuesta aquí echa

²⁵⁰ Esa imagen de la que se habla en el poema *Entre tú y la imagen que de ti me llega*, en 3.2.2

luz sobre el tema de la imagen, y viene a decir que la imagen muere: podríamos pensar que muere porque en la imagen no hay ese devenir, la imagen se sostiene pausada y estática, quizá por eso Cuesta diga que *muere la imagen, sí*.

Dice además, que */ a lo que pasa aspira / a conservar igual a su mentira /* al final de la primer estrofa. Esto puede afirmar que sea el *no pasar*, el *no temporalizar* que sea por lo que muere la imagen, pues dice que la imagen *aspira a lo que pasa* –o sea, al tiempo–: si aspira a lo que pasa es porque no tiene lo que pasa, y esto viene a significar que la imagen no conoce ni tiene tiempo.

Además de aspirar a lo que pasa, también aspira a *conservar igual a su mentira*: pudiera entenderse que la mentira pertenece al tiempo o la imagen, pero por el sentido que Cuesta va proponiendo pareciera que la mentira pertenece a la imagen y no al tiempo. Esto porque la imagen, al morir y no *tener* tiempo, es una mentira, pues no se puede sostener que sea ni *pasada*, ni presente ni futura, puesto que sencillamente no tiene tiempo. Es una pausa en el tiempo, un parar el tiempo, sin embargo ya Cuesta antedice que el tiempo no para, si no pasa.

Añade Cuesta al final del primer cuarteto, */ a su placer se adhiere /*, pero debemos entender *su placer* no como que tiempo tenga placer y se adhiera a tal placer, sino que se adhiere *a placer*, o, dicho de otra forma, se *adhiere* con total libertad y de cualquier modo.

Esto lo podemos retomar en otro poema²⁵¹ con mayor profundidad, pues aquí sólo se presentan atisbos, pero baste al lector con tener en cuenta que el placer no tiene temporalidad: el placer no es pasado ni futuro, y el placer no es perpetuo sino apenas instantáneo. Si bien, se puede entender por qué el placer es instantáneo, efímero, fugaz, pues pronto pasa, se dice que no tiene temporalidad porque no se siente placer *en* pasado, ni se puede reconocer el placer como sentir pasado: se siente en presente, el placer es ahora, aunque sea a través de recuerdos, de sucesos, no se siente como algo pasado, como algo lejano, sino sólo presente. Por eso no se podría unir la idea del placer del tiempo, sino *a placer* del tiempo. *El tiempo se adhiere a su placer, por eso no para.*

Ni lleva al alma, que de sí difiere,
sino al sitio diverso en que se mira.
El lugar del que el alma se retira
es el que el hueco de la muerte adhiere.

Cuesta continúa hablando de la imagen, pues dice que ni tiene tiempo —a lo que pasa aspira- / *ni lleva al alma, que de sí difiere* /. Esto retoma bastante el elemento que está jugado en el poema anterior, que es que la imagen está *deshabitada*: no está el *ser* en esa imagen, quizá se pueda entender este *deshabitada* del poema previo con el quinto verso que dice que la *imagen* tampoco *lleva al alma, que de sí difiere*.

El alma, el *ser*, difiere de la imagen. Esto podría representar una contraposición entre el valor que da Heidegger a la obra de arte con la imagen y cómo Cuesta la considera *deshabitada*. Sin embargo, es preciso comprender que la imagen de la que habla Cuesta

²⁵¹ Véase *Al gozo en que el instante se convierte*, en 3.2.4

está relacionada con la que el *ser ahí* ofrece al *otro*, y no la imagen en la que se plasma un decir sobre el *ser* dentro de una obra de arte.

Cuesta dice, por otro lado, que si bien no lleva al alma, sí lleva al sitio diverso en que se mira. Es decir, al mundo de la imagen: la imagen, aunque carezca de tiempo, no carece de mundo, y el mundo posibilita a la imagen, o diciéndolo en palabras que podemos retraer de Heidegger, la imagen es *mundana*.

Continúa diciendo Cuesta que / *el lugar del que el alma se retira / es el que el hueco de la muerte adhiere /* y con esto, propone que allí donde no hay alma, allí de donde el alma se retira, a saber, la imagen –siguiendo lo interpretado del poema–, es el lugar a donde habrá de adherirse el hueco de la muerte. Aunque esta expresión del *hueco de la muerte* se usa en otro poema,²⁵² la idea aquí es plantear ese *hueco* de la muerte como un agujero, como un lugar en donde falta algo, donde hay una ausencia denotada en ese agujero.

Por ende, no deberá leerse que la muerte se *adhiere* al lugar de donde el alma se retira. No es la muerte la que toma el lugar del alma que se retira, sino el *hueco* de la muerte. Entonces, ese agujero, ese hueco se *adhiere* al lugar donde no hay alma: se genera un *hueco* que muestra una ausencia, la ausencia del alma, o como se ha leído hasta este punto, la ausencia del *ser*.

Con esto no se busca la intención de plantear como sinónimos al alma y al *ser*, sino que en el sentido que se puede leer este poema en particular, la idea expresada en los

²⁵² Véase *Soñaba hallarme en el placer que aflora*, en 3.2.5

primeros versos nos permite entender, tras el ejercicio elaborado de interpretar al poema, al alma de la que habla Jorge Cuesta como el *ser*.

Aquí termina de cerrar la primer estrofa, cuando dice Cuesta que la imagen muere, pues es en su ausencia de *ser*, de *alma*, que se incrusta el *hueco de la muerte*.

Tan pronto como el alma el cambio habita,
no la abandona el cambio en lo que deja
ni de la vida incierta la separa;

su aventura y su riesgo sólo imita
al tiempo entonces su razón perpleja,
pues goza la razón, mas no se pára.

Podemos retomar nuestra idea de que el cambio, el movimiento, el devenir es lo que Cuesta sugiere del alma, pues dice / *tan pronto como el alma el cambio habita, no la abandona el cambio el cambio en lo que deja* /. De aquí se puede afirmar como se menciona en un inicio del poema, que la imagen, la cual no sufre cambio –no hay que confundir la sustitución de una imagen por la mutabilidad de una imagen- no tenga alma, y, por otro lado, una vez que el alma habita el cambio, el cambio ya no abandona al alma: dicho de otra forma, el *ser* y el *cambio* son inseparables, el cambio no puede soltar ni dejar ir al *ser*, ni siquiera en lo que el cambio deja (atrás, en el pasado, en la *historización*), el *ser* sigue *siendo* lo que va dejando atrás.

Además, tampoco lo puede abandonar de la vida, es decir, no que la vida sea *ser*, pero no se puede hablar de la vida sin *ser*. No hay vida sin *ser*.²⁵³ Y a esto, Cuesta añade

²⁵³ Es muy importante que ante esta declaración el lector no entienda que sólo en la vida hay *ser*, sino que no hay vida sin *ser*, que son dos ideas muy diferentes.

que la vida es *incierto*, pensamiento muy de la mano con que detrás del *ser* está el *azar*, como se haya en el poema *Apenas fiel como el azar prefiera*, y no destino o sentido, sino *incertidumbre*.

En su último terceto, Cuesta dice que hay una cosa que imita la aventura y el riesgo del tiempo: la razón perpleja. Pero quizá sea perpleja por la incertidumbre de la vida, incertidumbre que entonces al tiempo no preocupa ni confunde. En la temporalidad no hay dudas a pesar de lo incierto de la vida; podríamos retomar a Heidegger y su *ser relativo a la muerte* como ejemplo, ya que sin importar lo incierto de la vida, la muerte le corresponde en su devenir temporal, le está prometida la muerte al *ser* debido a su *relatividad* hacia ella.

Pero entonces, ¿por qué la razón imita la aventura y el riesgo del tiempo? Porque goza, la razón goza de imitar la aventura y el riesgo del tiempo.

El goce, el placer, recordémoslo, no tiene tiempo, entonces, pareciera que desde la razón se imita al tiempo porque la razón goza, y si en el goce no hay temporalidad alguna, pareciera que el tiempo se *detiene*, sin embargo Cuesta se adelanta y sentencia a este intento de la razón por refrenar al tiempo: *mas no se para*.

Quizá se intente frenar al tiempo, imitando su riesgo y su aventura, para tratar de evadir la muerte, pero no importa el esfuerzo de la razón, la muerte le está prometida al *ser*.

Finalmente, podemos sintetizar las ideas planteadas en este poema que nos puedan ayudar a establecer ciertos atisbos de luz sobre el problema del *ser*.

Primero, es que se bien el *ser es relativo a la muerte*, según Heidegger, Cuesta dice que a través de la razón se puede tratar de evitar tal encuentro, ya que imita el riesgo del tiempo: sin embargo, Cuesta no menciona más en este poema respecto a cuál sería la aventura y el riesgo del tiempo. Aunque podamos intuir que el riesgo sería la muerte, no nos dice más respecto a la aventura, aunque también se pudiera considerar que la aventura es el cambio.

Esta imitación se da porque la razón goza, y es a través de la *atemporalidad* del goce que se trata de refrenar la temporalidad que arrastra al *ser* a su encuentro con la muerte. Sin embargo, ese goce no evita el pasar del tiempo, no para.

Segundo, está en juego también que no hay cambio ni vida o muerte que sea posible sino por el *ser*. No se pueden separar, ni siquiera a través de la incertidumbre de la *existencia*.

Por último, que las imágenes que se ofrecen entre el *ser en sí mismo* y los *demás*, lo que de *mí* le llega al *otro*, no radica el *ser* en ellas sino su ausencia, ya que la inmutabilidad no le permite asirse de ellas, y el *ser* radica en el cambio.

3.2.4 Al gozo en que el instante se convierte²⁵⁴

Al gozo en que el instante se convierte
sobrevive la sed que lo desea.
Es avidez, no más, lo que se crea
del estéril consumo de su suerte.

Cava en ella la tumba en que se vierte,

²⁵⁴ J. Cuesta, 1980, p. 29.

la vana forma que el amor rodea
y ella misma se nutre y se recrea,
voraz y sola, con su propia muerte.

No del pasado azar que considera,
la vida crece sólo dilatada,
ni el objeto futuro la sustenta.

Fluye de sí como si entonces fuera,
y el amor, que la mira despojada,
tampoco de su sueño la alimenta.²⁵⁵

Este poema, *Al gozo en que el instante se convierte*, al igual que el anterior es un soneto endecasílabo. El primer verso va muy de la mano con el poema anterior, particularmente con el verso 5 y verso 12, aquí hay que recordar que no es la primera vez que Cuesta echa mano a la imagen que es a la fugacidad del instante, y pareciera que la cuestión del tiempo se va a encontrar muy fuertemente en sus poemas, y con las mismas intenciones o al menos muy similares. En el primer verso se lee / *Al gozo en que el instante se convierte* /, y se puede retomar lo que ya adelantábamos de la falta y el deseo. Esto, pudiera resultarle al lector complicado de seguir ya que son ideas quizás mejor expuestas en el psicoanálisis y su *erotología*, pero no vamos a adentrarnos en sus problemáticas, sino sólo retomar lo elemental de ciertas cuestiones. Aquí, nuevamente, habrá que apoyarse en la cuestión del deseo y el *estar en falta*. Ya se ha dicho que en tanto el sujeto está en falta, busca satisfacer ese deseo. Bien, pues al colmar un deseo llega el goce. O, como Cuesta lo propone, el gozo. Entonces, de aquí se puede retomar

²⁵⁵ En Manuscritos. Primera publicación en *Escala*, núm. 2, noviembre de 1930, p. 8; con variantes, vers. 1: Al gozo en que la fruta se convierte

que al gozo en que el instante, es decir, ese momento fugaz que durante lapsos cortos se convierte en gozo, */sobrevive la sed que lo desea/*.

Esta sed es la *falta*: esta sed es el impulso, la fuerza, que mueve al sujeto a desear²⁵⁶. Pero esta sed siempre sobrevive, no importa el gozo, y no importa cuántos instantes se conviertan en gozo, en placer, la sed nunca se sacia, y no desaparece, por lo que tras el gozo regresa el deseo, tras el agua regresa la sed.

En el tercer verso dice: */Es avides, no más, lo que se crea/*. Siguiendo los versos anteriores, se puede interpretar que de aquel gozo, *goce*, placer que surge, que se crea en el sujeto al satisfacer la sed, el deseo, nada sino avides, no vida, *avides*: deseo intenso, fuerza enorme. Entonces, es esta avides lo que se consigue tras satisfacer el deseo, tras convertir el instante en goce, tras romper el tiempo, porque en el placer no hay temporalidad. Se vence al tiempo a través del goce, el instante se *convierte*, es decir, deja de ser instante, momento moribundo que va a desaparecer indudablemente, para ser gozo. En el gozo no hay temporalidad.

