

collecció estètica & crítica

Jacques Bouveresse

Wittgenstein y la estética

2

Wittgenstein y la estética

Wittgenstein y la estética

Traducción, introducción y notas

José Javier Marzal Felici y Salvador Rubio Marco

 Jacques Bouveresse

Col·lecció estètica & crítica

Director de la col·lecció:

Romà de la Calle de la Calle

Els textos que reproduïm en la present edició corresponen als capítols “La voix universelle et le discours critique” i “Les causes, les raisons et les mythes” de l’obra original de Jacques Bouveresse, *Wittgenstein: la rime et la raison*, Les éditions de Minuit, París, 1973 (pp. 153-234).

L’edició d’aquest volum ha comptat amb la col·laboració de Galeria Lluís Adelantado i de Galeria Rita García, de València.

© De la traducció: José Javier Marzal Felici i Salvador Rubio Marco

© D’aquesta edició: Universitat de València

Disseny original de la coberta: Manuel Lecuona

Disseny de l’interior, fotocomposició i maquetació:

Servei de Publicacions de la Universitat de València

I.S.B.N.: 84-370-1309-7

Dipòsit Legal: V-2083-1993

Imprimeix: GUADA Litografia, S.L.

Camí Nou de Picanya, 3

46014 - València


Í N D I C E


INTRODUCCIÓN 11

WITTGENSTEIN Y LA ESTÉTICA

I. LA VOZ UNIVERSAL Y EL DISCURSO CRÍTICO 31

II. LAS CAUSAS, LAS RAZONES Y LOS MITOS 79

Abreviaturas

Abreviaturas utilizadas para citar las ediciones castellanas de las obras de Wittgenstein:

- DF: *Diario filosófico 1914-1916*, Barcelona, Ariel, 1982.
- TLP: *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.
- PU: *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica, 1988.
- LC: *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona, Paidós, 1992.
- F: *Observaciones a La Rama Dorada de Frazer*, Madrid, Tecnos, 1992.
- Z: Zettel, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

Introducción

El presente libro tiene por objeto dar a conocer al lector en castellano una pequeña parte de la obra de Jacques Bouveresse y, al mismo tiempo, un aspecto poco conocido del pensamiento de Ludwig Wittgenstein. El texto que da origen a éste corresponde a los dos últimos capítulos de *Wittgenstein: la rime et la raison* (Paris, Les Éditions du Minuit, 1973) de J. Bouveresse. Los editores son los responsables de la traducción y de la edición crítica del original francés, así como de esta introducción.

Jacques Bouveresse es tenido justamente por el principal introductor y estudioso de la obra y el pensamiento de Wittgenstein en Francia. De su labor ensayística e investigadora, compartida con su labor didáctica como profesor de la Universidad de París I (Panthéon- Sorbonne), son fruto *La parole malheureuse* (1971), *Le mythe de l'intériorité* (1976), *Le philosophe chez les autophages* (1984) *Rationalité et cynisme* (1984), *La force de la règle* (1987), "L'animal cérémoniel" (1982) (precediendo la edición francesa de las *Observaciones a La Rama Dorada*), *Le pays des possibles* (1988), y más recientemente *Philosophie, mythologie et pseudo-science. Wittgenstein lecteur de Freud* (1991) y *Herméneutique et linguistique* (seguido de "Wittgenstein et la philosophie du langage") (1991), además de otros muchos artículos, conferencias y textos menores. En España, su obra no ha pasado des-

apercibida a aquellos círculos filosóficos más afines a lo que se ha venido en llamar “filosofía analítica”, pero no hay duda de que, a excepción de este ámbito tan selectivo, no ha tenido entre nosotros la atención y el aprecio que merece. El profesor Bouveresse es, muy probablemente, el filósofo que ha llevado a cabo un trabajo más exhaustivo y completo de interpretación del pensamiento del filósofo vienés y de sus consecuencias en distintos ámbitos del conocimiento (ética, estética, psicología, antropología, fundamentos de las matemáticas, filosofía). Pero el mérito de su obra no es meramente cuantitativo: su panorama del pensamiento de Wittgenstein (incluyendo tanto al llamado primer Wittgenstein como al segundo) tiene, sin duda, una coherencia y una profundidad de la que carecen buena parte de las exégesis más canónicas. Con todo, su mayor virtud no radica en ninguno de los méritos mencionados: la obra del profesor Bouveresse ha sabido mantenerse al margen de las reivindicaciones del filósofo vienés para determinadas escuelas filosóficas, de las disputas por el “verdadero” Wittgenstein, de las imitaciones de su “estilo” literario y de la explotación más “sensacionalista” de su vida y obra, para hacer la única filosofía que, en puridad, puede hacerse siguiendo su estela: una filosofía *desde* Wittgenstein, que no se agota en mera explicación de lo que Wittgenstein dijo y no dijo, sino que se proyecta activamente, tomando la cuota parte de *coraje*, de adentramiento en las regiones donde la reflexión filosófica toma forma, para decir lo que Wittgenstein no dijo, ni seguramente pretendió jamás decir, pero que participa profundamente del “estilo de pensar” los problemas legado por Wittgenstein, y no de determinados axiomas filosóficos o marcas de escuela destilados de sus textos.

