

La función poética del lenguaje en el discurso filosófico de M. Heidegger. Una interpretación del estilo heideggeriano desde V. Shklovski y R. Jakobson

Adrián Bertorello

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Centro de Estudios Filosóficos "Eugenio Pucciarelli", Argentina

Resumen: El presente trabajo tiene por finalidad analizar el componente estilístico y enunciativo del discurso filosófico de M. Heidegger. Para ello se vale de la interpretación de la función poética del lenguaje de V. Shklovski y R. Jakobson. La tesis que se intentará justificar radica en que el discurso heideggeriano de los años 1919 a 1927 apela a recursos estilísticos poéticos tales como los pleonasmos y las paradojas. Esta elección se justifica en el plano de la enunciación. En efecto, el estilo tiene como propósito crear una nueva perspectiva sobre los fenómenos que permita destruir los automatismos del discurso filosófico académico.

Palabras clave: función poética del lenguaje, discurso filosófico, tautología, paradoja, estilo, enunciación

Abstract: "The Poetic Function of Language in M. Heidegger's Philosophical Discourse. An Interpretation of Heideggerian Style by the Lead of V. Shklovski and R. Jakobson". This paper aims at analyzing the stylistic and enunciative component of M. Heidegger's philosophical discourse. To that end, it employs V. Shklovski's and R. Jakobson's interpretation of the poetic function of language. The thesis this paper will attempt to justify lies on the basis that Heidegger's 1919 to 1927 discourse turns to poetic stylistic resources such as pleonasm and paradoxes. This choice is justified on the level of enunciation; in fact, the style has as its purpose to create a new perspective on phenomena that may allow to destroy the automatisms of the academic philosophical discourse.

Key words: poetic function of language, philosophical discourse, tautology, paradox, style, enunciation

Desde la primera lección del semestre de emergencia por la guerra, “Die Idee der Philosophie und der Weltanschauung” (1919)¹, pasando por *Sein und Zeit*² hasta *Die Grundprobleme der Phänomenologie*³, Heidegger alude siempre a la poesía como un discurso cercano al de la filosofía. Ciertamente que las afirmaciones esporádicas que se pueden encontrar en las obras de este período no tienen punto de comparación con el lugar que ocupa la poesía en la *Kehre*. Sin embargo, creo que desde el punto de vista enunciativo y estilístico, el discurso filosófico heideggeriano y la poesía comparten algunos rasgos en común. Para poder determinar estas semejanzas, primero presentaré el concepto de función poética del lenguaje según R. Jakobson y V. Shklovski; luego expondré, tomando como hilo conductor este concepto, aquellos aspectos de la filosofía heideggeriana que cumplen dicha función. Centraré mi exposición en las lecciones de Heidegger que giran en torno a *Sein und Zeit*, es decir, los textos que van desde el año 1919 hasta 1927.

1. La función poética del lenguaje en R. Jakobson y V. Shklovski

R. Jakobson trata el problema de la poética dentro del marco teórico de la lingüística. La razón de ello consiste en que la poética se encarga del estudio de un dominio específico de las estructuras verbales y, en este sentido, supone como marco previo aquella disciplina que investiga todos los fenómenos verbales⁴. Del vasto campo de los fenómenos lingüísticos, la poética se ocupa de establecer qué rasgos específicos hacen que una determinada secuencia verbal pueda ser considerada una obra de arte. En otras palabras: el objeto de la poética es la descripción de la estructura estética de determinados mensajes verbales. El hecho de que la poética sea una especialidad de la lingüística tiene

¹ Cf. Heidegger, Martin, “Die Idee der Philosophie und der Weltanschauung”, en: *Zur Bestimmung der Philosophie, Die Gesamtausgabe* 56/57, editado por Bernd Heimbüchel, Fráncfort d.M.: Klostermann, 1999, pp. 74-75. En adelante citado como GA 56/57.

² Cf. Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, Tübinga: Max Niemeyer, 1986, p. 162. En adelante citado como SuZ.

³ Cf. Heidegger, Martin, *Die Grundprobleme der Phänomenologie, Gesamtausgabe* 24, editado por F.-W. von Herrmann, Fráncfort d.M.: Klostermann, 1997, pp. 244-246. En adelante citado como GA 24.