Ojo aquí, pero Cuesta nos anticipa, en su cuarto verso, cómo es que se obtiene esa *avides*, de dónde se crea: */del estéril consumo de su suerte/*. Lo estéril lo dice todo, lo estéril es aquello de donde no puede nacer fruto.

La avides, entonces, se crea tras el consumo del deseo, pero esta consumación habrá de ser estéril: la avides que surja de ese consumo, paradójicamente nace de lo estéril. Nace de lo que no puede nacer nada, de lo que no da fruto. Es por tanto que la

²⁵⁶ La pulsión.

avidez se debe entender, precisamente y siguiendo la paradoja, porque la paradoja no es irresoluble, como lo infructífero. La avidez no es fruto.

Quizá, pues, si nace de donde no nace nada, y nace no siendo fruto de donde no puede nacer fruto alguno, sea la avidez un señuelo. Un señuelo es aquello que en apariencia y solamente en apariencia asemeja algo, da la impresión de ser una cosa²⁵⁷, pero que nunca va a ser esa cosa que aparenta ser. Por ejemplo, un señuelo en la pesca, el señuelo sea un pez pequeño, pero en realidad es un plástico, un juguete. Un señuelo no es carnada, no es carne aunque su apariencia indique ser carne. Sígase entonces la siguiente idea: la avidez no es fruto, no es sosiego ni completitud, sino solamente señuelo de esto.

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.

La segunda estrofa inicia con el verso */Cava en ella la tumba en que se vierte/*. Esta segunda estrofa resulta bastante compleja, pues cuando se refiere a la *ella* hay dos vertientes, y debido al proseguimiento del poema, se habrá de considerar que *en ella* se refiere a la sed del verso 2, y quien cava, el sujeto de la oración, es la avidez (del verso 3).²⁵⁸ La avidez cava en la sed (que desea el gozo) la tumba en que se vierte, es decir, la avidez se vierte en la tumba de la sed –lo único que sobrevive del gozo-. Cava una

²⁵⁷ Aclarar que no sólo se trata de algo físico, puede ser una idea, un pensamiento, una emoción.

²⁵⁸ La segunda vertiente es que sea al revés: la sed quien cava en la avidez, pero esta interpretación parece poco plausible debido a lo que el resto de la estrofa propone.

tumba porque esa avidez, a final de cuentas, muere: cava una tumba porque es en esa sed *deseante* que se extingue la avidez.

El poema continúa con el verso / *la vana forma que el amor rodea* /. Aquí se puede seguir la línea, retomando la idea anterior, de que la avidez es una forma vana que rodea el amor. Pero veamos, por un lado, la palabra vana nos indicaría una forma vacía, sin contenido. Pero, aunando a esta imagen sobre lo vacío de la avidez, Cuesta nos da otra pista, y para ello nos remitiremos a la nota al pie 182 para retomar la variante en el verso 1. Es importante que el lector considere que no se está prefiriendo una versión por otra, o que se vaya a retomar el poema con la variante y dejando de lado la otra versión, sino sólo será rescatada a propósito de confirmar una idea que ya se ve presente en el poema, y es la cuestión de la forma vana. En la variante en vers. 1 dice el poema “Al gozo en que la *fruta* se convierte”. Aquí es de suma importancia la cuestión de la fruta, que retoma el lugar del “instante”. Esta selección de variante es verdaderamente significativa al respecto de la *forma vana*: la vana, además de ser vacío de contenido, es la fruta de cáscara sin contenido, o cuyo contenido está echado a perder, podrido.²⁵⁹ Es importante la figura de la forma vana no sólo en cuanto su vacuidad, sino en su carácter de putrefacto, de podrido, de mal estado.

Entonces, la avidez, forma vana, sin contenido, vacía, que rodea el amor, quizá en su entendido de relación con el deseo, no sólo es vacío, sino también es vana en tanto su contenido está en mal estado, podrido. Su forma es vacía porque tras la avidez sólo

²⁵⁹ Una mejor imagen, si le sirve al lector, podría ser aquella en que al partir la cáscara de una nuez o de un cacahuete, no hay fruto. Incluso, hay algunas ocasiones en que las nueces tienen sólo como una seda de un insecto dentro de la nuez, sin fruto alguno. Es así, pues, cuando la fruta es vana.

queda el deseo de sentir avidez nuevamente, recordemos que la avidez se crea de tierra infértil, como fruto falso –he aquí, nuevamente, la presencia de la idea de la fruta en el soneto de Cuesta-, y además, su contenido es podrido porque no nutre, ni colma, ni sacia, sino que procura más el hambre, el deseo de avidez.

Este sentir avidez para luego sólo volver a sentir deseo de sentir avidez es a lo que refiere el siguiente verso: / *y ella misma se nutre y se recrea* /, pues la avidez misma al desaparecer nutre, procura, alimenta el deseo de sentir avidez nuevamente: avidez, pero nunca amor, pues la avidez no atraviesa o cruza a través del amor, sino que lo rodea, pero no lo toca. Entonces, la avidez se recrea, y se nutre a sí misma, pues tras la avidez sólo sobrevive el deseo, la sed *deseante* de avidez. Y se recrea de manera voraz, hambrienta, buscando siempre consumirse (estérilmente, vers. 4) con su propia muerte, pues si no cava su tumba, si la avidez no muere, no puede renacer ni recrearse. La avidez necesita ser saciada para sentir de nuevo ese deseo de avidez.

No del pasado azar que considera,
la vida crece sólo dilatada,
ni el objeto futuro la sustenta.

Fluye de sí como si entonces fuera,
y el amor, que la mira despojada,
tampoco de su sueño la alimenta.

Los últimos 6 versos del soneto parecieran sufrir un cambio de quien se habla: en las primeras dos estrofas, el personaje principal es la avidez y su relación con el deseo. Pero, en las últimas dos estrofas, ya no se habla de la avidez, sino de la vida.

El verso 9 retoma una palabra clave a lo largo de la poesía de Cuesta, la cual su presencia se repita en los otros poemas: el azar. / *No del pasado azar que considera /, / la vida crece sólo dilatada /, /ni el objeto futuro la sustenta /*. Aquí además del azar, hay una cuestión que ya había estado en juego en el poema anterior: el tiempo y los problemas que éste propicia. En el anterior poema, se consideró la historicidad del sujeto, su presente y el porvenir; el *estado de yecto* y el *proyecto*. En este poema, no es sobre el estado de yecto del que se habla como problema, sino del futuro, del porvenir, y del pasado. De la historicidad misma, de lo previo. Aquí Cuesta escribe que la vida crece, sólo dilatada. Hay consideraciones que se deben tomar en cuenta dentro del trabajo de Cuesta, consideraciones que representan ciertas dificultades. Por ejemplo, la cuestión de “dilatada” se puede entender en sus dos acepciones, una que tendría que ver más directamente con la cuestión temporal, la cual va en línea del entendimiento del poema que se ha venido proponiendo. Sin embargo, su otra acepción, que tendría que ver con una expansión física que se da a través del movimiento y transformación de la materia, resulta más cercana al campo de trabajo de Cuesta, que, se recordará, era la química. Aquí, entonces, surge la dificultad de si Cuesta ha escrito esta palabra con alguna acepción en particular o si premeditadamente opta por la ambigüedad del término. En este texto se optará por esta segunda intención, intentando empatar la expresión con ambas concepciones, sin embargo, el lector podrá determinar si resulta más cercana a una que a otra.

Veamos pues, la vida crece sólo dilatada: crece como tomando más tiempo del necesario, del previsto, como si la vida creciera de manera pausada y lenta, como si avanzara arrítmicamente, fuera de tiempo, con rezago. Pero este rezago, este dilatarse

de la vida no tiene por origen el pasado azar, mas no se ve sostenida por el objeto futuro. La vida crece, pues, no a *causa* del azar, ni del futuro. La vida no crece ni por la aleatoriedad ni por el destino (objeto futuro). No crece *del* pasado azar. Ni el objeto futuro la *sustenta*. El crecer de la vida no está sustentado en el proyecto.²⁶⁰ Sin embargo, este crecer dilatado, entonces, propone que se va a un destiempo, la vida crece de manera dilatada, como atrasándose. ¿Por qué se atrasaría la vida en su crecer? Quizá como resistencia a la muerte, ya que la muerte *apura*. (véase vers. 14 del poema en 3.2.1). Ahora bien, Cuesta nunca niega que la vida no considere al azar, no se desprende de él, pero lo considera. Esto viene a representar una insistencia en su pensamiento respecto al papel tan importante del azar en la vida y en el *ser*.

Por otro lado, si el crecer de la vida es un expandirse que no es causa del pasado ni sustento del futuro, ¿dónde se expande? Una posible respuesta sería que se expande como *estado de yecto*. El *ser ya* del *ser ahí* se expande en su estado de yecto, porque, conforme la vida crece, también la historicidad crece.

Pero entonces, ¿cómo se expande el *ser* del *ser ahí* en su estado de yecto? Se expande porque, como se ha mencionado en otras ocasiones en este trabajo, el *ser ahí* es su historicidad, es su pasado, así como es *ya* también su proyecto. Hay que aclarar lo siguiente, para evitar confusiones: el proyecto no *sostiene* al ser. El ser no es *del* pasado. El ser es su pasado, su historia, y es *ya* su proyecto, su porvenir.

Quizá sea así entonces que la vida crece sólo dilatada: dilatándose a la muerte, dilatándose en el *ser* del *ser ahí*.

²⁶⁰ Esta puede representar, incluso, una protesta enorme hacia el existencialismo de Sartre.

Finalmente, escribe Cuesta que la vida fluye de sí como si entonces fuera, pero es recomendable al lector que sea cuidadoso al momento de leer ese *fuera*. Pareciera un *fuera* como conjugación futura del subjuntivo del verbo *ser*, pero el verso 13 nos indicaría que no es así, que el *fuera* del verso 12 tiene más una connotación espacial, más de un *afuera*²⁶¹ que de un *era*. Dice el verso 13 que el amor mira a la vida *despojada*, despojada, porque fluye de sí como si *afuera*. El amor mira a la vida como despojada, y la mira así por su fluir, un fluir de sí que va por fuera.

Regresando al verso 12, dice, / *la vida fluye de sí como si entonces fuera* /, ¿por qué la vida fluiría de sí, como si entonces afuera? Porque, siguiendo a Cuesta en su segunda estrofa, la avidez, en su vacío, no atraviesa, sino rodea, al amor, siendo ésta la razón de que el amor la mira despojada y “tampoco de su sueño la alimenta”. Es decir, el amor, rodeado –evitado- por la avidez, no alimenta a la vida tampoco, puesto que ya se había interpretado que la avidez no alimenta. La vida fluye de sí como perdida, como fuera de sí, fuera de sí porque va sólo tras el deseo de la avidez, y rodea al amor.

Pareciera que aquí Cuesta está situando al amor como el alimento de la vida, y al deseo de la avidez como lo que despoja al hombre, al *ser ahí*, de su encuentro con el amor, y que sin el amor, la vida fluye como si entonces fuera. Despojada de alimento.

Quizá, estas cuestiones sobre el amor y el deseo sean perfectamente trasladables de la vida al entendimiento del *ser ahí*.

²⁶¹ Se intuye que esta decisión por *fuera* en lugar de *afuera* tiene un propósito de duración, de manera que el verso fuera endecasílabo y no rompiera la métrica del soneto.

3.2.5 Soñaba hallarme en el placer que aflora²⁶²

Soñaba hallarme en el placer que aflora;
pero vive sin mí, pues pronto pasa.
Soy el que ocultamente se retrasa
y se subtrae a lo que se devora.

Dividido de mí quien se enamora
y cuyo amor midió la vida escasa,
soy el residuo estéril de su brasa
y me gana la muerte desde ahora.

Pasa por mí lo que no habré igualado
después que pasa y que ya no aparece;
su ausencia sólo soy, que permanece.

Oh, muerte, ociosa para lo pasado,
sólo es tu hueco la ocasión y el nido
del defecto que soy de lo que he sido.²⁶³

El poema "*Soñaba hallarme en el placer que aflora*", como el lector podrá observar, es otro soneto endecasílabo. El primer verso comienza así, precisamente:²⁶⁴ / *Soñaba hallarme en el placer que aflora* / seguido del verso dos que, inmediatamente representa una réplica, un empero al verso uno, ya que en cuanto Cuesta expresa su sueño, su deseo de *hallarse en el placer que aflora* se contesta inmediatamente / *pero vive sin mí, pues pronto pasa* /.

