



LA ESTETICA DESDE EL PENSAMIENTO FILOSOFICO
DEL SEGUNDO WITTGENSTEIN

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:

Salvador RUBIO MARCO

DIRIGIDA POR:

Román DE LA CALLE DE LA CALLE

FACULTAD DE FILOSOFIA Y CC. EDUCACION
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
SECCION DE ESTETICA

A mi gran familia.

A Mari.

A Javier, a quien también
pertenece este trabajo.

A los compatriotas (R.M., pg. 19-20).

Mi agradecimiento especial al profesor Josep Corbí (que alimentó mi interés por Wittgenstein), al profesor Román de la Calle (por su apoyo constante e incondicional), al profesor Nicolás Sánchez (por sus coincidencias conmigo), a los profesores de la Sección de Estética del Departamento de Filosofía de esta Facultad, y al profesor Jacques Bouveresse, por sus libros, sus atenciones y su complicidad.

INDICE

1. Introducción. 1-11 (notas 12-13)
 - 1.1. Los escritos de Wittgenstein sobre estética.
 - 1.1.1. Lo que Wittgenstein ha escrito. 14-22 (n. 23)
 - 1.1.2. Lo que Wittgenstein no ha escrito pero que se ha escrito que él ha dicho. 24-28 (n. 29)
 - 1.1.3. Lo que Wittgenstein no ha dicho ni escrito, sino mostrado. 30-42 (n. 43-44)
 - 1.1.4. Lo que se puede decir desde Wittgenstein (desarrollos) y después de Wittgenstein (coincidencias, intersecciones, conexiones). 45-89 (n. 90-93)
 - 1.2. El pensamiento del segundo Wittgenstein y la estética.
 - 1.2.1. Puesta en cuestión del término "segundo Wittgenstein". Interpretación(es) sobre la charnela: la relación entre el primer y el segundo Wittgenstein (¿ruptura, continuidad?). 94-109 (n. 110-111)
 - 1.2.2. " *Aufklären* " / " *Auflechten* ". 112-127 (n. 128)
 - 1.2.3. El carácter dialéctico del pensamiento wittgensteiniano. 129-157 (n. 158-161)
2. El problema de la definición del arte: la polémica esencialistas / antiesencialistas. 162-179 (n. 180-182)
3. Algunas aplicaciones de la teoría del lenguaje de Wittgenstein a la estética. 183-186
 - 3.1. De la estética a la teoría del lenguaje y viceversa : un doble camino de ida y vuelta. 187-193 (n. 194)
 - 3.2. Repercusiones estéticas de la tesis de la imposibilidad de un lenguaje privado. 195-210 (n. 211-212)
 - 3.3. Repercusiones del argumento sobre la percepción de los aspectos para algunas cuestiones fundamentales de la psicología de la percepción estética. 213-219 (n. 220)
 - 3.4. Repercusiones de la noción de "seguir una regla". Seguir una regla / actuar de acuerdo con una regla. 221-232 (n. 233)

- 3.5. Repercusiones de las nociones de "aire de familia" (*Familienähnlichkeiten*) y de "juego" (*Spiel*).
234-241 (n. 242)
- 3.6. Las secuelas estéticas del dualismo cartesiano.
243-253 (n. 254)
 - 3.6.1. A propósito de la obra de arte: el "modelo traducción". 255-262 (n. 263)
 - 3.6.2. La falacia intencional. 264-281 (n. 282-284)
 - 3.6.3. La teoría de la expresión. ¿Se puede rehabilitar el concepto de expresión en arte?
285-294 (n. 295-296)
- 4. El problema de la apreciación estética. 297-314 (n. 315)
 - 4.1. La naturaleza epistemológica de los "juicios" estéticos. (¿Son los juicios estéticos verdaderos "juicios"?).
316-319 (n. 320)
 - 4.2. La corrección de los juicios estéticos.
 - 4.2.1. ¿Hay juicios estéticos correctos o incorrectos?
321-328 (n. 329)
 - 4.2.2. Objetividad / subjetividad de los juicios estéticos.
330-340 (n. 341)
 - 4.2.3. El juicio estético como competencia y actuación.
342-352 (n. 353)
 - 4.2.4. Expresiones de gusto / expresiones de juicios estéticos. 354-360 (n. 361)
 - 4.3. ¿Es posible describir una apreciación estética?.
362-369 (n. 370)
- 5. Las características de la comprensión estética.
 - 5.1. La aparición de un aspecto.
371-383 (n. 384)
 - 5.2. El "puzzlement": la perplejidad estética.
385-409 (n. 410-411)
 - 5.3. La comprensión estética y el "salto". Las "dimensiones" de la comprensión estética. 412-432 (n. 433)
 - 5.4. La explicación estética: causas, razones y descripciones suplementarias. 434-452 (n. 453)

