

Capítulo 5

Mundo, obra, artefacto

Adrián Bertorello

Este capítulo tiene tres partes. En la primera me hago la siguiente pregunta: ¿cómo hablar del mundo? La respuesta a este interrogante es la noción de diferencia ontológica. La segunda parte también encierra otra pregunta: ¿cómo hablar de los artefactos y las obras de arte? Una posible respuesta está en el discurso. En la tercera parte extraigo las conclusiones que se siguen de la diferencia ontológica y del discurso como vía de acceso a los artefactos y las obras de arte. En esta tercera parte aparecerá el concepto de *mundo* en el pensamiento de Heidegger.

I. ¿Cómo hablar del mundo? La diferencia ontológica como hilo conductor del problema

El título del trabajo establece una relación entre dos productos de la acción humana —artefacto y obra de arte— y el concepto de *mundo*. Esta tesis procede de la fenomenología hermenéutica de Martin Heidegger. Este vínculo complejo recibe el título de *diferencia ontológica*. La formulación más

concisa de la diferencia ontológica dice “el ser no es el ente” (1986: 6). Con esta afirmación Heidegger enuncia la relación entre dos espacios heterogéneos. Por un lado, los entes en todas sus variedades y modalidades (entes físicos, ficticios, abstractos, ideales, trascendentes) y, por otro, el ser. Es muy fácil ejemplificar los entes y, de este modo, dar a entender qué significa este concepto: un árbol, Don Quijote, la humanidad, un triángulo, Dios. Todos estos entes tienen en común que poseen un determinado contenido significativo preciso y limitado. Se diferencian por el modo en que realizan ese contenido: la naturaleza, la ficción, la abstracción, la idealidad y el carácter trascendente.

No es para nada fácil dar un ejemplo de lo que Heidegger entiende por *ser*. Es, por el contrario, una noción contrainstituitiva. La diferencia ontológica sólo ofrece un criterio negativo: “el ser no es el ente”. Ninguno de los entes que acabo de mencionar es el ser. La heterogeneidad entre ambos espacios ontológicos presupone que el significado del ser no pueda ser determinado a partir del ente. Si se acentúa esta diferencia de manera radical, todo acceso al problema del ser que toma como punto de partida algún ente determinado queda vedado. Y no sólo ello. El discurso filosófico se torna casi incommunicable porque se vuelve problemática la función referencial del lenguaje.

En sus últimas obras Heidegger asume este riesgo de una interpretación radical de la diferencia entre ser y ente. En la conferencia de 1962 *Zeit und Sein*, por ejemplo, no sólo lo afirma explícitamente en el prólogo (1988: 2) sino también prescribe cómo debe entenderse el género discursivo de la conferencia: “No se trata de escuchar una serie de proposiciones enunciativas (*Aussagesätze*), sino se trata de seguir el curso de un mostrar” (1988: 2). Esta advertencia dirigida al oyente sobre el modo en que tiene que interpretar la conferencia prohíbe, por un lado, que se considere el

contenido proposicional del discurso, y prescribe que se lo tome más bien como un punto de vista, un manera de mirar el tema de la conferencia. En este sentido, se puede decir que Heidegger interpela al oyente para que transforme su mirada y no para que modifique su saber por medio de la trasmisión de determinados contenidos filosóficos.

Sin embargo, al finalizar la conferencia, es decir, una vez que desplegó deícticamente ante el público el punto de vista de un pensamiento del ser sin ningún tipo de anclaje en el ente, Heidegger vuelve sobre una paradoja inherente a un género que sólo pretende mostrar. Esta paradoja consiste en que toda la conferencia no fue más que una serie de proposiciones enunciativas (1988: 25), es decir, no pudo evitar que la apelación a que el oyente transforme su mirada pase por la mediación de los contenidos proposicionales del discurso.