²⁶² J. Cuesta, 1980, p. 33.

²⁶³ En Manuscritos, 1ª versión. Primera publicación en *Contemporáneos*, t. IX, núm. 11, septiembre-octubre de 1931, p. 143; con variantes, vers. 2: vive el placer sin mí, pues pronto pasa; vers. 12: Y, oh muerte, vasta para lo pasado; vers. 13: me entregarás, mas cuando esté vencido; vers. 14: el defecto que soy de lo que he sido. En *Tierra Nueva* y *Estaciones* con las mismas variantes.

²⁶⁴ Hay que recordar que los poemas de Cuesta no fueron sino autopublicados, y en la mayoría de los casos se hicieron públicos sin título, por lo que los recopiladores, como en los casos de otros poetas, se les titula con el primer verso del poema.

Primero que nada, hay que retomar la cuestión sobre el *hallarme* y el *pero vive sin mí*. Aquí, Cuesta expresa su deseo de hallarse en el placer, de formar parte de él, de encontrarse en él, pero el hecho de que lo replique diciendo que *vive sin él*, implica que el placer lo rebasa: en el placer no hay lugar para que él se encuentre, imposibilitando el que pueda habitar al placer. ¿Qué lugar tiene, entonces, el sujeto respecto al placer?

Pareciera que nunca logra alcanzarlo en sí mismo, que ni lo domina ni lo habita por entero, sino que el placer siempre lo rebasa, lo deja atrás, ya que al tratar de alcanzarlo, éste se va, de ahí que diga Cuesta *pues siempre pasa*. Entonces, el placer que *aflora*, que surge de entre lo oculto, no es nunca alcanzable para el sujeto, no es posible que el sujeto se asga de él, sino que en cuanto *aflora*, en cuanto aparece, el placer se pasa.

El placer vive sin el *ser ahí*, siempre momentáneo e inasible. Es inasible, y en esto retomamos a Heidegger, porque si bien el *ser ahí* en su modo de ser fáctico de *ser en el mundo* (es decir, en su *estado de yecto*) es un constante devenir de instantes, de “*ser ya*” en el *mundo*, sigue *estando* en el mundo, quizá transformado en otro a causa de su temporalidad, pero el efecto de *ser ya* en el mundo, de esa *(e)yección*²⁶⁵ de *estar en el mundo* sigue dándose, sigue realizándose.

El placer, hay que recordar -como se aborda en el poema *El gozo en que el instante se convierte-*, no se debe entender como sinónimo de deseo. Todo lo contrario, el placer surge cuando el deseo se detiene, ese breve instante en que el deseo se satisface y se alcanza al placer, el deseo se pausa, y por ello es que es posible que tenga lugar el

²⁶⁵ Recuerde el lector que *el estado de yecto* no sólo es un punto previo al *proyecto*. Lo *yecto* implica también una *eyección*, un estar *eyectado* al mundo, ya que el *ser ahí* es arrojado, abandona, *eyectado* al mundo por el *ser*.

placer. El deseo, sin embargo, a excepción de cuando se satisface, está siempre presente en el sujeto. El placer no. El placer está siempre en juego en tanto se le intenta alcanzar, amenguando el deseo. Pero sólo está en juego en tanto se le intenta asir, no en tanto asido. Por eso dice Cuesta que *el placer vive sin mí, pues pronto pasa*. Tan pronto el sujeto sienta placer se pasa de él. Y el único camino para perseguir al placer, que vive sin el *ser ahí*, es a través del deseo. El placer no le es inherente al *ser ahí*.

Siguiendo el poema, Cuesta escribe */ soy el que ocultamente se retrasa / y se subtrae /*. Este verso, primero, se debe retomar como una repetición o insistencia en la idea del “aflorar” del primer verso, que es precisamente el surgimiento de algo que se encuentra oculto.

Retomando a Heidegger, hay que recordar lo que él dice de la verdad:²⁶⁶ que la verdad es estructuralmente una doble ocultación: en la negación y en la apariencia. Entonces, el que diga Cuesta que es él mismo el que ocultamente se retrasa, lo primero que hay que recalcar es que existe -antes de abundar en el *retraso*- un *ocultamiento*. Este ocultamiento es propio de la verdad del *ser*, como se ha mencionado antes, y siguiendo esto, podemos considerar también que es propio del *ser*, ya que no se nos revela sin ninguna atemperación o velo, sino que siempre se nos muestra en su cualidad de posibilidad de iluminarlo, de echar luz sobre el *ser*. Tráigase aquí la propuesta etimológica que retoma Heidegger sobre la fenomenología: el fenómeno es aquello que se muestra, y la fenomenología sería lo que se dice de eso que se muestra, pero a su vez, la raíz $\varphi\omega\varsigma$ (*phós*), que se encuentra en *phainomenón*, significa luz. Por eso la

²⁶⁶ Cf. apartado 3.1

fenomenología es un echar luz sobre lo que se revela, lo que se muestra. Este “echar luz” va a poner en juego un elemento que no está presente, según Heidegger critica a la metafísica tradicional, sobre el ser y sobre la verdad: que hay una oscuridad en su mostrarse, oscuridad a iluminarse a través de la fenomenología. Es decir, que Heidegger juzga de oscura a la verdad y al *ser*, pues no se dan *iluminados*, sino más bien, habría que entenderlos como *iluminables*. Esta misma oscuridad, esta resistencia por parte de la verdad y del *ser* estarán presentes, podemos dilucidar, también en el ejercicio mismo del *ser ahí* al momento de hacerse la pregunta que nace de la angustia: ¿cómo es posible que yo sea?

La angustia misma, ese “temor a nada” como se suele expresar cotidianamente tal estado, tal sentir, representa una resistencia, una resistencia por parte del *ser* de ser aprehendido. Esta resistencia no se debe tomar como una indisposición del *ser* a mostrarse: representa una resistencia, una resistencia de su oscuridad y de su disposición a ser iluminada, y ante tal resistencia, el *ser ahí* habrá de pagar el precio en su travesía por echar luz sobre la verdad para alcanzarla.²⁶⁷

So que de esto se pueda entender así el verso de Cuesta / *soy el que ocultamente se retrasa* /. Pero hasta este punto, nada se ha dicho sobre el *retraso* del verso 3. Sin embargo, esta palabra habrá de conectarse mejor con la idea del verso 4, evitando a su vez dar pie a confusiones respecto a lo ya discutido, hasta aquí, sobre el tercer verso.

²⁶⁷ Michel Foucault, *Hermenéutica del sujeto*. 2017, México: FCE, p. 33. Respecto a este bello pasaje de Foucault y su relación con Martin Heidegger, véase *ibid.*, pp. 41-42, incluyendo la nota al pie número 4.

/ Se retrasa / y se sustrae a lo que se devora /. Cuesta aquí está hablando del tiempo, la idea clave sería *se retrasa*. Veamos, Cuesta dice que es el que *ocultamente se retrasa (y se sustrae) a lo que se devora*. Se retrasa a lo que se devora, aunque resulta un pasaje denso en este poema, podríamos considerar lo que se menciona en la interpretación del poema *Al gozo en que el instante se convierte*. El *ser ahí* está estructurado y determinado por la temporalidad, y tal temporalidad lo compromete siempre hacia la muerte. El *ser ahí* sabe que su relación con la muerte es ineludible, y que conforme avance hacia su *proyecto*, situado en el porvenir, está, a la par, acercándose más a la muerte.

Se propone, entonces, que el *devorar* que *se retrasa* es el tiempo. El *ser* devora el tiempo, pero a su vez que devora el tiempo, acercándose a la muerte, Cuesta parece proponer que *se retrasa* a este encuentro. ¿Cómo pudiera retrasarse el consumo²⁶⁸ del tiempo?

En el poema *Al gozo en que el instante se convierte* se comenta que la muerte es lo que apura y sustrae, y con ella, la culminación/completamiento del *proyecto* del *ser ahí*. Entonces, ¿qué sería lo que retrasa y sustrae? El *incumplimiento* del *proyecto*. Lo que retrasa al consumo del tiempo es el posponer, el retrasar, el cumplimiento del *proyecto*, de la posibilidad de *ser*. Pareciera, pues, que se trata de evitar la muerte negándole al *ser* su encuentro con ella. Quizá se pueda agregar a esto que la manera de sustraerse a ello, sustracción de la cual no hemos hablado aún, es que se *sustrae* la libertad del *ser*.

²⁶⁸ Consumar y consumir.

Es decir, se lucha contra el *dejar ser al ser* (Gelassenheit), como apresándolo, como retrasando su temporalidad y disposición de devenir en el futuro.

¿Cómo pudiera ser esto posible, cómo se le puede negar la libertad de ser al *ser*? ¿Cómo evitar el encuentro con la muerte? A través de la cotidianeidad²⁶⁹, en donde no cabe siquiera el preguntarse por la posibilidad de *ser*. Es a través de la cotidianeidad, del vivir desde la *impropiedad*, donde la muerte, aunque estructuralmente sea posibilidad del *ser*, sorprende. En la cotidianeidad se *forcluye*,²⁷⁰ no se niega ni se ignora, se *forcluye* el saber sobre la muerte, en tanto es un saber del que no se quiere saber nada.

Abundemos un poco más respecto a esta cotidianidad y la impropiedad en los siguientes versos:

Dividido de mí quien se enamora
y cuyo amor midió la vida escasa,
soy el residuo estéril de su brasa
y me gana la muerte desde ahora.

En la siguiente estrofa, Cuesta plantea, si seguimos lo anteriormente propuesto, al amor como esa antítesis de la cotidianeidad, pero a su vez, como el encuentro infranqueable con la muerte, puesto que el amor se convierte en el sentimiento menos cotidiano e impropio con el cual se pueda medir la vida.

Comienza escribiendo / *Dividido de mí quien se enamora* /, es decir, dividido en tanto que se separa lo *uno* de lo *propio*, del *sí mismo*. En el amor no se puede hablar desde lo

²⁶⁹ Recuérdese lo abordado en el 2.3.

²⁷⁰ Término usado en psicoanálisis que viene a significar como un aislamiento represivo, desde la negación, donde se mantiene un saber del que no se quiere saber nada. Entiéndase mejor con esta frase: “Usted sabe, sólo que no sabe que sabe.” El “*no saber*” es lo *forcluido*.

uno, de lo impropio, sino desde el *sí mismo*. Recordemos el término de Heidegger del *Mitsein*. Soy con los demás, pero siempre hay una división, una distinción o separación donde es posible que yo me distinga *de los otros*. Cuando hablamos desde *el uno*, como “cuando *uno* ama”, no hay una distinción como cuando se dice “cuando yo amo” o “cuando alguien *me* ama”. Aquí Cuesta, entonces, coincide con esta noción de Heidegger respecto a la división entre lo *uno* y el *sí mismo*, y se sustenta en este verso de */ dividido de mí quien se enamora /*. Mucha atención, pues no dice *dividido de mí quien se enamora de mí*, o *quien me ama, quien de mí se enamora*. Es una distinción entre el *mí* y el *quien se enamora*, pues el amor rompe con la impropiedad, y a su vez, con la cotidianeidad.

Continúa diciendo */ y cuyo amor midió la vida escasa /*, pues además de que el amor se vuelve medida de la vida, la vida se vuelve escasa, poca, corta retomando lo que del tiempo se dice en este poema. La vida es escasa si se mide con el amor. ¿Por qué? Porque en el amor siempre estará presente el saber sobre la muerte, en el amor no se puede *forcluir* el saber de la muerte. Esto ya lo adelantaba el saber psicoanalítico, pues se considera al *eros* y la pulsión de muerte, no de manera antagónica, sino en tensión desde una misma libido.²⁷¹ El amor se vuelve la medida de la vida, resultando escasa porque es finita. El hecho de que Cuesta la juzgue en su poema como escasa es porque está revelando consciencia, estar al tanto, sobre la finitud de la vida y del *ser*.

En el verso siguiente, continúa su idea diciendo */ soy el residuo estéril de su brasa / y me gana la muerte desde ahora. /*. Este perder contra la muerte desde ahora, desde el ya del estado de *yecto*, resulta una afirmación más de la interpretación hecha

²⁷¹ Sigmund Freud, *Más allá del principio de placer* en *Obras completas*, Tomo XVIII. 1992. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

anteriormente: Ante el amor, la muerte *gana* desde *ahora*, desde *ya*, no porque muera o el amor signifique la muerte, como un intento trágico, sino que el intento de *forcluir* el saber de la muerte desde la cotidianeidad fracasa.