⁴ Cf. Jakobson, Roman, *Lingüística y poética*, Madrid: Cátedra, 1988, p. 28.

como consecuencia que pueda dividirse en dos ramas: una poética sincrónica y una poética diacrónica⁵.

Ahora bien, en la medida en que la poética lleva a cabo su investigación en el campo de los fenómenos lingüísticos es necesario determinar en primer lugar qué entiende R. Jakobson por lenguaje. La delimitación del ámbito específico donde se desenvuelve la poética es un paso obligado para dar cuenta del carácter de su objeto: los mensajes estéticos.

R. Jakobson parte de la distinción saussureana entre lengua y habla. La pregunta que surge es la siguiente: ¿cuál es el lugar en que la lengua se muestra en toda su dimensión? El ámbito primigenio en el que la lengua se mueve y tiene sentido es la comunicación. Por decirlo en pocas palabras: la lengua sirve para comunicar⁶.

Todo hecho lingüístico –todo acto de habla– es un acto comunicativo en el que deben distinguirse diversos elementos que interactúan entre sí. R. Jakobson describe del siguiente modo cada uno de los factores que integran la comunicación lingüística: “El hablante envía un mensaje al oyente. Para que sea operativo, ese mensaje requiere un contexto al que referirse (‘referente’, según una nomenclatura más ambigua), susceptible de ser captado por el oyente y con una capacidad verbal o de ser verbalizado; un código común a hablante y oyente que les permita a ambos entrar y permanecer en comunicación”⁷. Sobre la base de esta descripción del hecho lingüístico primigenio pueden distinguirse distintas funciones comunicativas. Cada una de ellas tiene la particularidad de centrarse en uno de los factores de la estructura comunicativa. De este modo, a los seis componentes de la comunicación le corresponden seis funciones⁸. 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 este

⁵ Cf. *ibid.*, p. 30.

⁶ Cf. Jakobson, Roman, *Obras selectas*, vol. I, Madrid: Gredos, 1988, p. 301. El hecho de que la lengua sea el vehículo de comunicación por antonomasia es el punto de partida para el diálogo interdisciplinario. En efecto, no solo la lingüística se ocupa de la comunicación sino también otras disciplinas como la teoría de la comunicación y la teoría matemática de la información. R. Jakobson se ocupa de mostrar los vínculos interdisciplinarios inherentes al fenómeno de la comunicación en “Lingüística y teoría de la comunicación” y en “Resultados de una conferencia conjunta de antropólogos y lingüistas”, ambos en: *Obras selectas*, vol. I. La relación de la lingüística con las ciencias sociales la trata en “El lugar de la lingüística entre las humanidades” (en: *ibid.*).

⁷ Jakobson, Roman, *Lingüística y poética*, p. 32; cf. también “El metalenguaje como problema lingüístico”, en: *Obras selectas*, vol. I.

⁸ Cf. Jakobson, Roman, *Lingüística y poética*, pp. 32-39.

asuma una determinada actitud frente a lo que se está diciendo. La tercera es la conativa. Está 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 orienta hacia el mensaje.

Esta función es la que determinará la legitimidad de la poética como rama de la lingüística. La función poética se centra en el mensaje; su finalidad es poner en evidencia la distancia que hay entre los signos y las cosas⁹.

Esta última afirmación debe entenderse a la luz del artículo que dio origen¹⁰ al formalismo ruso: “El arte como artificio”, de V. Shklovski¹¹. Shklovski parte de la distinción entre el lenguaje prosaico y el lenguaje poético. El lenguaje prosaico da cuenta del automatismo de la vida cotidiana¹². En efecto, en la vida de todos los días los objetos pasan desapercibidos. Solo se muestran en sus rasgos mínimos y elementales ya que están al servicio de las tareas y faenas diarias. Por eso dice: “Así la vida desaparece transformándose en nada. La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra”¹³.