Es muy posible que el lector se pregunte por qué este libro que habla también sobre psicoanálisis y etnología lleva por título *Wittgenstein y la estética*. La respuesta a esa pregunta es más compleja de lo que a primera vista puede parecer. No se trata de un error de omisión por parte de los editores, ni de una añagaza para atraer a lectores no avisados, seguidores de temas “estéticos” en general. El propio Jacques Bouveresse acude en apoyo de nuestra idea cuando dice: “Las *Observaciones a La Rama Dorada* (especialmente la segunda parte) no constituyen, evidentemente, en un cierto sentido, más que simples notas de lectura. Si las hemos citado tan extensamente no es con la intención de añadir algo a la crítica de las ideas de Frazer, que ya fue realizada a su debido tiempo, ni

porque sea de buen tono hoy adoptar un punto de vista diametralmente opuesto al de los etnólogos transformistas sobre la “mentalidad primitiva”, sino porque constituyen el complemento indispensable de las *Lecturas y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, y uno de los textos más esclarecedores de Wittgenstein, uno de ellos donde se expresan más vigorosamente ciertas tendencias profundas de su filosofía. Aunque ésta sea una filosofía ‘a migajas’, sin embargo debe ser interpretada en función de ciertas constantes fundamentales que en ningún lugar aparecen tan claramente como en los textos inéditos.” (ver pp. 104-105). De igual modo, las observaciones sobre el psicoanálisis mantienen estrechos vínculos con las observaciones sobre estética: “Hemos visto que, para Wittgenstein, la interpretación tiene, en cierto modo, la finalidad de hacernos soñar de nuevo nuestro sueño en un contexto particular; nos hace ver un aspecto o aspectos nuevos y podemos aplicarle, como en la interpretación estética, una buena parte de las observaciones de Wittgenstein concernientes a esta operación.” (ver p. 84). Así pues, este libro podría haberse llamado también *Wittgenstein y la filosofía*, o también *Wittgenstein y el psicoanálisis* o *Wittgenstein y la etnología*, en lugar de *Wittgenstein y la estética*, sin cambiar ni una sola palabra. Nuestra intención al titularlo así es, sin más, sugerir, proponer, subrayar una lectura estética, esto es, con ojos estéticos, del pensamiento de Wittgenstein que Bouveresse proyecta de nuevo con admirable habilidad sobre los nudos conceptuales.

De otro lado, no es fácil encontrar una obra y un pensamiento que rechacen el “despiece” filosófico (la división de la filosofía en parcelas cognoscitivas: ética, estética, antropología, filosofía de la religión, etc.) como lo hacen los de Wittgenstein. Nadie más escéptico que él ante la posibilidad de edificar una ética (o una estética), si por ello se entiende una *teoría* fundamentalista, sistemática, demostrativa, metódica: si pudiese escribirse ese libro, todos los demás estarían de sobra; por otra parte, el problema es *filosófico* en toda su extensión, y no puede ser resuelto en parcelas (el problema ha de ser resuelto cambiando el estilo de pensar los problemas). Aun así, el *problema* tiene para Wittgenstein una dimensión que rebasa los textos y entra de lleno en la vida.

El lugar de la estética en la filosofía de Wittgenstein

El título del presente epígrafe es deliberadamente laxo al referirse al lugar de la estética en la *filosofía* (y no en la obra) de L. Wittgenstein. No obstante, conviene empezar por este último aspecto: ¿cuáles son los escritos de Wittgenstein sobre estética? Si somos estrictos, la respuesta a esta pregunta plantea una sorprendente paradoja: Wittgenstein no escribió prácticamente nada sobre estética, si entendemos que “escribir” significa culminar con la publicación un proceso de elaboración más acabado que unas meras notas de clase, fichas o esbozos. En realidad, este aspecto podría hacerse extensivo, si no con la misma agudeza, a toda la obra de Wittgenstein, puesto que, como es sabido, a excepción del *Tractatus*, una recensión, un artículo y un vocabulario para la escuela primaria, los textos considerados hoy como fruto del filósofo no son más que compilaciones publicadas póstumamente por sus albaceas literarios a partir de sus papeles.

Así pues, lo que se ha considerado tradicionalmente como los textos sobre estética de Wittgenstein consisten en las *Conferencias de Wittgenstein de 1930-1933* (una serie de apuntes tomados por Moore), las *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa* de 1938-1946, que no son más que notas tomadas por varios alumnos de las clases impartidas por el filósofo, y, más secundariamente, algunas notas de clase procedentes de otros cursos como las *Wittgenstein's Lectures 1930-32* o las *Wittgenstein's Lectures 1932-35*, además de algunas observaciones más o menos esporádicas en varios de sus libros, y muy especialmente en las *Vermichte Bemerkungen* (aparecido en castellano como *Observaciones*, en inglés como *Culture and Value*). Es evidente que se trata de textos no escritos por el propio Wittgenstein y cuya publicación, además, es muy probable que Wittgenstein no hubiese considerado.

Pero existen una serie de indicios que nos llevan a pensar que la estética de Wittgenstein es algo más complejo y más rico que lo que una lectura de sus textos “sobre estética” podría deparar (sin menospreciar el indudable interés de estos escritos). En primer lugar, y en sintonía con ese rechazo visceral del despiece en áreas filosóficas del que hablábamos al principio de estas páginas, la obra de Wittgenstein nos impulsa a

considerar, para una estética wittgensteiniana, el conjunto de sus escritos, o aún mejor, el pensamiento wittgensteiniano entero. De este modo, las consecuencias para la estética se sitúan en el centro mismo del pensamiento de Wittgenstein y no enganchadas, casi por los pelos, en su periferia. De esta centralidad de la estética en su filosofía habla elocuentemente la conocida cita:

Los problemas científicos pueden interesarme, pero nunca apresarme realmente. Esto lo hacen sólo los problemas conceptuales y estéticos. En el fondo, la solución de los problemas científicos me es indiferente; pero no la de los otros problemas (*Observaciones*, p. 140)

No es una mera casualidad el hecho de que los textos considerados como “centrales” (como las *Investigaciones filosóficas*) estén plagados de ejemplos tomados de la música, la pintura, la arquitectura, la literatura, etc. ¿Es un simple reflejo de su gusto e interés por lo artístico desde la infancia (como atestiguan su biografía y las “personal recollections” de sus amigos)? No; hemos de interpretar la sintomaticidad de este hecho mucho más allá: existe una doble corriente de aportaciones entre el pensamiento de Wittgenstein y la estética. A saber, leer el pensamiento de Wittgenstein con ojos estéticos (desde las preocupaciones, los intereses, los problemas y los modos de proceder de la estética) implica un replanteamiento profundo (si no convulsivo) de la naturaleza misma de éstos; pero también, ese “enfoque estético” constituye una privilegiada atalaya para comprender adecuadamente el pensamiento de Wittgenstein en su compleja riqueza. Y, en línea con esto, no resulta en absoluto descabellado afirmar que este camino de ida y vuelta constante que pone en relación a Wittgenstein con la estética es la mejor expresión de la dicotomía decir / mostrar, central en toda su obra: la posibilidad misma de una “estética wittgensteiniana” descansa sobre una parte “no escrita” o “no dicha” por Wittgenstein. Eso es literalmente cierto en el *Tractatus*, donde la estética, junto a la religión, la ética, la lógica y la metafísica pertenecen al terreno de lo “no decible”. Pero también lo es para el llamado segundo Wittgenstein, el Wittgenstein de las *PU.*, para quien el “decir” entendido como una formulación sistemática, fundamentadora, de “teorías estéticas” deja paso a un decir menos pretencioso (las des-

cripciones suplementarias) definitivamente reconciliado y en perfecta simbiosis con el “mostrar”.

En definitiva, hablar de una estética wittgensteiniana (esa parte no escrita por Wittgenstein) implica, de un lado, tomar partido por la interpretación de la obra y el pensamiento de Wittgenstein, y, de otro, estar dispuesto a una profunda reconsideración de la naturaleza, objeto, procedimientos y problemas de la estética como teoría.

aufklären / aufleuchten. Sobre los dos Wittgenstein

Resulta ya familiar el hecho de referirse a la obra y el pensamiento de Wittgenstein haciendo una distinción entre los denominados “primer Wittgenstein” y “segundo Wittgenstein”. Las razones aducidas para mantener dicha distinción, así como las caracterizaciones de uno y otro Wittgenstein, han resultado ser bastante simplificadoras, cuando no abiertamente confundentes. ¿Podemos, en justicia, mantenerlas en pie desde una perspectiva filosófica? ¿Cuáles serían los rasgos distintivos de uno y otro? Frecuentemente, el criterio para explicar la distinción es meramente biográfico: los años que suceden a la publicación del *Tractatus* y el “abandono” de la filosofía por parte de Wittgenstein y que preceden a la vuelta de éste a Cambridge son denominados la etapa de transición. Otras veces, primer y segundo Wittgenstein son considerados como entidades autónomas, esto es, como sendos corpus de ideas perfectamente aislables y reconocibles. Adelantaremos, por lo que a nuestra posición se refiere, que la alusión al primer y segundo Wittgenstein acaba teniendo, en último término, una justificación puramente operativa y no ontológica.

Los estudios sobre Wittgenstein ofrecen, a este respecto, un abanico de interpretaciones que van desde la ruptura radical entre primer y segundo Wittgenstein hasta la continuidad (con variantes peculiares). Para nosotros, es indiscutible que, sea cual sea el signo que se imprima a la transición, la filosofía del primer o del segundo Wittgenstein sólo adquiere su verdadero significado y riqueza en el contexto de la filosofía de Wittgenstein como un todo en el que cada etapa toma sentido por su relación y contraste con la otra. Dejando aparte las diferentes (y a menu-

do brillantes) interpretaciones sobre el grado de vinculación entre los dos Wittgenstein, nosotros vamos a exponer, siquiera brevemente, cómo el cambio en el modo de concebir la “claridad” es, quizás, una de las mejores atalayas para comprender la transición del primer al segundo Wittgenstein, centrándonos en el cambio de concepción filosófica que viene expresado en la transición del concepto de *aufklären* (en el primer Wittgenstein) al concepto de *aufleuchten* (en el segundo). Por otra parte, esta constatación no sólo tiene resonancias estéticas, sino que además mantiene con la comprensión estética una relación de mutua explicación.

En el *T.L.P.* (ver 4.112, 4.115 y 4.116, por ejemplo) la idea de “claridad” es clave en todos los párrafos en que Wittgenstein se refiere a la tarea y fines de la filosofía. Son diversos los términos que utiliza para expresar ese concepto: *Klarung* (aclaración) y *klar* (claro, claramente), *Erläuterungen* (elucidaciones), *klar prachen* (esclarecer, poner en claro), *das Klarwerden* (el esclarecerse).