6. El status epistemológico de la estética y su objeto.
 - 6.1. Estética y filosofía. 454-470 (n. 471)
 - 6.2. La relación teoría - praxis. 472-479 (n. 480)
 - 6.3. La comprensión estética y la comprensión de personas.
481-488 (n. 489-490)
 - 6.4. La posibilidad de una teoría estética. 491-501 (n. 502)

7. Conclusiones. 503-508

8. Abreviaturas y ediciones de referencia de la obra de Wittgenstein.
509-517

Bibliografía específica.
518-560

Bibliografía general sobre L. Wittgenstein.
561-564

1. Introducción.

Nuestra tesis es el resultado de una doble perspectiva, de una mirada en dos direcciones, tan trabadas que resulta ya imposible decidir cuál fue la primera y cuál la hegemónica: una mirada hacia la estética desde el pensamiento de Wittgenstein y una mirada hacia el pensamiento de Wittgenstein desde la estética (y aquí cada "desde" ha de ser ineludiblemente relleno con toda una carga de intenciones, prejuicios, selecciones, etc). Así pues, la historia del origen de las inquietudes e ideas que ahora recalcan (más que culminan) en este trabajo de investigación es la historia de un entrecruzamiento de caminos (que siempre lo es, también, de personas y de libros), no sé si casual y si feliz, y de cómo ambos caminos han ido conformándose y enriqueciéndose mutuamente en su aún corto transcurrir.

Por otra parte, sólo bajo las constricciones formales que impone la asignación de este estudio a un área de conocimiento pueden ser entendidas las conclusiones de este trabajo como dirigidas unilateralmente al dominio de la estética. En realidad, la finalidad de esta tesis no puede ser más que doble, como su propio planteamiento, a saber, aportar un nuevo enfoque a los problemas de la estética desde la filosofía wittgensteiniana y una nueva visión de la filosofía wittgensteiniana desde los problemas de la estética, y al mismo tiempo unitaria: elaborar una estética wittgensteiniana.

La publicación durante los años 50 de algunas de las principales obras del llamado segundo Wittgenstein tuvo una repercusión amplia y casi instantánea en los círculos filosóficos más activos tanto en Estados Unidos como en Europa⁽¹⁾. Las nociones

de "juegos de lenguaje", "aires de familia", significado como "uso" fueron objeto de una abundante literatura filosófica que desbordó, por una parte, los círculos de seguidores y exégetas de la obra del filósofo vienés, y por otra, los cauces de una adecuada comprensión de estas y otras nociones que vaya más allá del simple "slogan" de moda.

En cualquier caso, las décadas de los años 60 y 70 constituyen, en cierto modo, la etapa de expansión de la filosofía analítica en los más diversos ámbitos de la filosofía: teoría del conocimiento, ética, estética, filosofía de la religión. antropología, lógica, filosofía de la mente, e incluso fuera del campo de la filosofía: lingüística, sociología, psicología, matemática, literatura, teología, etc. La universidad española no fue ajena (a pesar de las circunstancias) a esa repercusión, aun cuando el interés por asimilar las aportaciones de la nueva corriente no coincidiera con un esfuerzo efectivo por traducir a nuestras lenguas la obra de Wittgenstein⁽²⁾. De cualquier modo, los años 60 y 70 ven surgir en nuestras universidades algunos círculos de investigación sobre el tema que son los responsables, por un lado, de no pocas publicaciones al respecto, y por otro, de la incorporación del pensamiento wittgensteiniano a los temarios de numerosos cursos universitarios. Y sería injusto dejar de destacar el papel de vanguardia en el estudio de la filosofía wittgensteiniana (y analítica en general) que durante este periodo desempeñó la Universidad de Valencia, donde el interés de unos cuantos (ahora ya, reputados) profesores fructificó en algunas publicaciones de gran interés y otros tantos círculos de investigación. Sin embargo, el interés investigador con respecto a la