Respecto al / *soy el residuo estéril de su brasa* / hay que traer a cuenta que lo estéril es de donde no puede nacer algo, como lo infértil. Pero no es que sea el residuo estéril del amor, ojo aquí, sino de su *brasa*. La brasa es el material que, expuesto al fuego, no da llama, sin embargo, que arde y quema. El residuo sería, pues, la ceniza, pues de las brasas lo único estéril de donde no puede nacer calor o ardor es la ceniza. Esto, pueda considerarse, dado el valor tan grande que Cuesta da al amor, que tras desvanecerse, tras desaparecer el amor, ante esa medida de la vida, el sentir tras la extinción del amor sólo puede ser de infertilidad, de esterilidad.

Pareciera que aquí, Cuesta pone como estéril a la vida que no tenga ese amor que la mida, que replique a la cotidianeidad y que dé paso al saber de la muerte. La muerte es deseada entonces, como señal de que la vida no se vive de manera impropia, cotidiana, sino propia, desde el *sí mismo*.

Pasa por mí lo que no habré igualado
después que pasa y que ya no aparece;
su ausencia sólo soy, que permanece.

En la tercer estrofa del poema de Cuesta se puede interpretar la siguiente idea general, que va correlacionada a los primeros dos versos de este poema, y una idea recurrente ya en otros poemas aquí interpretados, que es el reflejo de lo que en Heidegger se conceptualiza como el *estado de yecto* y el *proyecto*. Dice que / *pasa por mí lo que no habré igualado / después que pasa y que ya no aparece* /, como refiriéndose,

o al menos permitiendo entender aquí que aquello que pasa por el *ser*, pero que no habrá igualado, es la posibilidad de *ser*. Es decir, al *ser* le pasa todo aquello que en su proyecto *ya es*, pero que nunca ha igualado. Este no igualar quizá pueda corresponderse con aquello que, aunque en *proyecto ya es*, pues reside en su posibilidad de *ser*, no será parte de su *historización* o su pasado, sino que sólo quedarán en esa posibilidad, y no en una actualidad, no las igualará. Tendrá lugar dentro de lo que el *ser no es* en tanto actualidad, pero sí en posibilidad.

Aquí hay que tener mucho cuidado de no confundir la potencia y el acto de Aristóteles²⁷² con el *proyecto* de Heidegger. Hay que recordar que para Heidegger, el *ser* es su *historia*, su pasado; su facticidad, su hecho, su presente; su posibilidad, su proyecto, su porvenir; es decir, se constituye siempre y en la misma medida de la temporalidad que lo atraviesa. Esto permite decir lo siguiente: el *ser* no es acto, es *acontecer*.

Entonces dice Cuesta que todo lo que no habrá igualado, es decir, toda esa posibilidad que quedará siempre en posibilidad, pasa por el *ser*. Todo lo que no se es, igualmente pasa por el *ser*, lo atraviesa como su posibilidad, como disposición al alcance.

Cuesta continúa diciendo que esto sucede *después que pasa*, *después* de que pasa en tanto posibilidad -siguiendo a Heidegger- pero quizá no en tanto *actualidad presente*, por así llamar a aquella posibilidad que rompe el plano de lo posible a lo hecho.²⁷³ Y además, *ya no aparece*. *Ya no aparece* porque esa posibilidad, a su vez, queda atrás al

²⁷² Quepa decirse que para Aristóteles, el *ser* no es su potencia, sino sólo su acto.

²⁷³ Denótese el carácter del pasado en la palabra “hecho”.

no realizarse. Eso por un lado. Por otro lado, *ya no aparece* porque al consumarse el *proyecto* del *ser* del *ser ahí*, es decir, al encontrarse en la muerte, ya no cabe más una posibilidad, *ya no aparece*.

Esta idea se ve redondeada en el verso 11, / *su ausencia sólo soy, que permanece*. / Aquí Cuesta, al igual que Heidegger, sostiene que también lo que no se es, se es. La *ausencia* de lo que *pasa* y *no iguala*, de lo que *pasa* y *ya no aparece*, eso también es. El *ser* se constituye también de lo que *no se es*, y esta constitución *permanece*.

Oh, muerte, ociosa para lo pasado,
sólo es tu hueco la ocasión y el nido
del defecto que soy de lo que he sido.

En la última estrofa del *Soñaba hallarme en el placer que aflora*, Cuesta juzga de *ociosa* a la muerte *para lo pasado*. Esta idea se relaciona con una idea presente en el poema *Apenas fiel como el azar prefiera*.²⁷⁴ Esta idea se puede leer que la muerte no corta ni detiene el pasado, sino lo futuro, el porvenir. El pasado ya no se trunca con la muerte, lo pasado estará allí inerte ante la muerte. Lo único vivo del pasado es el *ser* que sigue deviniendo *historia*.

El *ser* es su *historización*, sin embargo, lo que la muerte habrá de truncar es el *proyecto*, no la *historización*. El *proyecto* será consumado, completado, sin embargo, ante la muerte, la *historización* del *ser* obtiene esa cualidad de volverse parte de la *historia*: tendrá la culminación para seguirse desarrollando en un *historiar* que yacerá en

²⁷⁴ Particularmente con los versos: / *no tocará la muerte lo que viva, / sino en la piel, distante y fugitiva, / la huella exhausta de lo que antes era*.

el mundo, un *historiar* transmisible y elaborado desde el lenguaje, que apunte a esa *gran historia*, a ese gran saber *esencial* sobre el *ser*. Por eso es que la muerte es ociosa hacia lo pasado.

Cuesta escribe al final del poema / *sólo es tu hueco la ocasión y el nido / del defecto que soy de lo que he sido*. / Aquí, el verso anuncia que sólo el *hueco* de la muerte es *oportunidad y nido*, *oportunidad* quizá entendiéndose desde lo temporal, desde el momento. El *hueco* de la muerte es *oportunidad*, es momento, *del defecto* que se es de lo que se ha *sido*. Primero, habrá que desentrañar la cuestión del *he sido* y el *soy sido*, que es particularmente compleja de seguir en el idioma castellano.

Hay una conjugación que difícilmente se utiliza, pero que en alemán es común y Heidegger echa mano de ella: el *soy sido*. Esta conjugación es curiosa, aunque no errónea, en el castellano ya que se habla desde un presente de lo que se es en pasado, pero si el lector recordará, es prácticamente lo que se ha explicado de la cuestión de la *historización* del *ser* y el *ser* su pasado desde su presente: el *ser* es *sido*, pero dentro de un entendimiento en que lo pasado *sigue siendo*, no sencillamente *fue*, sino que sigue deviniendo.

Aquí, se puede retomar el *he sido* en contraposición del *soy sido*, pues la estructura del *ser* sólo permitiría decir *he sido* desde la muerte, por eso es *oportunidad* de ese *he sido*. Desde la muerte ya no se puede decir *soy sido*, sino que hay un *he*, lo que fue, o como dice Cuesta en su poema *Apenas fiel como el azar prefiera*: la huella de lo que antes era.

Pero, ¿qué papel tiene aquí el *defecto que soy*? ¿Cómo se puede retomar esto?

Quizá habría que considerar que el *hueco* de la muerte es ese espacio que se abre desde la contemplación de la relación del *ser* con la muerte. Es decir, ese *hueco*, donde la muerte todavía no abraza ni culmina al *ser*, pareciera ser la única manera en que el *ser* pueda contemplarse desde la muerte *sin estar en* la muerte, por eso es *nido*. *Nido* porque permite el nacimiento y alberga allí, ampara, permite nacer a esa contemplación, esa reflexión del *ser* cuando la muerte.

Sólo así se podría hablar de lo que *soy que he sido*, y ante esto, considera Cuesta que el *hueco* de la muerte es *nido* del *defecto*.

¿Cuál será el *defecto* de lo que *soy que he sido*? Quizá el *defecto* sea en tanto fallos, en tanto se dejó escapar *lo que pasa y ya no aparece, lo que pasa y no se iguala*, ya sea el *proyecto* que sólo queda como ausencia permanente, ya sea como el *placer* que vive sin el *ser ahí*. Quizá sea ese el *defecto* que Cuesta vislumbra: el no alcanzar lo que se persigue, o perseguir lo que no se alcanza, lo que *se pasa*. *Se pasa de mí, se pasa y no se iguala, se pasa y ya no aparece*. Quizá sea ese el *defecto que soy de lo que he sido*.

Esta reflexión, hecha desde ese *hueco* de la muerte, sólo se puede hacer, como se ha dicho en la segunda estrofa, abriéndose al saber del *ser* como *ser relativo a la muerte*, es decir, desde la propiedad, desde el *sí mismo*, desde la *división* entre el *yo* y *los demás*. Ese *hueco* es apertura, apertura a la propiedad, al *ser* desde el *sí mismo*. Y es *nido* porque arropa y protege tal modo de ser (el modo de ser *propio*): por ello, pareciera que Cuesta insistió en la segunda estrofa que la muerte es necesaria, al menos desde su estar al tanto de la relatividad del *ser* con *la muerte*. Sólo se puede apropiarse la muerte desde lo propio. La muerte de *uno* no se apropia, *mi* muerte sí.

Así se pueden ver, entonces, la relación entre el pensamiento de Heidegger y lo que se puede retomar de la interpretación de Cuesta: primero, esta similitud respecto al plantear al *ser* no sólo como lo que es, de hecho, sino lo que *no es*, de posibilidad.

Además, no descartan la innegable relación entre la muerte y el *ser*, e incluso Cuesta la plantea como necesaria dentro de lo que Heidegger denominaría como *modo propio de ser en el mundo*, elemento también encontrado en la poesía de Cuesta. Además, Cuesta propone que quizá la muerte se pueda evadir desde una *forclusión*, como se ha interpretado, y tal *forclusión* se puede entender bastante claramente desde el *modo impropio de ser en el mundo*, propuesta del pensamiento de Heidegger.

3.2.6 Una palabra obscura²⁷⁵

En la palabra habitan otros ruidos,
como el mudo instrumento está sonoro
y al inhumano dios interno el lloro invade
y el temblor de los sentidos.

De una palabra obscura desprendidos,
la clara funden al ausente coro,
y pierden su conciencia en el azoro
preso en la libertad de los oídos.

Cada voz de ella misma se desprende
para escuchar la próxima y suspende
a unos labios que son de otros el hueco.

Y en el silencio en que sin fin murmura,
es el lenguaje, por vivir futura,
que da vacante a una ficción un eco.²⁷⁶

²⁷⁵ J. Cuesta, 1980, p. 61.

²⁷⁶ En Manuscritos, 2ª versión. Primera publicación en *Tierra Nueva*; con variantes en vers. 12: En el silencio en que su fin murmura.

A lo largo de los poemas escogidos en este trabajo, sólo se encuentra un poema que no es soneto endecasílabo,²⁷⁷ mientras que los otros 6 sí lo son. Este poema, pues, cumple con la misma estructura que los demás sonetos: 4 estrofas distribuidas en dos cuartetos, o estrofas de cuatro versos, y 2 tercetos, o estrofas de tres versos, sumando un total de 14 versos, y además, cada uno de los versos es endecasílabo, es decir, mide 11 sílabas.

El poema comienza diciendo que en la palabra habitan otros ruidos. Estos otros ruidos los podemos recordar como ese entrelazamiento, el entramado al que Cuesta hace referencia en su poema *Entre tú y la imagen que de ti me llega*.²⁷⁸ Esos otros ruidos Cuesta los propone, y uno es el *mudo instrumento* que es habitado por la sonoridad. Esto se puede entender de manera que se realiza la importancia del silencio como elemento de la palabra: allí donde hay sonido, hay silencio que posibilita la sonoridad. Esto, si el lector lo recuerda, está planteado también en el pensamiento de Heidegger, respecto al silencio como elemento fundamental del lenguaje, puesto que no se puede dar el lenguaje en donde no hubo/hay silencio.

Así, pues, la *mudez* del instrumento, posibilita el sonido que éste pueda realizar.

Segundamente, Cuesta propone al inhumano dios interno y el lloro que lo invade. Este verso es particularmente denso debido a todo lo interpretable que existe en la frase

²⁷⁷ El poema *Entre tú y la imagen que de ti me llega*. Véase 3.2.2

²⁷⁸ Particularmente con los versos 7 y 8: / *Tus palabras son hondas para contener en sus ecos / otras obscuras que escucharé precisas cuando te hayas apagado* /.