Es bastante evidente que la claridad ocupa, en la filosofía de Wittgenstein, el lugar que en las filosofías tradicionales tiene el criterio de fundamentación, y en las teorías científicas, el criterio de demostración. Pero su papel no se limita a una mera sustitución de dichos criterios, sino que se resiste a cumplir las funciones que en ese lugar tenían asignadas éstos y funda un estilo filosófico radicalmente distinto, donde el único criterio de felicidad (de haber alcanzado la claridad) es la satisfacción de quienes lo logren entender (“Habrà alcanzado su objeto si logra satisfacer a aquéllos que lo leyeren entendiéndolo” - Prólogo al *T.L.P.*, p. 31, y aquí no se trata de una *captatio benevolentiae*).

En 6.521 *ver claro* aparece como la finalidad de la filosofía (entendida, no como un campo del saber, sino como una actividad firmemente enraizada en la vida, o mejor, *la* actividad, que consiste en dotar de sentido la vida; pero también como la disolución del problema mediante el replanteamiento (como inefable) de los términos en que antes era considerada la solución (como decible). Es más, en 6.54 parece que la solución consiste en ese mismo gesto de reconocer la inefabilidad de la solución, que disipa el problema. Pero, sin embargo, esa simultaneidad que hace coincidir la solución del problema con su disolución todavía no es efectiva en la filosofía del Wittgenstein del *T.L.P.* : en primer lugar, porque la solución que, desde el comienzo, se propone el *T.L.P.* es la vieja concepción de la solución (como decible) y por eso la decibilidad

acaba siendo una paradoja fatal al final del *T.L.P.* (¿cómo ha podido decir lo que es indecible?, o aún, ¿cuál es el status de su discurso?); el símil de la escalera no cierra el problema. En segundo lugar, porque el *mostrar* está fatalmente encorsetado por su oposición al *decir* (un *decir* estrictamente planteado como el decir de las proposiciones de la ciencia natural): no hay un lugar para el discurso del *T.L.P.* ni en el *decir* ni en el *mostrar*. Por eso el símil de la escalera mantiene una idea de sucesividad y no de simultaneidad: hay que tirar la escalera *después de* haber subido.

Lo que importa es que, a pesar de la panoplia de términos que expresan *claridad* en el *T.L.P.*, el término que mejor caracteriza la idea de “claridad” que se desprende del primer Wittgenstein es *Aufklärung* (el sustantivo de *aufklären*), y ello aplicando un matiz muy particular al sentido en que el profesor J. Bouveresse dice que Wittgenstein es un “*Aufklärer*” (aunque nada *naïf*). Es evidente que aquí el término *Aufklärung* es usado también en conexión con su acepción más estrictamente histórica: la “*Aufklärung*” (Ilustración) alemana, marcada ya en su cuna por las tensiones entre el “*Sapere aude!*” kantiano, las preveniciones de Moses Mendelssohn en “*Über die Frage: was heisst aufklären?*” y el pietismo metodizador de Christian Wolff. Para el profesor Bouveresse, Wittgenstein es un racionalista militante (con una conciencia aguda de los límites de la racionalidad), enfrentado a dos tipos de mitologías: la del racionalismo ingenuo (la ideología del positivismo, el cientifismo humanitarista y progresista del Círculo de Viena, o la antropología de Frazer), por una parte, y el irracionalismo, por otra.

Pero nosotros vamos a acogernos a una acepción más etimológica de *Aufklärung* para caracterizar la idea de claridad del primer Wittgenstein: por una parte, *aufklären* significa “esclarecer”, pero también “abrir los ojos” y “reconocer”. Lo importante es cómo *aufklären* expresa la idea de una iluminación general (o mejor, total), sin restricciones temporales, de un “estadio” de visión que se encuentra al final de la actividad filosófico-vital (una actividad que, especialmente en el primer Wittgenstein y, más aún, en sus *Diarios*, aparece como un trabajo (lat. *tripalium*), y cuyo *nirvana* sólo puede ser la claridad). Del mismo modo, la filosofía ha sido *esclarecida* en el *T.L.P.*, y lo ha sido total y definitivamente; la filosofía ha acabado porque su fin ha sido realizado, pero también porque su fin ha resultado ser el callarse.

Veamos ahora cómo aparece expresada la idea de “claridad” del segundo Wittgenstein. En las *Observaciones* podemos encontrar algunas proposiciones donde aparece el término *Klarheit* (claridad), refiriéndose a la “civilización occidental del progreso”. Es bastante razonable pensar que aquí hay una alusión implícita al modo de discurso de la ciencia, pero también a su contaminación (mitológica) de todo discurso típico de la civilización occidental del progreso (incluyendo el discurso filosófico); la claridad es sólo un medio para perpetuar la vigencia del mitologema. Para Wittgenstein, como venimos viendo, la claridad sigue siendo (a lo largo de todo su pensamiento, con matices particulares) el fin de la filosofía y un fin en sí mismo.

En el segundo Wittgenstein la claridad no es un absoluto en su exterior (no es un fin “definitivo”, valga la redundancia, en el sentido más hegeliano posible), pero lleva internalizado el absoluto: “Pues la claridad a la que aspiramos es en verdad *completa* (*vollkommene Klarheit*). Pero esto sólo quiere decir que los problemas filosóficos deben desaparecer completamente (*vollkommen*).” (*PU.*, párr. 133). Cada detenimiento de la filosofía sólo puede ser honrado (valeroso, *Mut*), *completo*, (y, en cierto modo, definitivo), aunque, en general, seamos conscientes de que surgirán nuevas perplejidades, nuevos “conceptos” y nuevos “empleos” que no encajan. Por eso la claridad, en el segundo Wittgenstein, es un concepto ligado a la consciencia de la perennidad de los “mundos” y las “culturas” (*Observaciones*, p. 22, 27, 82, etc.), y, por tanto, también de “su mundo”, del que, sin embargo, nunca logró salir (especialmente en cuestión de preferencias artísticas).