Heidegger considera a este fracaso del género discursivo como un obstáculo que el pensar del ser debe superar y al mismo tiempo como una amenaza que constantemente lo acecha. De esta manera se aclara el sentido de la paradoja del género del discurso. Pensar el ser sin el ente no significa llevar hasta el extremo la diferencia entre ambos espacios de modo tal que todo acceso al ser desde el ente se vuelva imposible. Más bien quiere decir que cierta manera de interpretar la diferencia entre ambos espacios conduce a un callejón sin salida. La tarea de un pensamiento que intenta dar cuenta del ser sin remitirlo al ente no es más que el intento de apartar la vista de la metafísica.¹ Justamente porque sólo el modo metafísico de comprender la diferencia ontológica es el que prohíbe tomar como vía de acceso al ente para hablar del ser, es posible concebir otra manera de acercarlos, de ponerlos en relación.

1 La equivalencia entre un pensar el ser sin el ente y el abandono de la mirada metafísica aparece en el siguiente pasaje: "Pensar el ser sin el ente significa: pensar el ser sin tomar en cuenta la metafísica" (1988: 25).

Dejo de lado la cuestión de la metafísica para hacer un balance provisional de la argumentación. Decía al principio que la diferencia ontológica es el hilo conductor para determinar las relaciones entre los artefactos, la obra de arte y el mundo. Con ello quería expresar que los artefactos y la obra de arte pertenecen a un espacio distinto del que le corresponde al mundo. Los artefactos y las obras de arte son entes. Pueden ser ejemplificados sin ningún tipo de dificultad. El mundo corresponde al dominio del ser. Como tal encierra las mismas dificultades que aquel. No puede ser identificado perceptivamente con nada. Sin embargo, no son esferas de sentido absolutamente autónomas. Un discurso sobre el mundo requiere una vía de acceso que tome como punto de partida al ente. No para reducirlo a un conjunto de cosas (en esto radica justamente una interpretación metafísica del mundo), sino para hacerlo explícito desde un punto de vista fenomenológico. Que los artefactos y las obras de arte puedan ser ilustrados mediante una apelación a la *deixis ad oculos* y que el mundo, por el contrario, se resista a semejante ejemplificación, tiene como consecuencia la tarea de hacer visible aquello que no se muestra tomando como punto de partida la visibilidad del ente. Así, entonces, el discurso que tiene como referente al mundo sigue la dirección que va de la visibilidad de los entes a la invisibilidad del mundo.

Esta tarea de explicitación del mundo no es un mero ejercicio escolar de fenomenología. Su necesidad e importancia radica en que el sentido de los entes se funda en el mundo. La diferencia ontológica no describe una topología de espacios paralelos; más bien da cuenta de una relación de fundamentación entre ambos. El nexo que une los espacios no es del orden de la causalidad entendida como la acción real de una cosa sobre otra, como, por ejemplo, cuando se dice que el calor dilata los metales. El mundo es fundamento del ente en el plano semiótico. Este tipo de fundamentación

describe relaciones de sentido a sentido. La estructura semántica que permiten reconocer a un ente como un artefacto o una obra de arte no descansan en los entes mismos, sino que tiene que ser remitido a un marco referencial mucho más amplio, a una instancia que no dudo en llamarla “enunciación”. Una manera de entender esta referencia del ente a sus condiciones de inteligibilidad (es decir a la enunciación) es comparándola con aquel pasaje del libro B de la *Física*, cuando Aristóteles afirma que los entes artificiales se distinguen de los naturales porque no llevan en sí mismo su principio del movimiento, es decir, no se autoproducen, sino que están referidos al plan de construcción del artesano. Sus condiciones de producción no están en ellos mismos.²

El ser o el mundo son los nombres con los que Heidegger da cuenta de la instancia de la enunciación, es decir, describe la sede de la función semiótica.³ Por ello, el análisis fenomenológico del mundo toma como punto de partida las relaciones de sentido del ente y desde allí se remonta a la sede de la significación como tal.