filosofía wittgensteiniana y analítica entró, desde finales de los años 70, en un proceso de abandono paulatino que no coincidió en absoluto con un proceso de crisis de las ideas fundamentales del filósofo, cuando las posibilidades de explotación de estas ideas en los diversos campos de la filosofía no habían sido ni siquiera vislumbrados, como sí ocurrió en otros estados. En los países anglosajones, y especialmente en Gran Bretaña (donde, quizás, la herencia wittgensteiniana fue más atendida, por no decir disputada) los efectos del impacto analítico fueron, por así decirlo, más permanentes: algunas de las ideas introducidas por el filósofo (y, en general, el planteamiento lingüístico de las cuestiones filosóficas) pasaron a formar parte del *ground* filosófico común, hasta el punto de desplazar, por sobreentendida, la figura del propio Wittgenstein de las discusiones sobre filosofía analítica⁽³⁾. Pero quizás la consecuencia más importante, por lo que respecta al desarrollo del pensamiento wittgensteiniano en el ámbito anglosajón, sea el surgimiento de reflexiones particulares (o aún mejor, de círculos de discusión filosófica, generalmente alrededor de determinadas antologías y revistas ⁽⁴⁾) que han aplicado algunos conceptos clave de la filosofía de Wittgenstein a diferentes dominios, y más particularmente para lo que aquí nos interesa, a la estética. Por ello, uno de los propósitos que motivaron este trabajo de investigación fue, en principio, recoger, seguir e interpretar esa maraña de hilos (a menudo dispersos) que constituyen el debate en torno a la estética que se ha dado en llamar (no sin reparos, como veremos) estética analítica y además, por otra parte, desarrollar en nuestra universidad una línea de investigación (hasta hoy inédita en nuestro país) que aporte,

no sólo una visión panorámica de dicha corriente, sino una nueva visión que, partiendo de una vuelta a los orígenes en la filosofía de Wittgenstein, haga surgir nuevas claves para la interpretación del dominio estético. Así pues, nuestro trabajo de tesis no tiene un carácter meramente descriptivo, si bien ha de dar cuenta del desarrollo y estado actual de una corriente de estudios estéticos con una cierta tradición, sino que además (y fundamentalmente) tiene un carácter propositivo y argumentativo. En definitiva, no se trata de añadir gratuita y caprichosamente nuevos párrafos a una polémica ya iniciada, sino que nuestra investigación surge de una serie de necesidades. En primer lugar, poner al descubierto algunas malinterpretaciones de la filosofía wittgensteiniana (especialmente en estética) que, tomadas en ocasiones como enseñanzas de escuela o peticiones de autoridad para una determinada opinión, han dado lugar a descalificaciones, ataques y olvidos referidos al pensamiento del filósofo, y al mismo tiempo, abordar a la luz de la filosofía wittgensteiniana algunas cuestiones estéticas tradicionalmente olvidadas que pueden adquirir, de este modo, un nuevo aspecto.

Ahora bien, hay unas cuantas cuestiones de índole preliminar que no puedo dejar de enunciar en esta introducción. La primera de ellas afecta a la legitimidad de un trabajo de investigación como éste en relación con el pensamiento wittgensteiniano; en pocas palabras, ¿es coherente con el pensamiento filosófico de Wittgenstein una "tesis", como la que propongo?. Nicolet⁽⁵⁾, desde un posicionamiento deconstructivista muy particular que reivindica una interpretación de Wittgenstein desde su "estilo", afirma, en términos generales, que no es posible algo semejante:

"Toute reprise, qu'elle se prétende fidèle ou non, de la pensée de Wittgenstein implique en effet l'identification dans son oeuvre de thèses (parmi lesquelles Baker et Hacker mentionnent par exemple la critique du dualisme 'cartésien' et de l'introspection, le rejet du logicisme et l'assomption du langage comme pratique sociale, le conventionnalisme radical en mathématiques, etc.) -au sujet desquelles ne règne (et ne peut regner, puisque Wittgenstein exclut précisément qu'il soit possible de formuler des thèses en philosophie) aucun accord, si bien qu' 'à l'heure actuelle, l'héritage de Wittgenstein ressemble à un foyer de controverses' [Nicolet cita a Ayer, A.J.: Aux origines de la philosophie analytique, pp.675-89]".

Desde luego, Wittgenstein afirma literalmente:

"Si se quisiera proponer *tesis* en filosofía, nunca se podría llegar a discutir las porque todos estarían de acuerdo con ellas." (I.F., §128).

Es evidente que la crítica de Wittgenstein puede referirse a la "tesis" como trabajo de investigación entendido al modo tradicional: un discurso sistemático, con estructura argumentativa y demostrativa (la proposición de una hipótesis que, tras ser convenientemente justificada y probada, pasa a ser "tesis"). El párrafo anterior, el 127, nos indica las razones de ese rechazo de las "tesis" en filosofía:

"El trabajo del filósofo es compilar recuerdos para una finalidad determinada." (I.F., §127)

En efecto, para Wittgenstein la filosofía sólo puede persuadir, ofrecer razones (entendidas, ya veremos, como descripciones suplementarias) en favor de un determinado "estilo de pensar". Por otra parte, Wittgenstein (como afirma en el prólogo a las I.F., siempre estimó que el mayor valor al que podía aspirar su obra era animar a otros a pensar, a reflexionar sobre los más diversos temas, a tener el coraje (un coraje muy estético, veremos) de cuestionar

nuestros propios "standards". En el espíritu de estas dos últimas máximas wittgensteinianas se quiere encuadrar mi investigación: no como una tesis demostrativa (al modo tradicional), sino como un discurso consciente e inevitablemente persuasivo; no como un ejercicio de escuela filosófico, sino como un ejercicio de reflexión (a la manera wittgensteiniana) que quisiera, en el mejor de los casos, "arrojar luz" sobre algunos problemas estéticos y filosóficos.