El lenguaje está ligado íntimamente a la percepción de los objetos. En el caso de su modalidad prosaica, la percepción del objeto en todas sus facetas disminuye en función de que este tipo de lenguaje se rige por el principio de economía: la lengua opera una abstracción, recorta y reduce los objetos a sus mínimos componentes a fin de poder pensarlos¹⁴. La función del lenguaje

⁹ Cf. *ibid.*, p. 38; *Obras selectas*, vol. I, p. 371.

¹⁰ Cf. Amicola, José, *De la forma a la información. Bajtin y Lotman en el debate con el formalismo ruso*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1997, pp. 55-65; Fokkema, Douwe Wessel y Elrud Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid: Cátedra, 1992.

¹¹ Cf. Shklovski, Viktor, “El arte como artificio”, en: Todorov, Tzvetan (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México D.F.: Siglo Veintiuno, 1987.

¹² Cf. *ibid.*, p. 59.

¹³ *Ibid.*, p. 60.

¹⁴ Esta idea la toma Shklovski de su discusión con Potebnia. El punto de partida de su teoría de la poesía es la tesis de Potebnia de que el arte es pensamiento por imágenes. Y la función de estas imágenes es agrupar, clasificar, los objetos y las acciones heterogéneas con el fin de explicar lo desconocido mediante lo conocido. Shklovski critica esta postura diciendo que Potebnia no distingue entre lenguaje poético y lenguaje prosaico. Es el lenguaje prosaico el que tiene la función explicativa recién mencionada: “Una de las razones que llevaron a Potebnia a esta conclusión es que él no distinguía la lengua de la

poético (el arte), por el contrario, es dar una nueva percepción del objeto, restituir los rasgos ocultos en el automatismo de la vida cotidiana. Por eso, el arte singulariza los objetos en el sentido de que la función estética del lenguaje es presentarlos como extraños en comparación con la percepción de la vida cotidiana: “La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos y aquel que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en el arte un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está ‘realizado’ no interesa para el arte”¹⁵. Esta afirmación, que es válida para todo arte, en el caso de la poesía tiene lugar en el medio del lenguaje. De ahí que el lenguaje del poeta sea oscuro, críptico. Su finalidad es desmontar el automatismo del lenguaje prosaico y lograr una nueva percepción del objeto: “De este modo llegamos a definir la poesía como un discurso difícil, tortuoso. El discurso poético es un discurso elaborado. La prosa permanece como un discurso ordinario, económico, fácil, correcto”¹⁶.

A la luz de estas consideraciones de Shklovski se entiende el sentido de la afirmación de R. Jakobson: la función poética del lenguaje consiste en referirse al mensaje a fin de evidenciar la distancia entre el objeto automatizado por la vida diaria y los signos verbales entendidos como una forma de percepción nueva del objeto¹⁷. El modo mediante el cual la función poética alcanza su objetivo radica en que en el eje de la combinación lingüística opera el principio de equivalencia y no el principio de contigüidad. El principio de equivalencia tiene validez para el eje de la selección y no para el de la combinación. La proyección del principio de equivalencia (semejanza y oposición) se trasluce en el metro del poema, en el ritmo, en el plano del significado (metáforas, metonimias), en las figuras de dicción como la aliteración, etc. Por eso dice R. Jakobson: “La equivalencia se convierte en recurso constitutivo de la secuencia”¹⁸.

poesía de la lengua de la prosa. A causa de esto no pudo percibir que existen dos tipos de imágenes: la imagen como medio práctico de agrupar objetos, y la imagen poética, medio de refuerzo de la impresión... La imagen poética es uno de los medios de la lengua poética; la imagen prosaica es un medio de abstracción” (*ibid.*, pp. 57-58).

¹⁵ *Ibid.*, p. 60. Shklovski muestra su tesis sobre el arte poético en Tolstoi. Este procedimiento de extrañamiento y singularización aparece en su obra del siguiente modo: Tolstoi no nombra los objetos que describe sino que los presenta como si los viera por primera vez.

¹⁶ *Ibid.*, p. 70.

¹⁷ Cf. Jakobson, Roman, *Lingüística y poética*, p. 38.

¹⁸ *Ibid.*, p. 40; cf. Jakobson, Roman, *Obras selectas*, vol. I, pp. 307, 371.