La tesis que intento presentar en este trabajo es la siguiente: de acuerdo al modelo entitativo que está en el punto de partida del análisis, cambia el concepto de mundo. Si se toma como vía de acceso el artefacto, el mundo asume determinadas características. Si, por el contrario, se parte de la obra de arte, el mundo adopta otras configuraciones. No hay que pensar este cambio como si los dos conceptos de mundo fueran incommensurables. Me parece, más bien, que la noción de mundo que surge a partir del análisis de la obra de arte es una ampliación del concepto de mundo que se forja a partir del artefacto.

2 Cfr. *Física* II, 192b, 1-23.

3 Este nexo de fundamentación semiótica entre el ser y el ente se puede ver claramente en el siguiente pasaje de *Sein und Zeit*: “el ser es lo que determina al ente en cuanto ente, aquello respecto de lo cual [*woraufhin*] el ente, sea cual fuere el modo en que se lo considere, es en cada caso siempre ya comprendido. El ser del ente no «es» él mismo un ente” (1986: 6).

Antes de abocarme a presentar estas dos nociones de *mun-*
do, querría detenerme brevemente sobre una idea que es-
boqué al pasar. En mi argumentación anterior establecí una
equivalencia entre una serie de conceptos que, a prime-
ra vista, no parece ser evidente. Di por supuesto que “ser”,
“mundo”, “enunciación” y “función semiótica” pueden
intercambiarse sin mayores dificultades. “Ser” y “mundo”
son conceptos que proceden directamente de la filosofía de
Heidegger. “Enunciación” y “función semiótica” pertene-
cen a la semiótica greimasiana (Greimas y Courtés, 1990).
Fenomenología hermenéutica y semiótica tienen en común
que sitúan su reflexión en el plano del sentido y no en la rea-
lidad física efectiva. Ambas disciplinas se interrogan por
las condiciones últimas de la producción del sentido. Para
Heidegger esas condiciones son el “ser en el mundo”. Para la
semiótica, la función semiótica como instancia de la enun-
ciación. Hacer visible el mundo a partir del ente equivale a
hacer visible la función semiótica de la enunciación a par-
tir de los enunciados. Equiparar la función semiótica con el
“ser en el mundo” tiene como cometido poner de relieve que
ambos conceptos intentan pensar la diferencia ontológica
entre espacios heterogéneos. En el caso de la función semió-
tica, la diferencia se revela como la reunión del signifi-
cante y el significado, la materialidad sensible y los contenidos sig-
nificativos o, lo que es lo mismo, el plano de la expresión y el
plano del contenido.

II. ¿Cómo hablar de las obras de arte y los artefactos? El discurso como punto de partida y vía de acceso

Heidegger elabora en *Sein und Zeit* (1927) el concepto de
mundo que está supuesto en el uso de los artefactos. En el en-
sayo *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935) expone la noción de

mundo implicada en la obra de arte. En *Sein und Zeit* el punto de partida del análisis es una fenomenología del útil, de las herramientas que el *Dasein* humano emplea cotidianamente en su mundo circundante. En el ensayo de 1935 la vía de acceso al mundo parte del análisis de distintas obras: una obra icónica (el cuadro de van Gogh), una obra arquitectónica (el templo griego). También menciona al pasar distintas obras lingüísticas —el poema *el Rin* de Hölderlin, la fuente romana de Meyer, etcétera— (Heidegger, 1972: 8-9).

Sin entrar en todos los detalles técnicos de la exposición heideggeriana, podría resumirse la tesis central de su pensamiento tanto en *Sein und Zeit* como en *Der Ursprung des Kunstwerkes* de la siguiente manera: el mundo es un espacio semiótico. Es decir, un marco referencial desde el cual surgen todas las direcciones del sentido. Fuera de ese espacio nos encontramos con el sinsentido, es decir, con lo que Lotman (1996: 12) denomina como *alosemiótico*. Un ente tiene sentido en la medida en que está inserto en la trama del espacio semántico. Para validar a esta noción de mundo como espacio semiótico se pueden tomar dos caminos: el útil y la obra de arte. Si se sigue el camino del útil, el espacio del sentido aparece surcado por relaciones de significación que tienen un fuerte carácter antropológico. En cambio, si se sigue el camino de la obra de arte, el espacio del sentido aparece surcado por relaciones de significación que tienen un sesgo impersonal.