Las últimas palabras del texto de Nicolet citado advertían ya una segunda imposibilidad que el pensamiento de Wittgenstein formula: que sus ideas sirvieran como pretexto para constituir una "escuela filosófica", para un cierto "parroquianismo filosófico". Más allá de los temores del propio Wittgenstein, es triste constatar cómo su obra es objeto de reivindicación por parte de no una, sino varias tendencias contrapuestas que se disputan herencias filosóficas y denominaciones (intentos de "engager" a Wittgenstein que van del "revival" realista al anti-realismo trascendental, pasando por positivismos, pragmatismos, neokantismos, deconstructivismos, etc). Por intentar, de algún modo, reducir a dos grandes tendencias la llamada "estética analítica", podríamos decir que existe una estética analítica anglosajona, ensimismada en sus propias polémicas ya tradicionales, lastrada por sus tradiciones empirista y positivista, que ignora (en su mayor parte) los planteamientos de la estética analítica europea (francesa e italiana especialmente), en la que los intentos de divulgación (a veces mera glosa) del pensamiento wittgensteiniano alternan con desarrollos sugerentes y no encorsetados desde distintas ópticas filosóficas. Con todo, el mayor defecto de la estética analítica anglosajona es, quizás, la parcialidad: intentar

extraer de Wittgenstein la "parte" estética, los "argumentos estéticos" y no verlo como un todo con su pensamiento filosófico global; un defecto que, a menudo, va asociado a posicionamientos concretos desde teorías concretas y en polémicas concretas, como veremos en el capítulo 2.1. de nuestra investigación. Desde el punto de vista que rige nuestra investigación no interesa un pensamiento estético de Wittgenstein, sino un pensamiento filosófico wittgensteiniano que mira a los problemas de los juegos de lenguaje del arte y de la estética. Es indudable que la estética analítica anglosajona ha pugnado siempre por apropiarse una tradición analítica que, al menos en algunos de sus principales exponentes (Frege y Wittgenstein) no es adscribible al interior de sus límites geográficos; pero la corrupción de una postura semejante no radica en las razones de su apropiación, sino en el significado de la apropiación misma: ningún pensamiento abominaría de las disputas por su nombre y su herencia intelectual como el de Wittgenstein. Hace falta un contrapeso a esa apropiación, pero sin jugar al juego de "apropiarse a Wittgenstein", como ha venido haciendo la estética analítica anglosajona tradicional. Ahora bien, si las apreciaciones que acabo de hacer son ciertas de un modo general, también es cierto que mi división entre estética analítica anglosajona y europea es (como cualquier clasificación, por otra parte) vaga e injusta. Hay filósofos encuadrables, por mera adscripción geográfica, en una de las dos corrientes, que deberían formar parte, por sus planteamientos, justamente de la corriente contraria.

Es comprensible, entonces, que en nuestra introducción

resulte especialmente difícil llevar a cabo (como es acostumbrado) una exposición resumida de la "tesis" y de la "estructura argumentativa" de esta investigación. No obstante, en el fondo de toda ella subyace la pregunta por la posibilidad y naturaleza de una teoría estética después de Wittgenstein (o mejor, como veremos, desde Wittgenstein). La respuesta a esa pregunta (si es posible considerarla como tal respuesta) pasa, en primer lugar, por investigar la posibilidad (o mejor, la imposibilidad) de un discurso filosófico en Wittgenstein (y desde Wittgenstein) y, en segundo lugar, consecuentemente, el replanteamiento de la propia noción de "teoría" (en un modo de hacer filosófico típicamente analítico). Sólo de ese modo es posible hablar genuinamente de una estética wittgensteiniana (desde Wittgenstein): no como un corpus de ideas, sino como una manera de ver los problemas de la estética desde el pensamiento de Wittgenstein (o, aún mejor, desde su modo de pensar los problemas). En esta tarea nos encontraremos, quizás, con alguna sorpresa: que el problema de expresión que Wittgenstein se plantea constantemente es un problema estético, o mejor, un problema que aparece más claramente planteado en el arte, y que, en el fondo es el problema de todo sentido(casi diríamos que en la estética aparece el lenguaje en su verdadero aspecto, sin que ello quiera decir "ver todo el lenguaje de una vez", lo cual es imposible, y quizás por eso Wittgenstein recurre tanto a los ejemplos estéticos); que nuestra estética wittgensteiniana no es más que un modo de acceder al pensamiento total de Wittgenstein, y no sólo a una parte "estética" de su pensamiento, (que nuestra estética wittgensteiniana es como una de las múltiples mirillas que permiten ver el pensamiento de Wittgenstein, tan inasible y fragmentario, como un todo que, casi

podríamos decir, surge y se desvanece en cada problema concreto); que, en el fondo, es imposible hablar de una estética wittgensteiniana sin hablar de la filosofía en general, porque las mismas conclusiones que pueden extraerse de la estética son las que Wittgenstein aplica a la filosofía. Y esta constatación es, a fin de cuentas, una constatación profundamente wittgensteiniana.