En las *Observaciones*, p. 43, Wittgenstein liga la idea de claridad con otra idea importantísima, a saber, la idea de *coraje* (*Mut*), a propósito del busto de muchacha que Wittgenstein modeló en el taller del escultor Drobil. La actividad de esclarecimiento debe ser llevada con *coraje* (“Todo lo que he hecho es entregarme inmediatamente con pasión a mi trabajo de clarificación (*Klärungswerk*)”, dice un párrafo antes, a propósito de su falta de originalidad y su deuda con otros pensadores). Por eso la claridad internaliza constitutivamente el absoluto; por eso “la claridad a la que aspiramos es en verdad *completa*” y, sin embargo, eso *sólo quiere decir* (lo que puede ser interpretado como una advertencia frente al sentido de absoluto externo de la claridad del *T.L.P.*) que los problemas filosóficos deben desaparecer completamente. Por eso el “ver claro”

no puede ser fruto de un simple acto de “voluntarismo” (por intenso que sea), sino que exige un auténtico *coraje*, con todo lo que eso supone: abandonar la lengua en que nos hallábamos instalados, pero no por un raptó voluntarista, sino porque nos hallamos, de algún modo, desestabilizados en nuestro antiguo lenguaje por la comezón, el prurito, de la perplejidad. Aspiramos a la claridad porque nos hallamos sumidos en la confusión (ese *funk conquered* de las *Observaciones*, p. 76). De ahí que el valor no pueda ser forzado, se tiene o no se tiene (no podemos “tirar del grano para hacerlo brotar”, *Observaciones*, p. 81). Pero

Si un pensamiento equivocado se expresa de modo audaz y claro (*kühn und klar*), ya se ha ganado mucho. (*Observaciones*, p. 133)

donde *kühn* (atrevido, audaz) nos remite indudablemente a la idea de valor (*Mut*). La búsqueda de la claridad con valor no lleva automáticamente a la verdad; ¿cómo encajar la introducción, por parte de Wittgenstein, del término “verdad” en la particular hermenéutica de la claridad? La claridad es un fin en sí mismo (por eso, aun a riesgo de estar equivocados, hemos de mantener la actitud de claridad y valentía), pero no es un criterio de verdad. En Wittgenstein, la naturaleza y el lugar de la “verdad” van ligados inevitablemente a la naturaleza del lenguaje (y, por tanto, al papel de la gramática, del acuerdo, etc...).

Por otra parte, la diferencia entre el “mirar que ve claro” y la mirada mantenida que no ve nada recuerda enormemente a la diferencia entre leer el periódico y fingir que se lee el periódico (mirando atentamente sus páginas y moviendo los labios, por ejemplo -*PU*, párr. 165-170): aquí como allí no puede haber un criterio diferencial absoluto, ni introspectiva ni experimentalmente (en el sentido psicologista-cientifista), sino que empleamos “leer” (como “ver claro”) “para una familia de casos. Y bajo diferentes circunstancias aplicamos diferentes criterios para decir que alguien lee” (*PU*, párr. 164). Así es como el discurso wittgensteiniano no es filosofía del lenguaje, puesto que se sabe sometido a las condiciones mismas del lenguaje.

De otro lado, la noción de claridad en el segundo Wittgenstein está vinculada a dos campos de ideas: el de la llamada “representación perspicua o sinóptica” (*übersichtliche Darstellung*) y el de la percepción de

figuras ambiguas. De nuevo, en los términos que el segundo Wittgenstein emplea para expresar la claridad encontramos resonancias etimológicas interesantes: *übersehen* (“abarcarse con la vista”), donde el prefijo *über-* (“sobre”, “desde arriba”) es perfectamente equiparable (semánticamente) al *auf-* del primer Wittgenstein, y *sichten* (“avistar”, “divisar”, pero también “ordenar”, “clasificar”). En el ámbito de la representación perspicua o sinóptica, el concepto de claridad se vuelve más espacial (“buena disposición”), pero la representación “clara” de cada uno de los casos es relativa al resto de los casos (o elementos). Por eso “la representación sinóptica produce la comprensión que consiste en ‘ver conexiones’”.

El término que nosotros destacamos como exponente de la idea de claridad del segundo Wittgenstein procede del ámbito de la percepción de figuras ambiguas, donde Wittgenstein habla del “fulgurar de un aspecto” (*dem Aufleuchten eines Aspekts*, PU, II p. 447). El “ver (el pato-conejo) como” pato y el “ver como” conejo se produce “de golpe”, no simultáneamente y sin que podamos percibir la transición entre uno y otro. *Aufleuchten* significa “resplandecer”, “iluminarse”, pero en un sentido bien delimitado temporalmente e indicando un foco de luz más o menos localizado en el objeto. Por eso la traducción más aproximada aquí (como, además, aparece en las traducciones castellana y catalana) es “el fulgurar”, o “el centelleig”. La claridad del segundo Wittgenstein es una claridad total, que lo ilumina todo, pero por un momento; no es una claridad absoluta o definitiva, aunque sigue siendo la finalidad de la filosofía. El problema de la filosofía no será resuelto de una vez y para siempre, porque no existe “el” problema, sino los problemas; la filosofía no descansará para siempre (como creía el autor del *T.L.P.*) sino que encontrará su descanso cada vez que lleguemos, tras la perplejidad, a un estadio de comprensión (a una “dimensión interpretativa”, podríamos decir); la escalera (si es que se puede seguir hablando de escaleras en el segundo Wittgenstein), finalmente, no podrá ser tirada de una patada para siempre, sino que habrá que dejarla a mano, porque no hay dimensión interpretativa definitiva (aunque cada una de ellas lo sea, a escala, en cada momento).