Voy a intentar ilustrar esta diferencia de las nociones de mundo mediante una reflexión sobre las funciones del lenguaje. La razón de esta elección es que el discurso también pertenece al dominio de la praxis productiva del hombre. Artefacto, obra y discurso dan cuenta de tres tipos de objetivaciones de la praxis humana: productos técnicos, productos estéticos y productos lingüísticos. De los tres productos es el discurso el que, desde un punto de vista metodológico,

puede considerarse la vía de acceso privilegiada para dar cuenta de la articulación significativa de la praxis productiva. El discurso cumple la función de mediación entre la producción de artefactos y de obras de arte. Permite comprender no sólo la diferencia entre ambos dominios sino también las transformaciones semánticas que se dan cuando se pasa de uno a otro.

Esta idea se puede ilustrar tomando como punto de partida las seis funciones del lenguaje de Roman Jakobson. El lenguaje es un instrumento que está al servicio de la comunicación. La comunicación lingüística consiste en un mensaje verbal que un hablante le dirige a un oyente en un contexto determinado bajo la condición de que ambos compartan el mismo código. En el caso de los mensajes verbales, el código es la lengua histórica que ambos hablan. A partir de esta descripción simple de la estructura comunicativa Jakobson distingue seis funciones del lenguaje. Cada una de ellas tiene la particularidad de centrarse en uno de los elementos de la estructura comunicativa. La primera función es la referencial, denotativa o cognoscitiva. Ella está orientada hacia el contexto o referente. La segunda es la función emotiva: se dirige al hablante y su función es lograr que éste asuma una determinada actitud frente a lo que se está diciendo. La tercera es la conativa, orientada hacia el oyente. Su cometido es exhortarlo, llamarle la atención para que comprenda el mensaje. La cuarta es la función fática. En ella la comunicación se centra en el canal para verificar su funcionamiento. La quinta es la función metalingüística. Aquí los interlocutores dirigen su atención al código que están usando. Su fin es también comprobar si utilizan el mismo código de comunicación. Y por último se encuentra la función poética, que se centra sobre el mensaje. Esta función encripta el mensaje mediante diversos recursos retóricos con la finalidad de sacar a la luz la distancia entre la percepción

automática de la realidad de la vida diaria y los signos verbales. La función poética es una apelación a romper con el automatismo cotidiano y a ganar una nueva percepción del objeto (Jakobson, 1968: 213-222).

Estas seis funciones se pueden agrupar en torno a los conceptos de transparencia y opacidad. En efecto, las funciones emotiva, conativa, fática y metalingüística tienen la finalidad de garantizar la transparencia de la comunicación entre hablante y oyente. La función referencial, por su parte, garantiza la transparencia del contexto comunicativo. En cambio, la función poética se distingue del resto porque se organiza en torno al eje de la opacidad. El lenguaje se cierra sobre sí mismo, se vuelve una instancia opaca, cerrada. Con ello quiero expresar que las funciones que garantizan la transparencia comunicativa (emotiva, conativa, fática y metalingüística) y la transparencia referencial (contextual) se tornan problemáticas, ambiguas en el uso poético. Los distintos recursos lingüísticos que caracterizan a la función poética arrancan al lenguaje del modelo entitativo del artefacto.