No en vano, el propio Wittgenstein confiesa en algún momento que su preocupación es una preocupación estética:

"Les questions scientifiques peuvent m'intéresser, elles ne peuvent jamais me captiver réellement. Seules le peuvent les questions *conceptuelles* et *esthétiques*. La solution des problèmes scientifiques m'est au fond indifférente; mais il n'en va pas de même pour les deux autres sortes de questions".

(R.M., pg.94)

Otra tentación que aparece a la hora de elaborar una estética wittgensteiniana es la de hacer una selección de los "textos estéticos de Wittgenstein". La idea, pese a su aparente novedad y economía, nos parece francamente peligrosa, sobre todo si reducimos la estética wittgensteiniana a dicha selección de textos y lo que de ella se pueda decir. En primer lugar porque, como algunos estudiosos han constatado ya acertadamente, "les choses les plus intéressantes que Wittgenstein avait à dire sur l'esthétique ne se trouvent pas toutes dans les Leçons sur l'esthétique [en castellano, Estética, psicoanálisis y religión]"⁶, esto es, lo más interesante que Wittgenstein ha dicho sobre estética no está exclusivamente en los contados textos "estéticos" de Wittgenstein. En segundo lugar, porque algunas de las cosas más interesantes que Wittgenstein ha dicho sobre estética no están formuladas como un discurso sistemático sobre estética, sino

que, a menudo, aparecen en los ejemplos estéticos que Wittgenstein utiliza para hablar de temas no estrictamente estéticos (el lenguaje, los sueños, la certeza, la comprensión, etc.). En tercer lugar, porque el interés para la estética surge muchas veces de aplicar a los problemas de la estética ideas y "estilos de pensar" que forman parte del pensamiento general de Wittgenstein (o de su mal llamada tradicionalmente "teoría del lenguaje"). Y finalmente, porque una selección de textos tal traicionaría profundamente el "estilo" wittgensteiniano en tanto que supondría la extracción y posterior "sutura" de una serie de textos originalmente diseminados y la introducción de un cierto *sentido sistemático*, de corpus, en unas ideas que, en su contexto originario, repelen dicho sentido sistemático. Una selección de textos de tal naturaleza sólo podría tener un valor meramente operativo, y su sentido debería ser, en cualquier caso, minuciosamente puesto en cuarentena.

En cuanto a la presunta "estructura argumentativa" de nuestra investigación, sólo en tanto que la pregunta por la posibilidad y naturaleza de una teoría estética es la idea que subyace a toda la investigación, puede encontrarse una cierta direccionalidad en la exposición de la misma: una aproximación aporética al pensamiento y la obra de Wittgenstein como punto de partida de la investigación (cap. 1), un recorrido crítico por las polémicas ya clásicas en el seno de la estética analítica (cap. 2), una aplicación de algunos "argumentos" de la "teoría del lenguaje" de Wittgenstein a la estética (cap. 3), una revisión desde Wittgenstein de dos problemas estéticos centrales (la apreciación estética y las características de la comprensión estética), con todas sus

ramificaciones (cap. 4 y 5), y finalmente, un replanteamiento de la idea de filosofía y de teoría estética desde el pensamiento wittgensteiniano (cap. 6). El capítulo 7 (conclusiones) responde más, de nuevo, a una exigencia formal en la presentación de nuestra investigación que a un deseo de hacer cruz y raya en una estructura expositiva que en ningún momento quiere ni puede pretenderse demostrativa.

Por otra parte, se puede plantear a propósito del tema de nuestra investigación la misma ambigüedad que Louis Van Haecht⁽⁷⁾ planteaba a propósito de la estética analítica: ¿se trata de un análisis del lenguaje de la estética?, ¿se trata de un análisis del lenguaje del arte?. La pregunta no es, en modo alguno, ociosa, y uno de los objetivos de nuestro trabajo es, precisamente, esclarecerla. Sin embargo, si podemos adelantar, grosso modo, que (curiosamente, tal y como Van Haecht constata en relación a las dos tendencias en la estética analítica), ambas preguntas tienden a converger e imbricarse, trascendiendo, incluso, los límites de la propia estética (como disciplina) hacia el ámbito más amplio de la filosofía o del conocimiento mismo.