“inhumano dios interno”. Pero aquí no hay que perder de vista que Cuesta contempla al *llanto* como ese ruido otro que habita la palabra (que también es ruido, por eso los distingue como *otros* ruidos), y ese otro ruido es el llanto, llanto que habrá de invadir a ese *dios inhumano interno*. Pero, primero, ¿qué vendría a ser ese dios? Si el dios al que se refiere está relacionado con la palabra, ¿no pudiera entenderse a ese dios *inhumano* como al lenguaje mismo? ¿No es ese *dios inhumano* aquello que no se asemeja al hombre, sino que lo rebasa, al grado que el llanto lo invade? ¿Ese dios interno, puesto que el lenguaje no habita sino en el hombre, pero siempre en su calidad de trascendente al hombre²⁷⁹, tal como lo sería un *dios*?²⁸⁰

Y por último, en el cuarto verso Cuesta propone además de los dos ya abundados ejemplos, *al temblor de los sentidos* como ese *ruido otro* que habita en la palabra.

Temblor en tanto en los sentidos siempre hay algo que retumba, que sacude, que cimbra, que mueve en el sujeto algo. No deberá entenderse sentidos sólo en su aspecto de lo que se percibe, de lo que tiene que ver con la vista, con el tacto, sino como lo sensible, y además, como lo que da *sentido*, lo que nos hace *sentido*. Sentido en tanto una razón. Estos *sentidos* vienen con un temblor, dice Cuesta, y es ese temblor lo que habita el ruido. Temblor de los sentidos, entonces, porque los sentidos nunca estarán plenamente fijos, sino que el temblor los puede derribar. El sentido no es, en ese aspecto, *inderribable*.

De una palabra obscura desprendidos,
la clara funden al ausente coro,

²⁷⁹ Justo como Heidegger lo menciona.

²⁸⁰ Una imagen que pudiera servir de ilustración de cómo el llanto invade al lenguaje es el primer sonido que emite todo humano al nacer.

y pierden su conciencia en el azoro
preso en la libertad de los oídos.

Después, continúa Cuesta, esos *otros ruidos* son desprendidos de una palabra, sí, pero de una palabra oscura. Nuevamente se puede ver lo que está en juego respecto de la palabra, tanto su fundamento en el silencio como su carácter de oscura, juego que se presenta en el poema *Entre tú y la imagen que de ti me llega*, y que además está de por medio en lo que Heidegger dice de la verdad: que la verdad necesita ser oscura para poder ser iluminada; cubierta para ser descubierta; velada para ser develada; *sepultada*²⁸¹ para ser desenterrada, sin olvidar que también el lenguaje por su carácter interpretable puede tender hacia cierta oscuridad, oscuridad perpetuada por la ambigüedad, por el malentendido, por la cualidad del lenguaje de necesitar una decodificación –razón por la cual la hermenéutica tiene papel tan importante al abordar un texto-.

Tales ruidos desprendidos funden *la clara al ausente coro*, pero aquí cabría preguntar, ¿qué clara? Aquí tenemos dos acepciones a seguir cuando se lee *la clara*.

Primero, pareciera que tendría más conexión con el tema del poema que se leyese *la clara* como ese espacio en la tormenta donde *clarea*, cuando deja de llover durante un momento y pasa la luz, sin embargo, la imagen de una clara *fundiéndose* con ese coro ausente al que hace alusión, como sin poder separar ya la clara del ausente coro debido a los *otros ruidos*, mientras que el *clarear* de la lluvia más que fundición sugiere una división: lo claro de lo nublado.

²⁸¹ Véase el verso nueve del *Entre tú y la imagen que de ti me llega*, en 3.2.2.

Segundo, la clara, entendida como esa parte blanquecina del huevo, sugiere más bien la imagen de algo que se puede romper, revolver, fundir con algo más, en este caso el coro.

Sin embargo, ninguna de estas dos concepciones tiene realmente una relación convincente con lo que del poema se ha venido diciendo, pero ambas concepciones nos permiten guiar la mirada a una lectura más apropiada y quizá incluso más transparente del poema, que permita *ver a través* del poema.

Por un lado, en la primera tenemos la claridad que surge de entre lo nubloso, lo oscuro, mientras en la segunda tenemos lo blanquecino, así a secas, la imagen de lo blanquecino.

¿Entonces, a qué se refiere la clara? Quizá la confusión al leer el verso de Cuesta es que se lee con un énfasis en el *la* de *la clara*. Dígase de otra forma, pareciera que se lee *clara* como sustantivo, pero ¿y si fuera un adjetivo? ¿A qué calificaría?

Aquí Cuesta pareciera proponer que */ de una palabra obscura desprendidos, / la (palabra) clara funden al ausente coro /*, resultando así que dentro de la palabra obscura habitan otros ruidos, como las palabras claras, significando que existe una mutua correspondencia y existencia entre lo oscuro y lo claro del lenguaje, quizá entendido como lo ambiguo y lo preciso (precisión que ya se ha mencionado antes en el poema *Entre tú y la imagen que de ti me llega: / Tus palabras son hondas para contener en sus ecos / otras obscuras que escucharé precisas cuando te hayas apagado /*).

Entonces, se considera que el lenguaje no es enteramente oscuro, de lo contrario sería inaccesible, sino que hay en esa oscuridad una claridad, la cual se funde al *ausente coro*.

Del coro baste con concebirlo como esa parte armónica y resonante de las palabras, del lenguaje, del decir, sin necesidad de ubicarlo en especificidad con el coro de las tragedias o el coro de las canciones: cumplen ambas una función de armonía y resonancia del habla.

Siguiendo esto, ¿por qué el coro resulta ausente? Podemos decir que es el por el *azoro* del que habla más adelante: el *azoro* impide la presencia del *coro*, que vendría a ser lo armónico, quedando sola la palabra blanca, palabra que entonces se torna imprecisa debido al *azoro* de los ruidos que la funden en esa ausencia del coro, y tal *azoro* llega al lenguaje, a sus ruidos, sus palabras claras y oscuras debido a la libertad de los oídos, libertad de la cual están presos, pues los oídos tienen la libertad de escucharlos de la manera en que prefieran, haciendo así de lo claro, *azorado*, y de allí que Cuesta diga que pierden su consciencia por este *azoro*.

Cada voz de ella misma se desprende
para escuchar la próxima y suspende
a unos labios que son de otros el hueco.

Y en el silencio en que sin fin murmura,
es el lenguaje, por vivir futura,
que da vacante a una ficción un eco.

Si hasta aquí, se puede continuar con lo que pareciera un poema escrito puramente sobre el lenguaje, o al menos que contiene la posibilidad de encontrar esclarecimientos

sobre el lenguaje, sobre la palabra, y por tanto, del *ser*, pues hay que recordar que el lenguaje es el acontecer por el cual se no revela el *ser*.

Cuesta escribe que *cada voz se desprende* –al igual que los ruidos del verso 5- de ella misma para poder escuchar la voz que sigue, y *suspende* a unos labios que son de otros el hueco. Lo primero a contemplar de esto es que esa suspensión se la hace a sí misma la voz, al igual que el desprendimiento tal y como se dice en el verso 9. Entonces, se desprende de sí para escuchar la próxima voz, como dando paso a *otra* voz, y, además, se suspende a unos labios –de donde se pronuncia la voz- en esa disposición de escuchar. Añade Cuesta que esos labios son *de otros el hueco*. ¿Qué hueco? Quizá el lugar que habrá de llenarse con esa voz, que habrá de recibir, que en su oquedad pueda recibir la voz de los demás, *escucharla*.

Finalmente, en el último terceto del poema, Cuesta continúa con este acercamiento al decir del lenguaje, pues comenta que la voz en el *silencio murmura sin fin*, ya que, como se ha retomado antes en este poema, tanto desde otros poemas del mismo Cuesta como desde Heidegger, el silencio preside al habla, en este caso a la voz, y esto es sin fin, no hay voz si no en el silencio.

Después dice tácitamente: es el lenguaje. Todo lo que se ha venido proponiendo hasta este punto podrá ser entonces confortado y confirmado por este penúltimo verso: es el lenguaje, el silencio, la palabra oscura y clara, la voz, desprendida y suspendida, el murmullo, todo ello es el lenguaje.

De ahí que podamos decir que el *ser* se revela tras el lenguaje, pues oculto se revela entre lo claro y oscuro, entre lo silencioso y lo sonoro. Nunca se nos da así sin más, sino con la espera de suspendernos, de desprendernos para poder escuchar.

Y no sólo eso, sino afirma que es el lenguaje el que da a la ficción la vacante de resonar, de prolongarse, y así vivir futura la voz, a manera de eco. El eco es lo que permite vivir futura la voz, y esa posibilidad de *volverse* eco la da el lenguaje: el lenguaje es *trascendens*, como encontramos nuevamente.

De esta manera llegamos a final del soneto de Cuesta, y podemos retomar cuando menos un par de cuestiones esclarecedoras respecto al lenguaje y al *ser* mismo, la cual la primera es la oscuridad y claridad de su constitución, elemento también dispuesto según Heidegger, que es, a saber, que el *ser*, la verdad, el lenguaje, no se nos dan sin más, sin alguna resistencia, sino que en ellos hay una cierta oscuridad, pero no sólo es oscuridad y hermetismo, sino una apertura, una disposición por mostrársenos, por permitir un acercamiento a su saber.

Por otro lado, que el lenguaje trasciende al hombre y que además trasciende al tiempo, permitiendo esto reconocer el papel descentrado del hombre, dejando de lado ese humanismo donde el hombre es la medida y la causa y efecto de todo, sino que el hombre es medio del *ser*, es medio del *lenguaje*, pero no hay que confundirlo como una analogía o comparativa entre los dioses y los humanos, como si sólo siguieran la voluntad divina: en el hombre radica la libertad, como se ha dicho en el poema, y esa libertad es la del escuchar el mostrarse del *ser* a través del lenguaje.

3.2.7 Un errar soy sin sentido²⁸²

Un errar soy sin sentido,
y de mí y a mí me translada;
una pasión extraviada,
y un fin que no es diferido.

Despierto en mí lo que he sido,
para ser silencio y nada,
y por el alma delgada
que pase el azar su ruido.

Entre la sombra y la sombra
mi rostro se ve y se nombra
y se responde seguro,

cuando en medio del abismo
que se abre entre yo y yo mismo,
me olvido y cambio y no duro.²⁸³

En este último soneto de Cuesta se ve una pequeña diferencia en comparación a los otros 6 sonetos presentes, y es que este poema no es endecasílabo, sino octosílabo, que quiere decir que sus versos no miden 11 sílabas, sino sólo 8. Sin embargo, la estructura sigue siendo en general idéntica.

Comienza diciendo Cuesta una afirmación directa respecto al *ser*: dice / *un errar soy sin sentido* /. Y de esta afirmación se pueden retomar ya muchas cuestiones, siendo una de ellas que el *ser sin sentido* ya establece una similitud con el pensamiento de Heidegger, y es que la pregunta fundamental de la filosofía por el *ser* no debe plantearse desde el sentido²⁸⁴ ya que el *ser* es *sin sentido*, y Cuesta ya aquí lo afirma también.

²⁸² J. Cuesta, 1980, p. 63.

²⁸³ En Manuscritos, 1ª publicación en *Tierra Nueva*.

²⁸⁴ A manera de “¿cuál es el sentido del *ser*?”

Se puede decir lo siguiente respecto al sentido: considerar que existe un sentido del porqué del *ser* lleva a una dirección existencialista de la filosofía, y es en donde radica la diferencia entre el pensamiento de Heidegger y el de otros filósofos, pues como Heidegger mismo lo había retomado de un poeta: el *ser*, al igual que la *flor*, es sin *porqué*, la flor *florece porque florece*. La búsqueda del sentido ya no corresponde a la filosofía esencial, del saber *esencial* del *ser*, y acá Cuesta dice que más allá de no buscarlo, no existe tal sentido: *un errar soy sin sentido*.

A esto se añade también la cuestión del *errar*, ya que Cuesta lo había puesto de por medio en el poema *Apenas fiel como el azar prefiera*, lo que hay es azar, no sentido ni razón o destino, sino *azar*, por eso el *ser* es *errante*, sin motivo, ni porqué, ni sentido alguno. *Es porque es*.

En el verso 2 se lee */ y de mí y a mí me translada; /* es decir, que efectivamente este *errar* es de lo errante, no de lo yerro. Lo *translada de sí y a sí* por el cambio, por el devenir, por el movimiento.

Agrega: una pasión extraviada, y un fin que no es diferido. ¿cuál es ese fin, esa culminación, que no es diferido? La muerte, pues no se le puede diferir a nadie, y es el final del *ser*.

Ahora, ¿cuál será la pasión extraviada?