Mientras que las funciones comunicativa y referencial se desenvuelven claramente en una concepción del lenguaje concebido como un instrumento de la comunicación que puede ser puesto a punto para alcanzar dicha finalidad, la función poética saca al lenguaje del modelo artefactual y lo coloca en el plano de la producción de obras de arte. Una obra produce sentido de una manera autosuficiente. Su doble vinculación al contexto comunicativo (hablante y oyente) y al contexto referencial se vuelve, como mínimo, problemático. No es suficiente para interpretar una obra de arte apelar tanto a las intenciones del autor como al contexto referencial de su producción, ni a los lectores-espectadores históricos a los que explícitamente se dirigen las intenciones del autor empírico. La obra de arte funda el sentido de

manera relativamente autónoma, por sí misma. O para ser más precisos: reformula las funciones del lenguaje de manera tal que las saca del contexto antropológico-personal-subjetivo del uso comunicativo y referencial del discurso.

Con esta somera alusión a las funciones del lenguaje de Roman Jakobson se puede apreciar que los ejes de la transparencia y de la opacidad del discurso hacen visible y problematizan los conceptos de *artefacto* y *obra de arte*. De esta manera, el discurso se vuelve como una lente que, desde un punto de vista metodológico, permite comprender la mediación entre las dos esferas de la praxis humana, la producción tecnológica y la artística.

Si se mira más de cerca el papel que juega la transparencia y la opacidad en los dos modos de concebir el lenguaje, o bien como un instrumento o bien como una póiesis, se puede ver un concepto que está supuesto: la acción humana. En efecto, la acción humana es un concepto que está implicado en los artefactos, las obras de arte y el discurso. Nuevamente el discurso se presenta como la vía de acceso privilegiada para dar cuenta de esta problemática. De acuerdo con la teoría del lenguaje de Bühler, la función representativa de las lenguas se basa en lo que denomina el “cliché de la acción” (*Handlungs-Klischee*). El lenguaje representa el mundo porque lo inserta en el esquema semántico-interpretativo de la acción humana.⁴ Esto significa que los enunciados articulan el mundo desde el punto de vista de un sujeto que

4 “*Caius necat leonem*. Por qué el verbo provoca las preguntas ¿quién? y ¿qué? Porque es la expresión de una determinada interpretación del mundo [*Weltauffassung*] en el sentido más originario del término; de una interpretación que representa y comprende los estados de cosas bajo el aspecto de la conducta humana (y animal)” (Bühler, 1999: 249). “Lo más importante para el teórico del lenguaje es reconocer que la acción [*Aktion*] animal y humana es el modelo de pensamiento bajo el cual se debe colocar un estado de cosas que deba ser representado [...]. Si tengo una palabra que implica este esquema, por ejemplo un verbo, entonces connota dos posiciones vacías. En ellos se coloca el nominativo y el acusativo (o el dativo)” (1999: 251).

obra. La acción humana se torna de esta manera en un esquema representativo que organiza el sentido lingüístico. Esta concepción claramente pragmática del lenguaje puede ser comparada con las funciones de Jakobson.

Según lo que expuse más arriba, las funciones lingüísticas de la comunicación y de la referencia, que se desenvuelven en el eje de la transparencia, implican un concepto de acción cuya instancia de enunciación es un sujeto práctico con deseos y creencias. La enunciación comunicativa y referencial presuponen una manera antropológico-subjetivo-personal de comprender el sentido lingüístico. La expresión mínima de esta antropología es la de un sujeto pragmático: el *homo faber*. La función poética, por su parte, funda una agencia que no responde enteramente a esta instancia de enunciación antropológica. La obra de arte lingüística funda un sentido que no puede ser controlado ni dominado por las intenciones, deseos y creencias de su autor y receptor. Da cuenta de una acción que se acerca más bien a un modelo de agencia impersonal.