2. La función poética en el discurso filosófico de Heidegger

La función poética del discurso filosófico heideggeriano puede verse desde dos puntos de vista: desde la enunciación y desde las marcas que esta deja en los enunciados, es decir, desde el punto de vista del estilo. Ambas perspectivas se complementan. En efecto, el estilo presupone una determinada posición enunciativa. Por este motivo, comenzaré con algunos aspectos del estilo de los enunciados heideggerianos y luego me remontaré a la enunciación poética como aquella instancia desde la cual se explica el estilo¹⁹.

No voy a hacer un tratamiento detallado de todos los aspectos del estilo filosófico de Heidegger. Hay muy buenos estudios que se han ocupado de este problema²⁰. Tan solo me limitaré a dos rasgos de su escritura que están vinculados directamente con la estructura *en abyme* de su pensamiento²¹, a saber, el uso del pleonasma y de la paradoja.

Heidegger usa profusamente la formulación tautológica²². He aquí una muestra referida a las nociones de “mundo”, “origen” y “tiempo”. En la lección “Die Idee der Philosophie und der Weltanschauung” (semestre de 1919 por emergencia de la guerra) Heidegger se vale del pleonasma para expresar su pensamiento. Después de describir la vivencia del mundo circundante como

¹⁹ Cf. Bertorello, Adrián, “La filosofía de Heidegger como una teoría del Sujeto de la enunciación”, en: *Revista LSD: Lenguaje, Sujeto y Discurso*, III (2006), pp. 36-44; *El límite del lenguaje. La filosofía de Heidegger como teoría de la enunciación*, Buenos Aires: Biblos, 2008.

²⁰ Cf. Schöfer, Erasmus, *Die Sprache Heideggers*, Pfullingen: Günther Neske, 1962.

²¹ Cf. Bertorello, Adrián, “Hermenéutica de la vida y filosofía en el escrito de Heidegger ‘Interpretaciones fenomenológicas de Aristóteles’”, en: *Ágora. Papeles de Filosofía*, XIX (2001). La tesis que desarrollé en ese trabajo consiste en que la estructura misma del *Dasein* tiene una estructura narrativa que lleva consigo otra que da cuenta de la primera. La idea es que el *Dasein* constituye una unidad autónoma de sentido irrebable que se autointerpreta.

²² S. Grotz en su libro *Vom Umgang mit Tautologien: Martin Heidegger und Roman Jakobson*, Hamburgo: Meiner, 2000, estableció un paralelismo entre el valor que Heidegger le asigna a la tautología en su pensamiento y el tratamiento que hace R. Jakobson de la misma figura. Su trabajo se ciñe fundamentalmente a la conferencia “Der Satz der Identität” (en: *Identität und Differenz. 1955-57, Gesamtausgabe* 11, editado por F.-W. v. Herrmann, Fráncfort d.M.: Klostermann, 2006) y a las expresiones tautológicas del segundo Heidegger tales como: “*Die Sprache spricht*”. Grotz considera que el uso de la tautología por parte de Heidegger está vinculado a la superación del discurso metafísico (cf. *o.c.*, p. 264) y a la búsqueda de una nueva significatividad (*Bedeutsamkeit*) cuyo recurso fundamental es la transposición parafrástica del sentido y el rechazo de la traducción literal, recurso que se puede apreciar claramente en “Der Satz der Identität”. Lamentablemente, no se ocupó de las obras del período que abarca nuestra investigación, pero su trabajo vincula claramente la función poética de R. Jakobson con el estilo heideggeriano.

una vivencia significativa concluye: “En la vivencia del ver la cátedra algo se *me* da desde un mundo circundante inmediato... Viviendo en un mundo circundante, todo me significa por todas partes y siempre, todo es mundano, ‘*mundea*’ (*es weltet*), lo que no coincide con el ‘vale’ (*es wertet*)”²³. El uso verbal del sustantivo “mundo” predicado de todo lo que aparece en el mundo circundante anticipa la expresión de la conferencia *Von Wesen des Grundes* (1928): “El mundo no es nunca, sino *mundea*”²⁴.