Pudiera considerarse a esa pasión extraviada el *deseo*, en tanto es un sentir que se siente extraviado porque es la búsqueda constante de algo; aunque, por otra parte, pudiera ser lo que se desea, sin saber qué es en verdad, lo que se siente extraviado, y

cabría preguntarse por qué Cuesta considera que eso que se desea -y que, por ende, nos hace mover en dirección del deseo- es una pasión.

Despierto en mí lo que he sido,
para ser silencio y nada,
y por el alma delgada
que pase el azar su ruido.

Cuesta comienza la segunda estrofa del poema diciendo que *despierta* en él lo que *ha sido*, es decir, despierta su historia, su pasado, y esto con la finalidad de –muchacha atención aquí, lector- *ser silencio y ser nada*. Este poema de Cuesta, como se podrá observar, va cerrando y acentuando concepciones y propuestas que se han ido trabajando en este capítulo, tanto lo que Heidegger anuncia desde la filosofía y que Cuesta nos muestra presente en su poesía, como lo que alcanzamos a vislumbrar en Heidegger y que Cuesta lleva más allá.

Aquí, Cuesta menciona que el *despertar lo que ha sido* es para *ser* silencio, es decir, que el pasado, la historia puede ser recuperada, traída, despertada, para *ser*. O sea, que lo pasado puede *ser*, y significaría que el pasado no sólo se limita a su carácter de anterior, de previo, dormido y dejado atrás, sino que se extiende más allá de lo que *fue*, más allá del *era*: lo pasado es.

Siguiendo este verso, Cuesta dice (y en esto se condensa también lo propuesto en los poemas anteriores)²⁸⁵ que el *ser* es *silencio*, pues es en el lenguaje donde reside el *ser* y queda perpetuado por la historia y el pasado. Y si el lenguaje es silencio en tanto éste posibilita al primero, ¿no sería, por ende, *silencio* en tanto también es lenguaje?

²⁸⁵ Principalmente el poema *Entre tú y la imagen que de ti me llega*, en 3.2.2, véase con especial importancia el verso 9; y el poema *Una palabra oscura*, en 3.2.6, principalmente los versos 2 y 12.

Continuando con el mismo verso, ¿cómo se es *nada*? ¿Cómo es que Cuesta llega a ese ejercicio que, a primera vista parece poco plausible, que el *ser es nada*? ¿No es posible que llegue por un ejercicio como el que se acaba de hacer respecto al *ser* y al *silencio*?

Primero, si lo que posibilita al *ser* es la *nada*, de la misma manera que el silencio posibilita el lenguaje, ¿no sería *la nada* parte del *ser*?

Segundo, ¿no resulta *la nada* como parte del *ser*, como parte del *proyecto* del *ser* del *ser ahí*? ¿No es la *nada* la posibilidad *otra* del *ser*, el dejar de *ser*, el nunca *haber sido*? ¿No es esta una posibilidad que se dilucida, cuando menos, desde la angustia y su pregunta de “¿cómo es posible que yo sea?”? Esta pregunta, que sólo se puede realizar desde el modo propio de *ser en el mundo*, además de preguntarse por su posibilidad de *ser*, ¿no refleja una preocupación por la *nada*, por dejar de *ser* o nunca haber sido?

Bien, todas estas preguntas nos acercan a una cuestión, y es la de considerar que el *ser* alberga en su estructura *la nada* al menos dentro de la reflexión de la pregunta de la angustia, que, quepa recordarle al lector, que la angustia al no ser un temor por algo externo (por algo *otro*), con un rostro fijo, se dice que se *angustia de nada*, y esta *nada* se traduce en el angustiarse por *ser sí mismo*, tal como se ha planteado en el apartado 2.3, siguiendo lo propuesto por Heidegger.

Así, pues, añade Cuesta en el siguiente verso que *por el alma delgada pase el azar su ruido*, y aquí debemos recordar lo que en el poema previo a éste se ha entendido por *ruido*: la *palabra*, el habla, el lenguaje. Entonces es el *azar*, lo aleatorio e incierto, lo que

pasa por el alma delgada al lenguaje, viniendo a resultar que el lenguaje no se ha dado, sino por *azar*, al *ser ahí*, para ser testigo y *pastor* del *ser*, como Heidegger ha llamado al hombre.

No es porque el hombre tenga un lugar privilegiado, sino que, por *azar*, ese ruido, la palabra, la *palabra obscura*, yace en el hombre. Esto presente en Cuesta se emparenta bastante con lo que ya se ha revisado de Heidegger y el lugar del cual quiere despejar al humano respecto al *ser* y al saber esencial: despojarlo del centro, de la medida de las cosas.

Así pues, el hecho de que el hombre sea el *pastor* del *ser* si *significa nada*, dado que lo es por mero *azar*. De aquí que el *azar* atraviese *el alma delgada* -entendámosla aquí *mínimo* como el *ser ahí*- para que la palabra se incruste en él –en el *ser ahí*-. Además, hay que recordar que el *azar*, tal como se ha dicho respecto a la primer estrofa del *Apenas fiel como el azar prefiera*, es quien predica al sujeto, y en este caso más específico, al sujeto del habla, permitiendo su cualidad de sujeto hablante, pero sin darle un sentido o significación teleológica, resultando así una similitud con la epígrafe presentada en este capítulo: *la flor es sin por qué, florece porque florece*.

Entre la sombra y la sombra
mi rostro se ve y se nombra
y se responde seguro,

cuando en medio del abismo
que se abre entre yo y yo mismo,
me olvido y cambio y no duro.

Finalmente, en las últimas estrofas del poema *Un errar soy sin sentido*, Cuesta agrega: / entre la sombra y la sombra mi rostro se ve y se nombra /, elemento que

podemos entender como ese dividir a los demás de *mí*, a los otros del *sí mismo*, de manera que en el verso se pueda leer a *la sombra y sombra* como los demás, como los otros, lo que me rodea. De allí que diga al inicio del verso que está *entre* la sombra y la sombra, pues como se ha dicho en anteriores ocasiones, el *ser* es *Mitsein*, *ser con* los otros en *el mundo*.

So de esto que podamos entender el décimo verso de Cuesta como la distinción entre los demás y el *sí mismo*, por tanto, Cuesta dice que es capaz de distinguirse de entre las sombras, de entre los otros, mirarse el *rostro* y nombrarse: el nombre vendría a ser *yo*. *Yo* es el nombre del *rostro que se ve* a sí mismo, distinguiéndose de los otros, y es entonces cuando se responde seguro, se responde pues al haberse distinguido, si se preguntara por él mismo, -¿soy yo?- la respuesta sería, con seguridad, *soy yo*.

Del verso 12 del poema habría que aclarar a qué se puede estar refiriendo Cuesta con el abismo que se abre *entre yo y yo mismo*.

Quizá este abismo sea esa parte insondable del *ser*, esa parte que pareciera incomprendible, lejana e inasible, y más allá de si este abismo es o no completamente comprensible, hay que destacar que este abismo yace, *está* dentro del *ser*, es parte del *ser*, quizá la parte que resulte más lejana a otros acercamientos filosóficos, quizá la parte más inquietante y por la cual se han preguntado los pensadores a lo largo de la historia del *saber*.

Entonces, es en medio de este abismo del *ser* que Cuesta dice *se olvida, se cambia y no dura*. Aquí nos brinda una pequeña luz de qué es lo que sucede en ese abismo: *se cambia*, y esto ya se ha discutido bastante a lo largo de los poemas de Cuesta y de los

planteamientos de Heidegger, ya que se cambia debido a la temporalidad del *ser*, de su constante devenir, y de su movimiento en tanto *estado de yecto* y *proyecto*.

No se *dura* quizá desde dos perspectivas: la primera, no se dura debido a la muerte, no se es permanente ni inacabable debido a la muerte y a su inevitabilidad, inevitabilidad causada porque la muerte es parte del *ser*; la otra, debido al constante cambio mencionado en el mismo verso, no se dura porque todo está en cambio constante como para hablar de una durabilidad.

Sin embargo, de lo que no se había dicho algo en ninguno de los poemas es sobre el *olvidarse*. ¿Por qué en esa parte, abismal, del *ser* hay un *olvidarse*? ¿Qué implicaciones tiene ese *me olvidado*?

Quizá *olvidarse* pueda hacer referencia a la literalidad del avanzar del *ser* en su propia temporalidad, tras la cual la historia se va *sepultando*²⁸⁶ y por el cual se puede ir *descubriendo*. Quizá el pasado tenga un carácter de *serse olvidado*, de manera que pueda ser recordado y traído al presente.

A esto se le puede añadir un aspecto que se mencionó al inicio del apartado 1, en los antecedentes y cuestiones preliminares a este estudio: la noción de verdad en Heidegger, retomada como la *ἀλήθεια* (*alétheia*, verdad). Bien, pues la *alétheia* se puede desglosar en *a-léthe* (*α-λήθε*), siendo *léthe* “olvido”, y el prefijo *a-* la negación, por tanto, la verdad, *alétheia* en tanto *aléthe*, significaría *des-olvido*, *no-olvido*, o mejor entendido, *recuerdo*.

²⁸⁶ “[...] para sepultar en sus silencios dichas que no posees [...]”, en *Entre tú y la imagen que de ti me llega*, en 3.2.2

Entonces, la verdad, además del descubrimiento, abriga en ella el *recuerdo*. Si contemplamos esto, quizá pueda resultar más esclarecedor por qué Cuesta habla de que en ese abismo *en el ser* “*se olvida*”, porque así, el acercarse a la *verdad del ser* implicaría un *recordar lo olvidado* respecto al *ser*.²⁸⁷

A este punto cabría mencionar que, en la mitología griega, el poeta, a través del canto y ayudado por *Mnémosine* (que significa *memoria*), se le opone al Olvido.

Quizá de allí se pueda decir que Cuesta arroja tal luz desde la poesía respecto al *ser*, y que por eso escriba que en el *abismo del ser*, que yace entre *yo* y *yo mismo*, se olvida.

Sintetizando, pues, este último poema trabajado y que viene a reafirmar puntos discutidos en prácticamente los otros 6 poemas interpretados, podemos decir que la *nada* no le rehúye al *ser*, sino que se emparente con él *en tanto lo posibilita*, y de que la misma manera, la muerte completa y culmina al *ser*, dado que está en su estructura en el *ser para la muerte*, y que el movimiento y el constante cambio está de por medio en el *ser*.

Otro punto discutido es el valor de lo pasado en el *ser*, y que aunque *sido*, sigue *siendo*, o, usando la expresión explicada en *Soñaba hallarme en el placer que aflora*, el pasado es *sido*.

²⁸⁷ Esto, lector, debe de tomarse con sumo cuidado, ya que no debe entenderse como un planteamiento del pensamiento de Heidegger dentro del dualismo de las corrientes epistemológicas *empiristas-idealistas*, empezando por la base de que el *sujeto-objeto* no existe en Heidegger. Este *recordar lo olvidado* debe entenderse como aquello que está en relación al pasado, a su historia, y no como una cuestión epistémica.

El silencio y el lenguaje también son abordados dentro de la misma estructura en este poema, y es algo ya recalado anteriormente como pensamiento también encontrado en Heidegger.

Finalmente, el papel que juega el *azar* respecto al *ser*, papel que desprovee al sujeto de destino, razón, fin –teleológico-, sentido, etc., de manera que viene a derrumbar el *humanismo* que critica Heidegger.

CONCLUSIONES

Es posible, al realizar una interpretación de los poemas de Jorge Cuesta que hemos seleccionado, identificar aspectos o elementos presentes en los versos que se puedan entender, explicar o comparar con conceptos que elaboró Martin Heidegger. Pero no sólo es posible entablar una lectura donde se logre identificar un concepto de Heidegger con una idea en la obra de Cuesta, sino que, partiendo desde esa identificación, también se pudo desarrollar una interpretación que llevara más allá esos conceptos, los abundara, y es ese abundar, esa profundización llevada más allá, lo más importante a destacar de nuestra hermenéutica.

¿Por qué es lo más importante? Porque surge un aporte a la ontología, al acercamiento al *ser*. No sólo fue posible identificar elementos existentes en la obra de Cuesta que se pueden seguir desde los planteamientos de Heidegger, (eso sólo hubiera sido una comparativa, y quizá la hermenéutica no hubiera sido necesaria) sino que es a través de la hermenéutica que fue posible destacar esos elementos que van más allá en su saber sobre el *ser*, y lo que nos dicen, lo que nos dice la obra de Cuesta, *más allá de Heidegger*, es sumamente valioso al momento de enfrentarnos con la pregunta ontológica por el *ser*.