III. Consideraciones finales: materialidad y neutralidad del mundo

En el punto anterior resultó claro que el lenguaje puede ser considerado o bien un instrumento o bien una obra de arte. Cada una de estas dos posibilidades remiten a una instancia enunciativa diferente: las funciones comunicativas y referenciales del discurso sacan a la luz un modelo de instauración del sentido que remite a un sujeto pragmático. La función poética del discurso funda una significación que pone en tela de juicio la mirada antropológico-personal, y abre el espacio para una enunciación impersonal. Para finalizar este trabajo intentaré vincular

estas dos posibilidades enunciativas con los dos conceptos de mundo de Heidegger.

Se puede afirmar que en *Sein und Zeit* Heidegger elabora un concepto de mundo que responde claramente al cliché de la acción humana. El mundo es una totalidad de significaciones formales que se organizan de acuerdo con la lógica de la acción. A la arquitectura formal del mundo la denomina “significatividad” (*Bedeutsamkeit*) (1986: 83-89). Claramente se puede apreciar en esta denominación lo que la semiótica llama “función semiótica”. Si, como señalé más arriba, esta función da cuenta de la instancia que reúne el significante y el significado, el plano de la expresión y el plano del contenido, se puede afirmar que Heidegger privilegia claramente el significado. En efecto, el concepto de *significatividad* prescinde de su vínculo con la materia sensible significante. Sólo expresa un marco referencial desde el cual brotan y surgen todas las significaciones concretas y particulares. La significatividad heideggeriana puede ser equiparada con el esquema semántico de la acción humana. Con ello quiero poner de relieve que el esquema de la acción es el a priori que funda la inteligibilidad de toda experiencia. Podemos tener un vínculo comprensivo con los entes en la medida en que aparecen insertos en la trama significativa de la acción humana. A ello denomina Heidegger “mundo”. Ciertamente que el cliché de la acción no se reduce a ser sólo el esquema representativo del lenguaje. El mundo es de naturaleza prelingüística. Es decir, la significatividad como función semiótica *a priori* está presupuesta en toda experiencia, sea cual fuere el significante que sirva de materia sensible.

A partir del ensayo *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Heidegger amplía su noción de mundo. Para ello toma como punto de partida distintas obras de arte. De acuerdo a la tesis que intento exponer, el cambio en el modelo

entitativo que está en el punto de partida lleva consigo una transformación del concepto de mundo. Este cambio se da, por lo menos, en dos planos.

En primer lugar, Heidegger incorpora a la función semiótica del mundo una dimensión que corresponde claramente a lo que la semiótica llama “plano de la expresión”. Es decir, la materia sensible, que en *Sein und Zeit* quedaba en un segundo plano a raíz de la primacía del esquema significativo de la acción humana, ahora adopta una dignidad ontológica que la pone en pie de igualdad con aquella. El mundo no se reduce a ser tan sólo un esquema semántico, sino que tiene una espesura y densidad sensible ineliminable. A esta materialidad Heidegger la denomina “producción de la tierra” (1972: 36-38). La tierra como elemento constitutivo del mundo intenta capturar conceptualmente la materia de la que está hecha la obra de arte para elevarla al plano de la función semiótica. La importancia del componente sensible de la obra de arte se puede apreciar comparándola con el rol que juega la materialidad en los artefactos. Estos también están hechos de algo. Pero mientras que en los útiles la materia está subordinada a la finalidad práctica, razón por la cual se torna invisible, se retira del campo perceptivo para dar lugar tan solo a la utilidad, en las obras de arte, por el contrario, la dimensión sensible se muestra en primer término, acapara la percepción tal como decía Jakobson cuando analizaba la función poética del lenguaje. La materia de la que está hecha una obra es un componente esencial de la misma. Cuando Heidegger cambia de modelo entitativo y pasa del útil a la obra de arte, incorpora la dimensión sensible material como un elemento que cumple una función semántica específica en la significatividad del mundo. Si, como señalé más arriba, el mundo articula el sentido mediante el cliché de la acción humana, la novedad que aporta *Der Ursprung des Kunstwerkes* es que en el mismo plano de la