Respecto de la expresión “origen”, Heidegger escribe en la lección *Die Grundprobleme der Phänomenologie* (semestre de invierno de 1919/1920): “Como tal, esta [la ciencia originaria] no debe imponerse su problemática científica originaria (*urwissenschaftlich*) desde afuera, de algo que le es extraño, de las ciencias particulares (*Spezialwissenschaften*), sino que ella llega (*erwachsen*) al origen mismo, a partir del origen en originaria creación (*Erzeugung*)...”²⁵.

El pleonasma no solo aparece en la repetición del sustantivo “origen” (*Ursprung*), el adjetivo “originario” (*ursprünglich*) y el prefijo “originario” (*ur*), sino también está implicado en el verbo “*erwachsen*” (que traduje por “llegar a”, pero que tiene el sentido de crecimiento) y en el sustantivo “*Erzeugung*” (creación). Estas palabras expresan la idea de algo que surge desde un origen o fuente.

Finalmente, Heidegger recurre a la expresión tautológica en *Sein und Zeit* para referirse al tiempo. La construcción es análoga a la utilizada en referencia al mundo: “La temporalidad (*die Zeitlichkeit*) no ‘es’ en absoluto un ente. Ella no es, sino se *temporaliza* (*sich zeitigt*)”²⁶.

El estilo paradójico, por su parte, puede observarse en el tratamiento de los siguientes conceptos: la culpa, la historicidad y el tiempo. Respecto de la culpa, Heidegger afirma: “El cuidado –el ser del *Dasein*– significa según esto en tanto proyecto arrojado: ser fundamento (negativo) de una negatividad. Y esto significa: el *Dasein* es como tal culpable”²⁷. Ya la expresión “proyecto arrojado” (*geworfener Entwurf*) tiene un sentido paradójico claramente visible en el alemán. El juego de palabras dado en la oposición de verbos de una

²³ GA 56/57, p. 73. Las cursivas son del original.

²⁴ Heidegger, Martin, “Von Wesen des Grundes”, en: *Wegmarken*, Fráncfort d.M.: Klostermann, 1996. Las cursivas son del original.

²⁵ Heidegger, Martin, *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*, *Gesamtausgabe* 20, editado por P. Jaeger, Fráncfort d.M.: Klostermann, 1994, pp. 2-3. En adelante citado como GA 20.

²⁶ *SuZ*, p. 328.

²⁷ *Ibid.*, p. 285. Las cursivas son del original.

misma raíz “*werfen*” (arrojar) y “*entwerfen*” (proyectar) expresa, por un lado, el hecho de que el *Dasein* tiene en sus manos el dinamismo de su ser (proyecta) y, por otro, no lo tiene, es decir, recibe un conjunto de posibilidades que no elige. De ahí que esta paradoja pueda ser reformulada como “ser fundamento (negativo) de una negatividad”.

El acto libre por el que el sujeto histórico se apropia de su destino tiene también una formulación paradójica. Por un lado, da cuenta de un poder y, por otro, de una impotencia. En el fragmento que citaré a continuación se puede apreciar no solo el carácter paradójico del estilo heideggeriano, sino también el tautológico: “el haber elegido de la elección”: “Cuando el *Dasein*, al precursar la muerte, permite que la muerte se torne poderosa (*mächtig*) en él mismo, libre para ella, se comprende en la propia *superioridad de poder* (*Übermacht*) de su libertad finita, para asumir en esta (que solo ‘es’, en cada caso, en el haber elegido de la elección) la *impotencia* (*Ohnmacht*) del abandono a sí mismo”²⁸.

Como señala E. Schöfer, “la interpretación del fenómeno del tiempo en *Sein und Zeit* es la fuente más rica de enunciados paradójicos”²⁹. No voy a referirme aquí a este tipo de formulaciones que ya fueron estudiadas por E. Schöfer³⁰, sino más bien quiero hacer hincapié en otro aspecto paradójico del tiempo: su condición extática. El concepto de tiempo lleva consigo una relación paradójica que consiste en un juego de dos fuerzas, una centrífuga (el tiempo es el fuera de sí por excelencia) y otra centrípeta (desde cada uno de los éxtasis el *Dasein* llega a sí mismo).