Uno de estos elementos que están presentes en la obra de Jorge Cuesta que fue seleccionada para esta investigación, es el papel del tiempo en el *ser*, y de cómo el *ser ahí*, o como Cuesta siempre lo menciona: el yo, el sí mismo, no puede escapar de su atravesamiento y su radicalidad, y además, esa temporalidad ineludible es promesa de encontrarse con la muerte, encuentro que también se presenta como ineludible. Este

encontrarse, ineludiblemente, con la muerte, que es algo que destaca Cuesta en sus versos, es algo que también propone Heidegger en su teoría, identificando al *ser ahí* como *ser relativo a la muerte*.

Sin embargo, lo que en Cuesta se propone como ejercicio del hombre en su intento de zafarse de ese saberse relativo a la muerte, de tratar de alejar esa promesa del tiempo de encontrarse con la muerte, es un elemento que quizá pueda entenderse como más allá de Heidegger: se intenta evadir la muerte a través del vivir impropriamente, inauténticamente, es decir, del vivir sin pensar en sí mismo, sino siempre en una ambigüedad, dentro del *uno mismo* sin mirar al *sí mismo*. El malestar es diferente y lejano cuando se piensa en la muerte de uno a cuando se piensa la muerte de sí mismo. Este ejercicio, que podríamos identificar como el modo de *ser impropio* o *inauténtico* en Heidegger ya estaba planteado, sí, pero sólo como un impedimento ante la angustia y, por ende, la pregunta por el *ser*, pero no como un ejercicio alevoso para evadir el saber de la muerte y pretender escapar del atravesamiento de la temporalidad en el *ser*.²⁸⁸

Además del papel fundamental del tiempo respecto al hombre, que recordemos, es el testigo del *ser*, en Cuesta también se encuentran diferentes referencias que se pueden conectar o, al menos, considerar como similares al pensamiento de Heidegger, y van dirigidas al constante movimiento del *ser ahí* en tanto es ya lo que aún no se es, y no sólo eso, sino que, y en conexión con el *ser relativo a la muerte*, es ya y radicalmente su

²⁸⁸ En alguna ocasión, cuenta Joaquín Sabina, que en una conversación con su cercano amigo Gabriel García Márquez poco antes de que muriera (ya estando Márquez muy enfermo), le preguntó “¿Cómo estás, Gabo?”, y que éste le contestó después de meditar la pregunta: “¿Sabes algo? No lo sé, hace tiempo que no me hago caso.” Este ejemplo pueda servirle al lector de como esa evasión de sí mismo parece distanciar o atemperar -nunca evitar- el encuentro con la muerte.

muerte, en tanto la muerte no termina al *ser*, de manera en como parece concluir la existencia, sino que es la muerte parte estructural también de la vida, en tanto el *ser ahí* ya está prometido a la muerte, y esta promesa lo fundamenta, aunque, como ya dijimos antes, puede buscar eludir o ignorar esa promesa, sin embargo no significaría que ese ejercicio niegue o elimine la estructura del *ser ahí* en su *ser relativo a la muerte*. Pero, además, Cuesta retoma este pensamiento y añade un elemento que pareciera difícil encontrar en el pensamiento de Heidegger: el elemento del deseo y cómo el perseguir ese deseo incesante, satisfacerlo (para dar lugar a un nuevo objeto de deseo) genera goce, resultando además este goce con un rompimiento de la temporalidad en tanto pasado, estado de yecto y pro-yecto, sino sencillamente se limite el goce a la instantaneidad, a la momentaneidad, donde el goce no tiene pasado ni porvenir, sino ese lapso que instantáneamente cede para dar lugar al nuevo objeto de deseo. Sin embargo, es el deseo y el goce mismo los que parecieran también luchar y oponerse a lo ineludible del tiempo, en tanto el deseo es inacabable y no se da en lo pasado ni en el porvenir, sólo en lo yecto (sólo se puede hablar de lo que fue deseado o de lo que se cree que se podría desear, sin embargo, no se desea en porvenir, el deseo es yecto solamente) y en tanto el goce no rebasa ni el pasado ni el futuro, y es tal momentaneidad que en cuanto acontece, cede. Resulta pues, tan intrincada la temporalidad en el deseo y el *ser ahí* que resulta novedoso el considerar este elemento en algo que, nuevamente, pareciera que Heidegger abordó poco, o quizá, nulamente.

También encontramos el elemento que está en juego en varios poemas de Cuesta: el azar. El azar se plantea como aquello que predispone al *ser*, que predica al *ser*. Esto se puede entender de la siguiente manera: cuando se pregunta por el *sentido* del *ser*, la

respuesta a tal *sentido* es el azar, contraponiéndose fuertemente a una posible idea de un destino, de una causa, de un motivo del *ser*. El *ser* es azaroso, en tanto que el azar lo predica al *ser*. Dicho de otra manera, ¿por qué se da el acontecer del *ser*? Podríamos responder que por azar, según se plantea desde la poesía de Cuesta.

Aunado al elemento del azar, que predica al *ser* como ya se ha dicho, nos ayuda a entender el rol de la nada en cuanto al *ser*. Aunque se suele tender hacia la idea de que la nada es lo opuesto al *ser*, en tanto se dice que el *ser* es la *presencia* y la *nada* es lo inexistente, queda claro que desde Heidegger y a través de Cuesta se establece una relación muy diferente entre el *ser* y la nada, ya que el *ser* abriga en su radicalidad de posibles a la nada. Podríamos decir que así como el *ser ahí* es relativo a la muerte en tanto en ella yace su posibilidad última, la cual vendría a completar el constante estado de *proyecto* del *ser ahí*, la nada también yace en la posibilidad última del *ser*, sólo que este *ser relativo a la nada*, como podríamos denominarlo, no es promesa e ineludible, como sería en el caso del *ser ahí* y la muerte. Entonces, la nada viene a posibilitar al *ser*, en tanto su posibilidad última más radical. Podríamos decir que, en tanto posibilidad, el *ser es nada*. Esta afirmación debe entenderse completamente distinta a la del *ser es azaroso*. El azar predica al *ser*²⁸⁹ significando que azar y nada no son lo mismo, puesto que la nada no predica al *ser*, según la lectura realizada de los poemas de Cuesta, sino que es su más radical posibilidad.

Otro de los elementos que se encontraron y que no están presentes dentro del trabajo de Heidegger, que está muy relacionado al deseo, es el elemento del amor, que sí está

²⁸⁹ ¿Y a la nada, entonces, en su posibilidad más radical?

en juego en la obra de Cuesta. De la lectura de los poemas de Cuesta surge un elemento respecto a la existencia auténtica, o modo propio de ser del *ser ahí*. Si bien, la angustia es un encontrarse del *ser ahí* con su propio *ser*, a través de la pregunta por la cualidad de esta posibilidad, se plantea este encontrarse angustiado como imposible de suceder de manera impropia (o inauténtica). Sin embargo, el amor es planteado como un encontrarse que tampoco puede acontecer impropriamente, sino sólo desde la propiedad del *ser ahí*.

Esto es, el amor también confronta el *ser ahí* con su propio *ser* en tanto acontece solamente dentro de la propiedad, y si bien, podría argumentarse que en el amor, a diferencia de la angustia, no se articula la pregunta por el propio *ser*: ¿cómo es posible que yo sea?, si interviene una segunda pregunta.

Para poder explicar la articulación de esa segunda pregunta que confronta al *ser ahí* con su propio *ser*, debe tomarse en cuenta el elemento que ya habíamos hablado en las conclusiones, y a lo largo del trabajo de investigación, y es el deseo. Sólo se desea aquello que no se tiene, aquello del cual el sujeto está en falta de, y el amor se da precisamente por ese deseo, no deseo entendido como anhelo lujurioso, quizá, o expectativa erotizada, sino deseo en tanto algo en mi que reconozco como falta se me hace presente y procuro conseguirlo. El amor surge²⁹⁰ precisamente de ese reconocerse falta de, reconocerse *ser deseante*. Y de aquí es que el amor posibilita una segunda

²⁹⁰ La intención de este trabajo se ve limitada en el intento y necesidad de abundar más en el acontecer del amor en el *ser ahí*, sin embargo, este elemento que se nos presentó en la interpretación de la obra de arte no podría ser ampliado debidamente sin extraviarnos del propósito de la investigación, aunque surge una posibilidad, y, ¿por qué no?, la necesidad, de ampliar el saber respecto a este elemento del amor en el *ser ahí*.

pregunta que también confronta al *ser ahí* con su propio *ser*, y que no se puede dar de manera impropia: ¿qué es lo que yo deseo? (que se puede traducir en “¿qué es de lo que estoy falto?”).

Es así que esta pregunta no puede plantearse de manera impropia, y da lugar también a ese encontrarse del *ser ahí* con su propio *ser*, a través de lo que reconoce le falta y lo dirige en su existir.

Entonces, tenemos ciertos elementos principales, resumiendo este recorrido de las conclusiones obtenidas a partir de la interpretación hermenéutica de los poemas de Jorge Cuesta, con punto de partida en Heidegger. Estos cuatro elementos principales son elementos que, por un lado, se encuentran en cierto grado tanto en Cuesta como en Heidegger, de modo que podríamos llamarlos *similitudes*, pero lo valioso no es quedarnos en la mera similitud, sino en cómo están desarrollados más allá de Heidegger dentro de las obras de arte de Cuesta. Entonces, partiendo de la similitud obtenemos un saber más sobre el *ser*, todo a través de la hermenéutica aplicada a los poemas del poeta. Pero además, también dentro de esos elementos principales, no sólo encontramos estas *similitudes* desarrolladas más allá, sino encontramos elementos que Heidegger no desarrolla o que, quizá, no menciona en lo absoluto a lo largo de su enseñanza.

Estos elementos, recapitulando (y sin contar los puntos de unión o aspectos que se quedan en pura similitud entre Cuesta y Heidegger), son:

- El **tiempo** y un modo de evitar del *ser ahí* su saberse relativo a la muerte.
- El **azar** y su relación con el *ser*.

- El **deseo** y su relación con el *ser* y su implicación en el tiempo.
- El **amor** como un modo, alternativo a la angustia, de preguntarse el *ser ahí* por su propio *ser*.
- La **nada** como posibilidad más radical del *ser*.

Concluyendo, entonces, podríamos decir lo siguiente, sin afán alguno de definir o considerar que el trabajo ontológico se ha acabado y que ya no cabe más qué decir respecto al *ser*:

El *ser* es azaroso, es deseante, se abre no sólo ante la angustia, sino ante el amor, y, además, es nada.

BIBLIOGRAFÍA:

Amador, Alberto, *Jorge Cuesta. Canto a un dios mineral. Una lectura alquímica*, México: UNAM, 1989.

Barrios, Santiago, *La traición de los intelectuales mexicanos. La libertad y la crítica en la prosa de Jorge Cuesta (1925-1940)*, México: UNAM, 2018.

Bernal, Gabriel, et. al., *Los contemporáneos hoy. El "grupo sin grupo"*, LetrasLibres, Enero, 2009.

Beuchot, Mauricio. *Ontología y poesía en el entrecruce de la hermenéutica y la analogía*, México: Universidad Iberoamericana, A. C., 2013.

Blasco, Alejandro. *Más allá de Heidegger y la poesía: Hacia una comprensión del habitar poético*, México: Universidad Nacional Autónoma de México: 2016.

Calvillo, Eduardo, *De la embriaguez al sueño, del sueño a la palabra (canto a un dios mineral de Jorge Cuesta)*, México: UNAM, 1987.

Castro, Nayelli, *El ser y el tiempo de Martin Heidegger, en la traducción de José Gaos (1951)*, s.f.

Cedeño, Luis, *El sabor que destila la tiniebla. Análisis al canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*, s.f.

Clemente, David, *El sabor que destila la tiniebla. Edición crítica de los sonetos de Jorge Cuesta (1903-1942)*, México: UNAM, 2003.

Corvez, Maurice, *La filosofía de Martin Heidegger*, México: FCE, 1975.

Cuesta, Jorge, *Obras Reunidas I*, México: FCE, 2016.

Cuesta, Jorge, *Obras Reunidas II*, México: FCE, 2016.

Cuesta, Jorge, *Obras Reunidas III*, México: FCE, 2016.

Cuesta, Jorge, *Poesía y crítica* (Luis Mario Shneider, comp.), México; CONACULTA, 1986.

De Waelhens, Alphonse, *La filosofía de Martin Heidegger*, México: Universidad Autónoma de Puebla, 1986.

Escalante, Evodio, *Breve introducción al pensamiento de Heidegger*, México: UNAM, 2007,

Escalante, Evodio, *El grupo de contemporáneos: Cuesta, Gorostiza, Montenegro, Novo*, Diplomado impartido en México, Literatura Mexicana del siglo XX: INBAL, 2018.