función semiótica aparece otra instancia opuesta al cliché de la acción, que tiene la función semántica de resistirla. Es decir, la tierra expresa el punto de vista de la opacidad semántica, aquello sensible que no puede ser incorporado a una inteligibilidad pragmática. De esta manera, el mundo como función semiótica reúne el plano de la expresión (la tierra) y el plano del contenido (el esquema de la acción). Ahora bien, como el modelo que está en el punto de partida es la obra de arte, el plano de la expresión no se limita a ser tan sólo el vehículo arbitrario de los significados que la acción humana funda, sino más bien, tiene una función semántica autónoma, es decir, pone de manifiesto que hay un límite a la significación, da cuenta de la opacidad del sentido. Por ello para Heidegger la función semiótica entendida como la reunión de la tierra y el mundo, entre la materia sensible y el cliché de la acción, tiene la estructura del *pólemos*. La diferencia ontológica asume la figura de una guerra entre opacidad y transparencia.

En segundo lugar, la obra de arte incorpora a la noción de mundo una agencia impersonal. Mientras que el esquema de la acción da cuenta de una concepción antropológica del sentido, según la cual, algo puede ser comprendido cuando se presenta desde el punto de vista de un agente, la materialidad de la obra le pone un límite a este esquema. Contra la tierra como materialidad de la obra se estrella un modelo de comprensión antropológico. Como resultado de ello no se sigue que la obra se torne un absurdo, sino más bien lo que sucede es que la materialidad de la obra la torna ambigua. La ambigüedad radica en que, al resistirse a entrar en un esquema antropológico de inteligibilidad, la obra funda significación desde sí misma, es decir, de manera independiente de las intenciones, deseos y creencias del artista y del destinatario explícito al cual estaba dirigido. Dicho de otra manera: la obra

de arte produce diversos contextos de interpretación que no se pueden anticipar a partir de la inferencia de los deseos y creencias de la situación de enunciación histórica que la produjo. De esta manera, la tierra como elemento constitutivo antagónico de la función semiótica del mundo asume otra significación además de la opacidad material, a saber, funda una agencia impersonal, anónima. Se comporta como los entes naturales que se autoproducen. De allí es que Heidegger vuelva en el contexto de *Der Ursprung des Kunstwerkes* a la noción griega de *Phycis* (1972: 31). No sólo para reelaborar lo que había afirmado en *Sein und Zeit*, donde la naturaleza aparecía como la materia invisible del útil, sino también para reformular el sentido que tenía esta expresión ontológica como una agencia anónima fundadora de sentido.

Por último, querría añadir que la reunión conflictiva de la materialidad del plano de la expresión con el esquema semántico de la acción humana en la función semiótica del mundo alcanza su máximo desarrollo cuando Heidegger propone en las últimas obras la concepción del mundo como “cuadratura” (*Geviert*). Las cuatro dimensiones en las que se reticula la cuadratura, los mortales, los divinos, la tierra y el cielo, son una manera compleja de pensar la diferencia ontológica desde un punto de vista semiótico. Mortales y divinos expresan el cliché de la acción desde el punto de vista de la opacidad semántica (los mortales) y la transparencia (los divinos). La tierra y el cielo dan cuenta respectivamente de la materialidad y agencia impersonal del mundo.

Bibliografía

- Bühler, K. (1999). *Sprachtheorie*. Stuttgart, Lucius & Lucius.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Trad. E. Ballón Aguirre y H. Campodónico Carrión. Madrid, Gredos.
- Heidegger, M. (1972). "Der Ursprung des Kunstwerkes", en *Holzwege*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- _____. (1986). *Sein und Zeit*. Tübingen, Max Niemeyer.
- _____. (1988). "Zeit und Sein", en *Zur Sache des Denkens*. Tübingen, Max Niemeyer.
- Jakobson, R. (1963). *Essais de linguistique générale*. Paris, Éditions de Minuit.
- Lotman, I. (1996). *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Trad. D. Navarro. Valencia, Cátedra.