Los pleonasmos y las paradojas son tan solo un aspecto del estilo heideggeriano. A estos recursos hay que sumarle lo que Ricoeur llama el trabajo del lenguaje de la filosofía de Heidegger³¹, es decir, la permanente creación de nuevas palabras³². Este trabajo da como resultado una escritura que tiene todas las características con las cuales R. Jakobson y V. Shklovski describen la función poética del lenguaje. El estilo heideggeriano es difícil, tortuoso, elaborado³³, hecho del que Heidegger es plenamente consciente. En la *Vorlesung* del semestre de verano de 1925, *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*,

²⁸ *Ibid.*, p. 384. Las cursivas son del original.

²⁹ Schöfer, Erasmus. *o.c.*, p. 192.

³⁰ Un claro ejemplo de este tipo de paradojas es “el futuro pasado” (*gewesene Zukunft*) (cf. *SuZ*, p. 326).

³¹ Cf. Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración*, vol. III, México D.F.: Siglo Veintiuno, 1996, p. 722.

³² Cf. Schöfer, Erasmus, *o.c.*, pp. 32, 117.

³³ Cf. Shklovski, Viktor, “El arte como artificio”, p. 70.

expresa la condición poética de su discurso: “En la explicación del *Dasein* vamos a chocar (*stoßen*) contra una serie de formulaciones que, a primera vista, tienen el carácter de lo extraño (*fremdartig*) y, en las formulaciones, ante todo, tienen el carácter de lo complicado (*umständlich*). Sin embargo, esta tosquedad (*Ungefüge*) en la formulación y en la determinación está en el tema y en el modo de la investigación... Si aquí estamos obligados a introducir expresiones pesadas (*schwerfällig*) y quizás feas (*unschön*), no es un capricho mío ni tampoco una especial afición por una terminología propia, sino es un imperativo (*Zwang*) del fenómeno mismo... En las ciencias y sobre todo quizás en la filosofía no hay en absoluto algo lindo (*Schönes*)”³⁴.

Heidegger retoma esta idea de un modo más conciso en *Sein und Zeit*³⁵. Lo más interesante de esta cita, a diferencia de la formulación de *Sein und Zeit*, radica en que aparecen todos los rasgos de la función poética. La mención del verbo “chocar” (*stoßen*) indica claramente el hecho de que el oyente de la *Vorlesung* va a reparar primero en el mensaje mismo y no en el referente. El discurso filosófico adquiere el protagonismo en la escena de la lección como una pared contra la que se van a dar los destinatarios. El sustantivo derivado de este verbo es el que usará en la conferencia *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1936): “*Stoß*” y “*Anstoß*”³⁶. En efecto, el mundo de la obra es una experiencia de choque (*Stoß*) entre el sistema de significados de nuestra cotidianidad (*intentio lectoris*) y el sistema de significados que funda la obra de arte (*intentio operis*). El choque muestra, por un lado, el desajuste entre lo que la obra propone y nuestro sistema de expectativas. El efecto de esta discordancia es un cambio de perspectiva; es decir, frente a la mirada automatizada de la *intentio lectoris*, la mirada de la obra –la *intentio operis*– tiene una función desestructurante, reveladora. La misma estrategia discursiva y el mismo verbo “*stoßen*” aparecen gráficamente formulados en la conferencia del año 1962 “*Zeit und Sein*”. En el prólogo compara la conferencia con un cuadro de Paul Klee, con una poesía de Trakl y con un fragmento de la física de Heisenberg. Ante ellos experimentamos

³⁴ GA 20, pp. 203-204.

³⁵ Cf. *SuZ*, pp. 38-39.