NOTAS

[Los textos citados en las siguientes notas figuran con el nombre del autor, el del texto y la página. Los demás datos (lugar y fecha de publicación, revista u obra general en que está integrado, etc.) pueden ser consultados en la bibliografía].

<¹> Como el propio Osborne se ve obligado a reconocer, "La influencia de Wittgenstein sobre el pensamiento estético ha sido real, pero indirecta"; por indirecta, Osborne se refiere a la introducción de nuevas formas de pensar y nuevos modos de discurso, si bien no de aportaciones *ex profeso* para la estética. Hemos de concederle también que muchas de las ideas estéticas que son consideradas como parte de la herencia wittgensteiniana estaban ya en el aire desde la década de los 20, sin que ello suponga ningún desmérito para la figura del filósofo vienés. Como algunos estudiosos han destacado, quizás lo más innovador de la filosofía de Wittgenstein no es tanto el contenido de sus ideas, sino el "estilo" filosófico que acuñó.

<²> La traducción del Tractatus al castellano, realizada por el profesor Tierno Galván, se publica por primera vez en la Revista de Occidente en 1957. Los Cuadernos azul y marrón aparecen traducidos en 1968, mientras que las Investigaciones Filosóficas habrán de esperar hasta 1983 para aparecer en catalán y hasta 1988 para aparecer en castellano (si exceptuamos la traducción castellana de A. Rossi, UNAM, México, 1967 que no ha estado nunca accesible).

<³> Lo cual, como veremos, ha tenido, en ocasiones, consecuencias nefastas para la interpretación adecuada del pensamiento

wittgensteiniano.

<4>Ver bibliografia.

<5>Nicolet, D.: Lire Wittgenstein,pg.V.

<6>Bouveresse, J.: Wittgenstein: la rime et la raison,pg.196.

<7>Van Haecht, L.: "L'esthétique analytique".

1.1. Los escritos de Wittgenstein sobre estética.

1.1.1. Lo que Wittgenstein ha escrito.

Aunque pueda parecer un modo descorazonador de comenzar nuestra investigación, hay que reconocer, estrictamente hablando, que Wittgenstein no ha escrito prácticamente nada sobre estética (si entendemos que "escribir" significa culminar con la publicación un proceso de elaboración que va más allá de las meras notas de clase, fichas o esbozos). Aparte de una reseña (bajo el título "On Logic and How, Not to Do It") sobre el libro The Science of Logic de P. Coffey en Cambridge Review de 1913, "Logisch-philosophische Abhandlung" en Annalen der Naturphilosophie en 1921 (el T.L.P. de 1921), el Tractatus Logico-Philosophicus de 1922, el Wörterbuch für Volks- und Bürgerschulen de 1926 (un vocabulario para la escuela primaria), Some Remarks on Logical Form (un suplemento de las Actas de la Aristotelian Society de 1929), y una carta al editor de Mind aparecida en el número XLII en 1933, no hay ningún escrito más publicado (o mandado publicar) por el propio Wittgenstein en vida. Dejó casi preparado para imprimir la primera parte de las Investigaciones Filosóficas (aunque es muy probable que las hubiese revisado y modificado de nuevo antes de publicarlas, si alguna vez hubiera estado realmente decidido a ello). El resto de las "obras" publicadas en su nombre tras su muerte son en realidad compilaciones hechas por sus albaceas literarios a partir de sus papeles (el *Nachlass*), o bien recopilaciones de notas de clase tomadas por sus alumnos. Por tanto, de las obras publicadas por el propio Wittgenstein, el único texto que hace referencia a temas estéticos es el TLP, donde se afirma que ética y estética son lo mismo

(6.421), perteneciendo ambas a lo místico (lo indecible, lo que está fuera del mundo).

Ahora bien, podemos inaugurar un segundo nivel de investigación sobre estética si tomamos en consideración las obras wittgensteinianas publicadas tras su muerte por sus albaceas, y si seleccionamos entre esos textos aquéllos que hablan sobre estética o abordan temas estéticos. Destacaremos, entonces, las notas tomadas de las clases que Wittgenstein impartió sobre estética, recopiladas en Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief, 1938-1946 (E.P.R. en versión castellana); más secundariamente, las notas de clase de Ambrose y Mc Donald agrupadas como Wittgenstein's Lectures, Cambridge 1932-35 (incluyendo el llamado "Yellow Book"), las de King y Lee bajo el nombre de Wittgenstein's Lectures, Cambridge 1930-32; los apuntes de clase tomados por Moore, conocidos como Wittgenstein's Lectures 1930-33 y recogidos en sus Philosophical Papers (en castellano, encontrables al final del libro Defensa del sentido común y otros ensayos, Barcelona, Orbis, 1983); y las observaciones variadas agrupadas bajo el título de Culture and Value (Vermichte Bemerkungen o, en la versión francesa, Remarques mêlées), muy especialmente. En todos esos textos hay referencias explícitas a la estética o a temas estéticos. Pero también, cómo no, habría que añadir a la lista algunos párrafos de otras "obras" en las cuales se habla, aunque sea tangencialmente (o a modo de ejemplo), de música, de pintura, de arquitectura, de literatura, etc., a saber, de las I.F., los Ultimos escritos sobre Filosofía de la Psicología (en francés publicados como Etudes préparatoires à la 2nd partie des Recherches Philosophiques, las Zettel (Fiches en francés), los