La imposibilidad de representación es un criterio de no-sentido (dice Wittgenstein en *Zettel*, párr. 263), puesto que la representación en el segundo Wittgenstein es ese “receptáculo cuasiapriorístico del cono-

cer”, en palabras de Sádaba,¹ donde la *Darstellung*, liberada de la tiranía del *Bild* (el concepto) del primer Wittgenstein, es vista como *construcción* de los fenómenos, proyectada en una práctica; cuasiapriorístico porque su constitución no es previa al conocer lingüístico, sino que son mutuamente constituyentes, y sólo a un nivel puramente metodológico podemos verlo como apriori. El “modo de ver” (o, si se quiere, *Weltanschauung*, que sería el “modo de ver” con un mayor rango de generalidad) sería una macrorepresentación, o el sistema formado por multitud de representaciones posibles, interrelacionadas y compatibles. Pues bien, las características de la comprensión del “modo de ver” mediante la figura del matemático indio (*PU* párr. 144 y *Zettel*, párr. 461) son también las características de la comprensión estética y de la comprensión, no sólo filosófica, sino también general: 1) la comprensión se produce súbitamente. 2) La comprensión consiste en una *aceptación*. 3) El criterio de aceptación (y, por tanto, el criterio de comprensión) consiste en la disposición, mostrable en la práctica, a introducir activamente una representación que es asimilada en el *background* de representaciones preexistentes, pero que al mismo tiempo lo reorganiza sustancialmente y se convierte en parte fundamental de la función interpretativa del propio *background* con respecto a nuevas representaciones posibles; por tanto, el criterio de aceptación consiste en una competencia a demostrar en una multitud de casos (o, si se quiere, de juegos de lenguaje) posteriores, lo que convierte el criterio de aceptación en un criterio relativo (o, si se quiere, *subjetivo*) en tanto que requiere una doble aceptación: la del caso revolucionario (el *representarse* la representación) por parte del alumno y la aceptación de una determinada frecuencia de aplicaciones “correctas”, como muestra de una determinada competencia, por parte del maestro. Es evidente que este tipo de procesos exceden ampliamente los límites del ámbito exclusivo de la relación profesor-alumno, y es evidente también que la ciencia ha *edificado* un constructo formalizador para reducir a su mínima expresión el componente *subjetivo* de la aceptación, fijar los criterios de *corrección* y regularizar sistemáticamente la frecuencia de aplicaciones “correctas” que permite asignar *competencias* (aunque la *competence* sea la “naturaleza” o la “materia”, y aunque a un

1. J. Sádaba: *Lenguaje, Magia y Metafísica (El Otro Wittgenstein)*, Madrid, Ed. Libertarias, 1984, pp. 71-72.

nivel histórico o interteórico su funcionamiento se rija claramente por el “criterio de aceptación” general más puro).

Aufklären vs. *Aufleuchten*, o mejor, *Aufklären* y *Aufleuchten* es un sendero (entre otros posibles, como Sádaba hace con el de *Darstellung*) de recorrer productivamente la relación tensional entre el primer y el segundo Wittgenstein. La claridad es el fin perseguido (aunque de distinto modo) por el primer y el segundo Wittgenstein, pero uno y otro buscan la luz en diferentes lugares. La ventaja de este sendero (el de la “claridad”) frente a otros es, posiblemente, su riqueza en resonancias (no exclusiva, pero sí especialmente) estéticas.

Las características de la comprensión estética

No nos corresponde a nosotros desarrollar aquí las nociones que el profesor Bouveresse explota con admirable profundidad en el texto que traducimos. El propio texto es buena prueba del papel clave que estas nociones desempeñan para la comprensión estética. Nos estamos refiriendo a nociones como *perplejidad* (*puzzlement*), *descripciones suplementarias* (*further descriptions*), *seguir una regla / actuar de acuerdo con una regla*, *corrección estética*, *explicación estética*, *ver como* (*seeing as*), *ver* (*seeing*).

Pero quizás sí que sea adecuado en estas páginas ofrecer un desarrollo (muy general, si se quiere) de esos conceptos que muestre su operatividad a la hora de dar cuenta de cuestiones estéticas concretas. Por ejemplo, ¿Qué ocurre cuando alguien “comprende” una obra o a un autor que antes no comprendía, o sólo creía comprender?; ¿Qué ocurre cuando, en un proceso creativo, alguien encuentra el matiz que (ahora sí) “expresa” lo que realmente quería decir?; ¿Y cuando hago comprender (o no) a alguien un fragmento, una obra o un autor? Una aplicación exhaustiva del instrumental conceptual wittgensteiniano a estas cuestiones rebasa las expectativas de espacio y profundidad de esta introducción. No obstante, aventuraremos algunas aproximaciones a modo de ejemplo. La comprensión estética adquiere, como veremos, un aspecto “dimensional” a la luz de estos conceptos. Permítasenos, de nuevo, escoger un ejemplo del propio Wittgenstein: antes del comienzo de una reunión

del Moral Science Club de Cambridge en 1930, Wittgenstein y su amigo Drury hablan del segundo movimiento de la Séptima Sinfonía de Beethoven mientras miran el cielo gris por una ventana. Wittgenstein comenta:

El acorde con el que se abre este movimiento lento es del color de este cielo (señalando a través de la ventana)²

No conocemos la reacción de Drury o si esto le propició o no una nueva comprensión de Beethoven. Pero la observación de Wittgenstein es un perfecto ejemplo de descripción suplementaria (*further description*): una explicación del significado consistente en asociaciones, conexiones, comparaciones, analogías, ejemplos, repeticiones, invitaciones a destacar tal o cual elemento o a interpretar unos elementos desde otros, a inventar nuevos contextos de interpretación con los que comparar, etc. Con frecuencia, las explicaciones estéticas que se utilizan en el lenguaje cotidiano del arte tienen este carácter de descripciones suplementarias. Veamos una de las que, por ejemplo, ofrece Kenneth Clark en *Civilización*, cuando habla de cómo Miguel Ángel introduce la idea de que “el cuerpo humano (ese cuerpo que en la época gótica había sido objeto de vergüenza y disimulo) podía ser un medio de expresión de sentimientos nobles, energía creadora y perfección divina”:

En el fondo se trataba, naturalmente, de una idea griega; y al principio Miguel Ángel se inspiró directamente en fragmentos antiguos. Pero no por mucho tiempo. Lo que yo llamaría el elemento beethoveniano -el espíritu de la cabeza del *David*- no tardaría en hacerse extensivo también al cuerpo³

Entre las anécdotas y recuerdos que R. Rhees evoca, se encuentra la siguiente observación de Wittgenstein:

Las formas artísticas pierden su significado. Por ejemplo, ¿por qué tienen todas las obras teatrales de Shakespeare cinco

2. La anécdota es recogida por R. Rhees en *Ludwig Wittgenstein. Personal Recollections*, Oxford, Basil Blackwell, 1981, p. 130.

3. *Civilización*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, p. 188.

actos? Nadie lo sabe. ¿Qué tiene de significativo el número cinco aquí? -En cierta ocasión, cuando estaba escuchando los breves coros de la música de la Pasión de Bach, de repente me dí cuenta de que ‘esto es lo que significan las más breves escenas de algunas de las piezas de teatro de Shakespeare’⁴

Pero los ejemplos de descripciones suplementarias se multiplican en el interior de la obra de Wittgenstein, a un doble nivel: el de la formulación de descripciones suplementarias concretas y puntuales (como ocurre en las *Observaciones*), y el de las descripciones suplementarias que podríamos llamar estructurales, de mayor grado de abstracción, entre las que estarían los conceptos de juego, aires de familia, terapéutica, pintura, etc. De hecho, la dialéctica aparece una vez más en el concepto de analogía: para Wittgenstein el fin de la filosofía es encontrar una buena analogía, una analogía convincente, pero al mismo tiempo, los malentendidos que la filosofía ha de disolver han sido “provocados, entre otras cosas, por ciertas analogías entre las formas de expresión en determinados dominios de nuestro lenguaje” (*PU*, párr. 90).

La noción de descripción suplementaria tiene la virtud de denunciar, a un tiempo, diversas confusiones características de la estética tradicional: la concepción causal-psicologista del significado estético (x significa porque me causa determinada sensación o sentimiento), y la concepción esencialista-objetivista del significado estético (la obra de arte puede explicarse completamente analizando y explicitando sus *propiedades* estéticas). Relativiza, además, los criterios para que un discurso obtenga el status de explicación: que sea o no una explicación (una *buen*a explicación) depende del hecho de que yo la acepte como tal. Desde Wittgenstein, el significado de la obra de arte no es decible en el sentido positivista del término, pero existe un espacio para la *decibilidad* (pensemos en todos los tipos de descripciones suplementarias), un espacio perfectamente sintonizado con los usos, con los juegos de lenguaje efectivos que se dan en el mundo del arte y lo estético. Esta nueva *decibilidad* inaugura, además, una vía para la teoría estética no lastrada por los equívocos de la teoría estética tradicional.

4. Op. cit., p. 147. La traducción es nuestra.

Ahora bien, conviene destacar, por otro lado, cómo la noción de descripción suplementaria se sitúa en el corazón mismo de una concepción de la comprensión estética perfectamente armónica con otras nociones clave en el pensamiento de Wittgenstein. Especialmente si abstraemos algunos conceptos de sus observaciones sobre la percepción de figuras ambiguas: *seeing as* y *seeing*. La comprensión estética (un magnífico ejemplo de *übersichtliche Darstellung* o representación sinóptica) es abarcante (omniexplicativa) y funciona integrando o saltando. En este sentido es como un lenguaje, conforma un sistema, aunque éste no sea explicitable o descriptible en su totalidad. Puede que Drury compartiese con Wittgenstein un mismo *seeing* sobre Beethoven (o sobre la Séptima, o sobre el segundo movimiento, o sobre la música en general). Su comprensión de Beethoven integra perfectamente la descripción suplementaria de Wittgenstein y podría contestar: “Así es, te comprendo”. Puede que Drury no comprendiese la observación de Wittgenstein, y entonces se abre una doble posibilidad: el malentendido (“¿Qué cualidades tienen en común esa música y la tonalidad cromática del cielo?”, como diría la estética tradicional) que lleva al estrangulamiento conceptual, y la perplejidad estética.⁵ Puede que la observación de Wittgenstein provoque un cierto “cortocircuito” en el modo de comprender a Beethoven de Drury y obligue a éste a replantearse su modo de entender la Séptima, la obra de Beethoven, la historia de la música, el arte... para integrar la observación de Wittgenstein, a saltar a un nuevo *seeing*. En ese caso, la observación de Wittgenstein (con todas las demás descripciones suplementarias que pudieran apoyarla) funcionarían como una descripción suplementaria, como un *seeing as* que, una vez Drury asintiese, se convertiría

5. La diversidad de casos posibles desborda las pretensiones de esta introducción, pero, con todo, hay que apuntar la posibilidad de que Drury demande una nueva aclaración, distante sólo una pocas descripciones suplementarias más de asentir la comunión en un mismo *seeing*:

Drury: “¿Qué quieres decir con eso?”