³⁶ Cf. Heidegger, Martin, “*Der Ursprung des Kunstwerkes*”, en: *Holzwege*, Fráncfort d.M.: Klostermann, 1994. El término “*Stoß*” describe el choque desestructurante de las miradas. “*Anstoß*”, que literalmente significa impulso, debe ser interpretado también como una experiencia de choque. Von Herrmann, en su comentario a “*Der Ursprung des Kunstwerkes*”, lo interpreta como un *aufstoßen* y un *umstoßen* (cf. Von Herrmann, Friedrich-Wilhelm, *Heideggers Philosophie der Kunst*, Fráncfort d.M.: Klostermann, 1994, p. 325). *Aufstoßen* significa “abrir de un empujón”, pero también “chocar” (*stoßen*) “contra algo” (*auf*). *Umstoßen* significa “derribar”, “atropellar”, “quebrantar”.

el choque interpretativo que nos lleva a renunciar a una comprensión inmediata. Del mismo modo sucede con el discurso heideggeriano³⁷.

La idea de que el oyente choca y se enfrenta primero con el discurso se aclara con los rasgos que el mismo Heidegger le atribuye a su estilo: extraño, complicado, tosco, feo y pesado. Todos estos adjetivos ponen en evidencia la función poética del lenguaje tal como la describían Jakobson y Shklovski. Ahora bien, al igual que en la obra de arte, el estilo cumple la finalidad de ganar una nueva perspectiva o, como lo dice Heidegger en la cita de más arriba, es un imperativo de los fenómenos. Esta última afirmación nos conduce al estudio del aspecto enunciativo del estilo heideggeriano.

Las marcas estilísticas de la escritura heideggeriana y, en especial, los pleonasmos y las paradojas hacen que el discurso se vuelva sobre sí mismo, pero, al mismo tiempo, proponen una nueva perspectiva sobre las cosas. El estilo tiene que ser considerado en el marco de las reflexiones metodológicas de Heidegger. La lógica genética³⁸, la indicación formal y la descripción fenomenológica de *Sein und Zeit* expresan un conflicto de perspectivas que es el lugar donde se justifican todas las elecciones estilísticas. En efecto, el pensamiento de Heidegger se articula sobre la base de una oposición semántica fundamental, “origen *vs.* derivación”. Cada uno de estos términos da lugar a una determinada concepción de la subjetividad. El origen expresa lo que denomino “sujeto ontológico”, mientras que la derivación da cuenta del “sujeto epistemológico”³⁹. El sujeto ontológico mienta lo que Heidegger llama el “yo histórico”⁴⁰ o “Dasein”⁴¹, es decir, un tipo de subjetividad práctica que se vincula de un modo ateorico con los entes. Estos aparecen no como objetos, sino como útiles. Por su parte, el sujeto epistemológico es la expresión de aquella modalidad del *Dasein* que elide el mundo y toma distancia de los entes que ahora comparecen como objetos de conocimiento. Estos roles subjetivos se dan en el medio del lenguaje, es decir, presuponen un determinado discurso: el sujeto ontológico se mueve en el discurso de la ontología o ciencia originaria,

³⁷ Cf. Heidegger, Martin, *Zur Sache des Denkens*, Tubinga: Max Niemeyer, 1998, pp. 1-2.

³⁸ Cf. Bertorello, Adrián, *El límite del lenguaje. La filosofía de Heidegger como teoría de la enunciación*; “La filosofía de Heidegger como una teoría del Sujeto de la enunciación”.

³⁹ Cf. Bertorello, Adrián, *El límite del lenguaje. La filosofía de Heidegger como teoría de la enunciación*.

⁴⁰ GA 56/57, p. 74.

⁴¹ Cf. Heidegger, Martin, *Ontologie. Hermeneutik der Faktizität, Gesamtausgabe 63*, editado por K. Bröcker-Oltmanns, Fráncfort d.M.: Klostermann, 1995, p. 29 y *Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles. Einführung in die phänomenologische Forschung, Gesamtausgabe 61*, Fráncfort d.M.: Klostermann, 1994, p. 85.

el sujeto epistemológico se mueve en el discurso objetivante de la ciencia y las filosofías tradicionales. El sujeto epistemológico no tiene un mero valor neutral, sino que es un sujeto opaco respecto de sí mismo o, lo que es lo mismo, existe impropia⁴². En cambio, el sujeto ontológico alcanzó la transparencia respecto de su ser y puede tener una existencia propia.