Cuadernos azul y marrón, y prácticamente todas las "obras" de Wittgenstein; tampoco habría que olvidar los recuerdos de conversaciones personales de sus amigos (los "personal recollections" de Rhees, Drury, Malcolm, y otros muchos), los diarios secretos, y las cartas. En cualquier caso, el peligro de elaborar una estética wittgensteiniana meramente anecdótica (un tratado de los "gustos" estéticos de Wittgenstein, bastante conservadores, por cierto) o sesgada por sus afirmaciones explícitas sobre asuntos "aproximadamente estéticos", parece más que evidente (sin despreciar, en modo alguno, el enorme interés de esos textos).

Sin embargo, hay un tercer nivel de investigación que nos parece mucho más adecuado. Consiste en considerar, para nuestra estética wittgensteiniana, toda la obra de Wittgenstein (incluyendo los fragmentos que no se refieren explícitamente a temas estéticos) o, aún mejor, el pensamiento wittgensteiniano entero (ya veremos los problemas que comporta reducir su pensamiento a una serie de argumentos bien delimitados). De este modo, las consecuencias para la estética se sitúan en el centro mismo del pensamiento wittgensteiniano, y no enganchadas, casi por los pelos, en su periferia. Y sólo puede comprenderse en la medida en que se comprende el pensamiento global de Wittgenstein y en la medida en que esas consecuencias se integran constitutivamente en el seno de ese pensamiento global. Es, además, un nivel de investigación que incluye perfectamente los dos anteriores, en tanto que atiende también a los fragmentos explícitamente estéticos en su contextualidad originaria (o al menos supuestamente originaria).

No obstante, la escritura wittgensteiniana presenta dificultades muy particulares que ningún enfoque puede pasar por alto. En primer lugar, una dificultad añadida al carácter de "atribución póstuma" que antes reseñábamos es lo que Nicolet^{<1>}denomina la "verticalidad" de la escritura wittgensteiniana:

"Mais la difficulté essentielle de cette publication est que les textes eux-mêmes ne sont pas homogènes, Wittgenstein ayant pour méthode de travail la réélaboration continue de ses propres écrits, si bien qu'à la linéarité du texte, une édition idéale devrait superposer, pour obtenir une image correcte, la verticalité de cette réécriture permanente".

Efectivamente, la escritura wittgensteiniana ofrece el aspecto de una superposición de estratos que exigen una lectura transversal, más que lineal o superficial (a lo largo del estrato superior). El verdadero carácter de la filosofía de Wittgenstein se muestra precisamente en ese trabajo minucioso y a veces casi obsesivo por intentar esclarecer los problemas depurando las expresiones, buscando un nuevo giro de palabras que consiga mostrar mejor el nudo conceptual. Pero, a menudo, es sólo pisando de nuevo las huellas en la arena de cada uno de los senderos verticales como conseguimos ver lo que él vio y quiso mostrarnos.

Esta fuerza de cohesión vertical en la escritura de Wittgenstein es complementaria de esa otra horizontal a la que antes aludíamos: los textos de Wittgenstein soportan difícilmente la descontextualización radical de cada uno de los fragmentos (o argumentos) porque sólo en el contexto del pensamiento wittgensteiniano global cobran su verdadero sentido, y soportan aún más difícilmente, si cabe, la yuxtaposición caprichosa (ya sea por

criterios temáticos, cronológicos, académicos, biográficos, etc.) porque repelen la sistematicidad del estilo filosófico tradicional (monódico, omnicompreensivo, conclusivo) casi con la misma fuerza con que son vertebrados mediante la pulsión agónica por emerger, por salir a la superficie donde está la claridad, en cada problema.