Wittgenstein: “Ya sabes, entre el negro del primer movimiento y el blanco del tercero, el gris del segundo”, o “Sólo Beethoven puede expresar lo trágico con ese matiz tan sutil”

Drury: “Entiendo. Creo que así es”, o “Claro. Eso es algo que Mozart, siendo genial, nunca hubiera hecho”.

(ver *Observaciones*, p. 143)

en *seeing*, en una dimensión comprensiva (susceptible, a su vez, de integrar y ser integrada). Claro que también es posible que Drury pase mucho tiempo hasta que un día comprenda (“¡Ahora veo lo que decías!”). (El único criterio de corrección para la observación de Wittgenstein es que Drury lo acepta, y el único modo de comprobar que Drury ha comprendido es su forma de comportarse en los juegos de lenguaje posteriores). Por último (se objetará), hay que contemplar la posibilidad de que Drury no llegue jamás a admitir como correcto el juicio de Wittgenstein. Su dimensión comprensiva es capaz de dar cuenta coherentemente de Beethoven y del segundo movimiento de la Séptima (Drury: “Te equivocas, ese acorde es de un rojo intenso, como el de los cuadros de x” o “La música de Beethoven no admite comparaciones cromáticas; ese acorde tiene una explicación cabalística en la Séptima Sinfonía”), e incluso de integrar el juicio de Wittgenstein como un juicio erróneo en la dimensión comprensiva: Drury: “Comprendo lo que dices, porque en tu errónea comprensión cromática de Beethoven ese acorde se presta perfectamente a ello. Pero estoy en desacuerdo.”

Evidentemente, los párrafos precedentes son sólo una aproximación apresurada a la operatividad de las nociones wittgensteinianas en el terreno de la estética, y no pretenden dar cuenta de la compleja diversidad de casos y contextos posibles. Lo que hemos dicho, se observará, es válido no sólo para la comprensión estética, sino también para la comprensión en general. No hemos llegado a una caracterización de “lo específicamente estético” (y esto tiene resonancias de tópico fundamental y obsesivo de la teoría estética tradicional), sino a una visión privilegiada de la verdadera naturaleza de la comprensión desde la atalaya de la comprensión en los juegos de lenguaje del arte y lo estético, y quizás la única especificidad reside en los propios juegos de lenguaje, esto es, que la comprensión estética no es más que la comprensión en los juegos de lenguaje que convenimos en llamar *estéticos* y que podemos describir, pero no “esencializar” mediante una serie de axiomas o características distintivas.

Nos queda, finalmente, considerar la posible aportación de Jacques Bouveresse al desarrollo de una teoría estética desde Wittgenstein (teoría estética que no es más que la filosofía cuando mira a los problemas y malentendidos de los juegos de lenguaje del arte y lo estético). Claro está que aquí *teoría* (o mejor, *theoria*) coincide con *filosofía*, y para

Wittgenstein la filosofía es esa “lucha contra el embrujo de nuestro entendimiento por medio de nuestro lenguaje” que vincula estrechamente *theoria* y *praxis*. Vienen al caso las palabras con que Jacques Bouveresse cierra su introducción a *Wittgenstein: la rime et la raison* :

No hemos dejado aún de preguntarnos por las razones que han hecho que una obra tan destructiva, en definitiva, como la suya haya podido imponerse con tanta facilidad en un país donde la filosofía lo es, aparentemente, tan poco. Era, evidentemente, tentador, en estas condiciones, interesarse de una vez seriamente por lo que hay (salvando las distancias) de menos anglosajón en el pensamiento de Wittgenstein, lo que lo aproxima más, a veces, a Nietzsche y a Heidegger que a Russell o a Carnap, es decir, en una parte esencial, por las cosas que él no ha dicho verdaderamente.

Ciertamente, el profesor Bouveresse no tiene el mérito de haber imitado con éxito el estilo literario de Wittgenstein (otros, como el pintor Salvo,⁶ lo han hecho con brillantez), ni tampoco tiene el mérito de haber traducido el pensamiento de Wittgenstein a un método sistemático, fundamentado y fundamentador o a un repertorio homogéneo de argumentos, axiomas o slogans filosóficos (lo que ha entretenido largo tiempo a buena parte de la crítica anglosajona). Sin embargo, su obra es uno de los mejores ejemplos de cómo hacer justicia al pensamiento de Wittgenstein partiendo *desde* él para enfrentarse autónomamente a los nudos conceptuales de cualquier región del lenguaje, ofreciendo nuevos modos de ver que los aclaren; en suma, cómo interpretar activamente el *estilo de pensar* que Wittgenstein nos dejó como mejor legado.

José Javier Marzal Felici
Salvador Rubio Marco
Valencia, mayo de 1993

6. Salvo: *De la pintura*, Valencia, Temple/Pre-textos, 1989.

ISBN 843701309-7



9 788437 013091

**Fundació General de la Universitat.
Patronat Martínez Guerricabeitia**

**Publicacions de la
Universitat de València**