Desde el punto de vista del discurso, que es constitutivo de cada uno de los roles subjetivos, la existencia impropia se comprende desde “la habladuría” (*Gerede*), mientras que el *Dasein* propio calla y, paradójicamente, escribe, es decir, instaura un discurso sobre el origen. Esta enunciación compleja con sus dos roles subjetivos es la que estructura en última instancia la función poética del discurso heideggeriano. En efecto, para conquistar la transparencia enunciativa y, de este modo, hablar desde el origen sobre el origen es necesario destruir los discursos tradicionales cristalizados en “la habladuría”. La destrucción no solo es de índole semántica, sino también estilística. En la medida en que las habladurías cortaron toda relación con lo originario, la destrucción tiene que restituir una nueva visión sobre las cosas. Para ello el lenguaje se vuelve como el de la poesía, difícil, tortuoso. El estilo complejo de la escritura de Heidegger reclama ser considerado en sí mismo para poner una distancia entre la comprensión cotidiana e impropia de los fenómenos y una comprensión originaria, para pasar de la perspectiva del sujeto epistemológico a la del sujeto ontológico.

Los pleonasmos y las paradojas como recursos estilísticos recurrentes de Heidegger tienen la finalidad de expresar un nuevo campo semántico (lo originario) que no puede ser objetivado de ninguna manera⁴³. En la medida en que el origen no puede ser visto desde una perspectiva externa, requiere que se lo exprese en sus propias “categorías”. Como consecuencia de esta imposibilidad, el estilo se vuelve tautológico y paradójico. Las expresiones tautológicas tienen sentido en el hecho de que el origen se fundamenta a sí mismo y requiere de algún tipo de metalenguaje que lo exprese sin objetivarlo. Las paradojas responden al mismo motivo.

⁴² Cf. Bertorello, Adrián, “Teoría e impropiedad en M. Heidegger (1923-1927)”, en: *Revista Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, XL (2007), pp. 141-160.

⁴³ Cf. Bertorello, Adrián, “El discurso sobre el origen en las *Frühe Freiburger Vorlesungen* de M. Heidegger (1919-1923): el problema de la indicación formal”, en: *Revista de Filosofía de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid*, XXX (2005); “El concepto de origen en las *Frühe Freiburger Vorlesungen* (1919-1923) de M. Heidegger”, en: *Diálogos*, XLI, 88 (2006), pp. 31-66.

Lo que quisiera destacar para finalizar es que la función poética en el discurso heideggeriano lleva consigo el repliegue del lenguaje sobre sí mismo, pero al mismo tiempo tiene una función semántico-referencial, es decir, el estilo tortuoso de Heidegger pretende romper con los automatismos de la filosofía académica para expresar un ámbito del sentido para el cual todavía no existe un vocabulario ni una gramática⁴⁴. En la lección del semestre de verano de 1927, *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, Heidegger señala expresamente que la función referencial común a la poesía y a la filosofía es hacer visible el mundo a los otros que están ciegos: “La poesía no es otra cosa que el simple expresarse (*zum Wort kommen*), es decir, descubrirse de la existencia como ser en el mundo. Con lo expresado se vuelve, para los otros que desde antes están ciegos, visible por primera vez el mundo. Como prueba de ello escuchemos un pasaje de Rainer Maria Rilke de su obra *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*”⁴⁵.

⁴⁴ La siguiente analogía de E. Schöfer ilustra esta relación entre el estilo y su función referencial: “Una lengua es una ciudad en crecimiento. En ella las palabras se asemejan a las casas viejas y nuevas, pero sus calles son las reglas de la gramática. Estas posibilitan y determinan, pues, las múltiples combinaciones que los habitantes anudan entre las casas, ordenan el tránsito. Heidegger -para seguir con la imagen- se parece en la lengua alemana a algunos urbanistas: quieren corresponder a los conocimientos y demandas de una ordenación urbana moderna, quieren calles amplias, parques, barrios tranquilos, pero el antiguo plano de la ciudad no se deja violentar. Al contrario: los arquitectos deben doblegarse a sus estructuras. Si son hábiles, entonces quizás consigan abrir algunas brechas y sendas colaterales” (o.c., p. 182).

⁴⁵ GA 24, p. 244.