Escalante, Evodio, *Metafísica y delirio. El canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*, México: Ediciones sin nombre, 2011.

Espinosa, Jessica, *Hermetismo y cábala en la poesía gnóstica mexicana; hacia una nueva lectura del "canto a un dios mineral" de Jorge Cuesta*, México: UNAM, 1990.

Fernández, Domingo. *Heidegger: ontología, ética y estética*, Boletín Millares Carlo, núm. 28., 2007.

Gaos, José. *Introducción a El Ser y el Tiempo*, de Martin Heidegger, México: FCE, 2017

García, Celene *Los contemporáneos: ¿Grupo o generación?*, Actual, 40, 2011.

Gondim, Elnora & Marra, Osvaldino. *¿Por qué Heidegger y la poesía?*, Sociertarts. Revista de Artes. No. 3, vol. I. Septiembre-Diciembre 2016.

Heidegger, Martin. *Arte y poesía*, México: FCE, 2018.

Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*, México: FCE, 2018.

Heidegger, Martin. *Poéticamente habita el hombre*. Revista de filosofía: S/A.

Hernández, Hazahel, *Hacia el universo político de Jorge Cuesta*, México: UNAM, 2012.

Higashi, Alejandro, *Escalante. Metafísica y delirio. El canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*, Literatura Mexicana XXIV. 2, 2013.

Huerta-Nava, Raquel (comp.), *Jorge Cuesta: La exasperada lucidez*, México: CONACULTA, 2003.

Isla, Augusto, *Jorge Cuesta: el león y el andrógino. Un ensayo de sociología de la cultura*, México: UNAM, 2000.

Katz, Gabriel, *Jorge Cuesta: La puerta y el margen*, México: UNAM, 1987.

Labastida, Jaime, *Martin Heidegger, la poesía y el silencio*, Revista de la Universidad de México, no. 557, Junio, 1997.

Llebadot, Laura, *La confesión, género literario: la escritura y la vida*, AURORA, s.f.

Lozada, Víctor, *Autonomía intelectual y política ante los nacionalismos en América Latina: José Carlos Mariátegui y Jorge Cuesta*, México: UNAM, 2014.

Lozada, Víctor, *La tinta en el mural (La crítica política y cultural de Jorge Cuesta a los nacionalismo deformantes)*, México: UNAM, 2009.

Maillard, Chantal, *La creación*, (Conferencia), 2018, recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=mnxNgLm5VR4&list=LLjD42poF4xejdLlymtIEc8Q&index=11&t=2s>

Martínez, José, *El momento literario de los contemporáneos*, LetrasLibres, Marzo, 2000.

Millares, Selena, *Jorge Cuesta: clasicismo y vanguardia. Aproximaciones a una poética fáustica*. Revista: Artes poéticas mexicanas, s.f.

Mugica, Cristina, *Los sonetos de Jorge Cuesta*, México: UNAM, 1989.

Ortiz, Luis, *Taller de psicoterapia psicoanalítica*, Clase impartida en México, FPYTCH-UJED, 2016.

Platón, *Obras completas, Tomo II: Ion (O de la poesía)*, España: Edición de Patricio de Azcárate, 1987.

Pöggeler, Otto, *El camino del pensar de Martin Heidegger*, España: Alianza, 1993.

Ramírez, Israel, *La poética de Jorge Cuesta. Filiación y estudio de su proyecto estético*, México: UNAM, 2004

Ramírez, Israel, "Por encima del hondo laberinto" *Aportaciones al estudio de la obra poética de Jorge Cuesta*, México: UNAM, 2001.

Reverte, Concepción, *Los "Contemporáneos": Vanguardia poética mexicana*, Rilce, II, 2, 1986.

Rivero, Paulina. *Apuntes para la comprensión de la hermenéutica en Heidegger*. Theoria. Revista del Colegio de Filosofía, num. 11-12, diciembre 2000.

Rocha, Brenda. *La poesía como posibilidad de acceso a una existencia auténtica desde el horizonte de Heidegger*, México: Universidad Autónoma de México, 2009.

Rodríguez, Agustín, *Lenguaje, pensar y arte (poesía) en el pensar del Ereignis de Heidegger*, DIKAIOSYNE, No. 20, Enero – Junio 2008.

Suárez, Juan. *Hermenéutica: una vía para la comprensión del poema*, Revista Co-herencia, no. 15, vol. 8, Julio-Diciembre 2011.

Vázquez, José, *Una mirada retrospectiva a los ensayos sobre poesía de Jorge Cuesta*, México: UNAM, 2005.

Vera, Luis, *Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*, Revista de la Facultad de filosofía y letras, BUAP, s.f.

Volkow, Susana, *Jorge Cuesta y los retratos de la tradición poética moderna*, México: UNAM, 2004.

Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, México: FCE, 2015.

ANEXOS

ÍNDICE DE POEMAS

Apenas fiel como el azar prefiera

Apenas fiel como el azar prefiera,
que me pierda miradme y que reviva;
que a sí misma la imagen de hoy se esquivia
y a la futura aún sólo tolera.

Seré así diferente cuando muera:
no tocará la muerte lo que viva,
sino en la piel, distante y fugitiva,
la huella exhausta de lo que antes era.

Al instante irresuelto que sucede
el firme yugo actual no lo cohíbe;
más libre lo abandona a su ventura

donde la orilla del instante cede,
y sólo la fatiga que concibe
sustrae el resto, que la muerte apura.

En Manuscritos. Primera publicación en *Contemporáneos*, t. VIII, núms. 26-27, julio-agosto de 1930, pp. 34-35; con variantes vers. 2: con nuevo sol miradme que reviva; vers. 11: mas libre lo abandona a su ventura.²⁹¹

²⁹¹ J. Cuesta, 1980, p. 28.

Entre tú y la imagen de ti que a mí llega

Entre tú y la imagen de ti que a mí llega
hay un espacio al cabo del cual eres sólo una memoria.
Tienes tiempo de abrir la puerta sin que te vea,
huir y regresar después de haber cambiado o muerto del todo.
Tienes tiempo de hacerte presente a otros ojos
y dejar en ellos otra visión deshabitada.
Tus palabras son hondas para contener en sus ecos
otras obscuras que escucharé precisas cuando te hayas apagado
para sepultar en sus silencios dichas que no posees,
dichas que de ti apartan – porque no de tu ausencia –
los fragmentos de ti, que las sujetan,
distantes uno de otro, dispersos y recónditos,
sin reintegrarte nunca la vida que te arrancan
y sólo tu muerte recupera.

¿1938? En *Zaguán*, núm. 6, invierno, 1978, p. 2.²⁹²

²⁹² *Ibid.*, p. 43.

No pára el tiempo, sino pasa; muere

No pára el tiempo, sino pasa; muere
la imagen sí, que a lo que pasa aspira
a conservar igual a su mentira.
No pára el tiempo; a su placer se adhiere.

Ni lleva al alma, que de sí difiere,
sino al sitio diverso en que se mira.
El lugar de que el alma se retira
es el que el hueco de la muerte adhiere.

Tan pronto como el alma el cambio habita,
no la abandona el cambio en lo que deja
ni de la vida incierta la separa;

su aventura y si riesgo sólo imita
al tiempo entonces su razón perpleja,
pues goza la razón, mas no se pára.

En Manuscritos. El original facilitado por Octavio G. Barreda está dedicado al mismo y fechado en Chalchicomula: 19 de abril de 1932; con variantes, vers. 1: No muere el tiempo, sino pasa; muere; vers. 4: No muere el tiempo, sino goza y quiere; vers. 5: No lleva el tiempo al alma, que difiere; vers. 11: ni de la vida frágil la separa. Primera publicación en *Estaciones*.²⁹³

²⁹³ *Ibid.*, p. 36.

Al gozo en que el instante se convierte

Al gozo en que el instante se convierte
sobrevive la sed que lo desea.
Es avidez, no más, lo que se crea
del estéril consumo de su suerte.

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.

No del pasado azar que considera,
la vida crece sólo dilatada,
ni el objeto futuro la sustenta.

Fluye de sí como si entonces fuera,
y el amor, que la mira despojada,
tampoco de su sueño la alimenta.

En Manuscritos. Primera publicación en *Escala*, núm. 2, noviembre de 1930, p. 8; con variantes,
vers. 1: Al gozo en que la fruta se convierte.²⁹⁴

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 29.

Soñaba hallarme en el placer que aflora

Soñaba hallarme en el placer que aflora;
pero vive sin mí, pues pronto pasa.
Soy el que ocultamente se retrasa
y se subtrae a lo que se devora.

Dividido de mí quien se enamora
y cuyo amor midió la vida escasa,
soy el residuo estéril de su brasa
y me gana la muerte desde ahora.

Pasa por mí lo que no habré igualado
después que pasa y que ya no aparece;
su ausencia sólo soy, que permanece.

Oh, muerte, ociosa para lo pasado,
sólo es tu hueco la ocasión y el nido
del defecto que soy de lo que he sido.

En Manuscritos, 1ª versión. Primera publicación en *Contemporáneos*, t. IX, núm. 11, septiembre-octubre de 1931, p. 143; con variantes, vers. 2: vive el placer sin mí, pues pronto pasa; vers. 12: Y, oh muerte, vasta para lo pasado; vers. 13: me entregarás, mas cuando esté vencido; vers. 14: el defecto que soy de lo que he sido. En *Tierra Nueva* y *Estaciones* con las mismas variantes.²⁹⁵

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 33

Una palabra obscura

En la palabra habitan otros ruidos,
como el mudo instrumento está sonoro
y al inhumano dios interno el lloro
invade y el temblor de los sentidos.

De una palabra obscura desprendidos,
la clara funden al ausente coro,
y pierden su conciencia en el azoro
preso en la libertad de los oídos.

Cada voz de ella misma se desprende
para escuchar la próxima y suspende
a unos labios que son de otros el hueco.

Y en el silencio en que sin fin murmura,
es el lenguaje, por vivir futura,
que da vacante a una ficción un eco.

En Manuscritos, 2ª versión. Primera publicación en *Tierra Nueva*; con variantes en vers. 12: En el silencio en que su fin murmura.²⁹⁶

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 61.

Un error soy sin sentido

Un error soy sin sentido,
y de mí y a mí me traslada;
una pasión extraviada,
y un fin que no es diferido.

Despierto en mí lo que he sido,
para ser silencio y nada,
y por el alma delgada
que pase el azar su ruido.

Entre la sombra y la sombra
mi rostro se ve y se nombra
y se responde seguro,

cuando en medio del abismo
que se abre entre yo y yo mismo,
me olvido y cambio y no duro.

En Manuscritos, 1ª publicación en *Tierra Nueva*.²⁹⁷

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 63.

GLOSARIO DE TRADUCCIONES

A continuación se presenta un breve glosario con la traducción alemán-español de ciertos conceptos utilizados a lo largo del trabajo, de manera que se explicita a qué término alemán se hace referencia con determinado concepto castellano. Se acotan las traducciones que he considerado es común encontrarles otra traducción en diferentes textos sobre Heidegger, lo que implica, por ende, que no se acotan todos los conceptos traducidos, sino sólo aquellos que tienen más de una traducción en español. Esto con la finalidad de no realizar un glosario cuya extensión sea innecesaria, evitando así aquellos conceptos de los cuales la traducción pareciera no mostrar desacuerdo entre los diferentes traductores.

Besorgen: curarse de (Trad. de José Gaos).

Dasein: ser-ahí (Trad. de José Gaos).

Destruktion: destrucción (Trad. de Eduardo Rivera).

Dichtung: Poesía (Trad. de Samuel Ramos).

Entwurf: proyecto (Trad. de José Gaos).

Fürsorge: procurar por (Trad. de José Gaos).

Geschichte: historia (Trad. de José Gaos).

Geschichtlichkeit: historicidad (Trad. de José Gaos).

In-der-Welt-sein: ser en el mundo (Trad. de José Gaos).

Mitsein: ser con (Trad. de José Gaos).

Poesie: poesía (Trad. de Samuel Ramos).

Sein bei [der Welt]: estar en medio [del mundo] (Trad. de Eduardo Rivera).

Sein lassen: dejar ser (Trad. de José Gaos).

Sein zum Tode: ser relativo a la muerte (Trad. de José Gaos).

Sorgen: cura (Trad. de José Gaos).

Vorhandensein, Vorhandenheit: ser ante los ojos (Trad. de José Gaos).

Zeug: útil (Trad. de José Gaos).

Zuhandenheit: ser a la mano (Trad. de José Gaos).