" Tras varios intentos desafortunados de ensamblar mis resultados en una totalidad semejante, me di cuenta de que eso nunca me saldría bien. Que lo mejor que yo podría escribir siempre se quedaría sólo en anotaciones filosóficas; que mis pensamientos desfallecían tan pronto como intentaba obligarlos a proseguir, contra su inclinación natural, en una sola dirección.- Y esto estaba conectado, ciertamente, con la naturaleza misma de la investigación. Ella misma nos obliga a atravesar en zigzag un amplio dominio de pensamiento en todas las direcciones.- Las anotaciones filosóficas de este libro son como un conjunto de bosquejos de paisajes que han resultado de estos largos y enmarañados viajes." (Prólogo a las I.F., pg.11)

"Ce qui est en lambeaux devrait être laissé tel." (R.M., pg.57)

"Lorsque je pense pour moi-même, sans vouloir écrire un livre, je tourne autour du thème, par bonds successifs; c'est la seule façon de penser qui me soit naturelle. Etre contraint d'*aligner* mes pensées est pour moi une torture. Mais faut-il même essayer de le faire??

Je prodigue des efforts indicibles pour mettre en ordre mes pensées - un ordre qui peut-être ne vaut rien." (R.M., pg.39)

Por otra parte, no es difícil pensar, con Nicolet⁽²⁾, que ese mismo recorrido por los "senderos verticales" de la obra de Wittgenstein puede también ser practicado diacrónicamente (en sentido horizontal) a través de sus (así llamadas) dos "épocas", de manera que, como él mismo sugiere en el prólogo a las I.F., constituyan un solo libro:

"Mais d'indiquer un ordre de la lecture, Wittgenstein y a déjà pourvu en souhaitant dans un véritable didascalie [Inv. Préface] que ses deux ouvrages composent finalement -comme hors du temps, indépendamment des aléas de leur genèse (ou de leur réception)-

un seul livre , où contrastent deux manières de penser: non pas deux systèmes, mais deux styles, justement, ou deux méthodes. L'oeuvre est alors organisée par la tension d'une double différence: celle, interne au livre, des deux textes majeurs; et celle du livre et de l'ensemble des notes de travail."

¿Cómo encajar, si no, un texto tan extremadamente sistemático y tan sustancialmente definitivo como el T.L.P. en un pensamiento que, en su globalidad, presenta un aspecto tan asistemático (y aún más, antisistemático) y poco definitivo? ¿Y cómo interpretar lo segundo sin lo primero?.

J.M. Ellis⁽³⁾ va todavía más lejos cuando observa que las I.F. deben ser leídas como notas a pie de página de un texto fantasmático que no es otro que el pensamiento filosófico vigente en ese momento:

"It becomes easy to see what Wittgenstein is doing if one treats his Philosophical Investigations as a set of footnotes. Like any set of annotations, they change topic abruptly at the end of each note and the beginning of the next. And, again like any other set of notes, the thrust and meaning of each note will not be entirely clear without the context of the text which is being annotated, for a note will not contain a full explanation of the argument on which it comments. But when read together with the text, the direction and purpose of the note is easy enough to follow. The unprepared transition from one note to the next is also easy to accept if we are aware of the coherence of the whole text and of the fact that the notes refer to different places in it; the text will establish a continuity. But if this is so, the question arises: Where is the missing text, and why did Wittgenstein do something so bizarre as to write a set of annotations to a nonexistent book? The answer is that that book did not need to be written: it was already well known to everyone in the community of scholars for which Wittgenstein wrote. The implied text which Wittgenstein annotated was the very well-known kind of philosophical argument which begins from assertions about the nature of language and the meaning and structure of propositions, and then deduces from these premises a comprehensive set of conclusions about the whole range of philosophical problems; in other words, the implied text was the dominant strain of philosophical thought in England in the preceding quarter century."

Esa idea es, en su sentido más amplio, extrapolable a la totalidad de la obra wittgensteiniana, puesto que al fin y al cabo el pensamiento de Wittgenstein es, en él mismo, una crítica radical al discurso filosófico tradicional y, al mismo tiempo, una muestra de cómo, tras ello, sólo es posible un discurso ocasional (y no omnicomprehensivo), plegado a la praxis cotidiana del(los) lenguaje(s) (y no autosuficiente), y en suspensión constante (y no fundamentable firme y definitivamente). Podemos (y no sin razones, dado el carácter de su verticalidad y su horizontalidad) rizar el rizo de la idea de Ellis, diciendo que los textos wittgensteinianos son también acotaciones (o notas a pie de página) de ellos mismos (en el sentido en que podríamos decir que los textos del segundo Wittgenstein son acotaciones o notas a pie de página del T.L.P.). Pero también en otro sentido, como propone G. G. Granger⁽⁴⁾:

"Dans le cas de Wittgenstein, il me semble que l'attitude raisonnable consiste à considérer l' *opus posthumum* , et dans une certaine mesure les notes prises par ses disciples, comme des commentaires aux deux grands textes que sont le Tractatus et les Recherches philosophiques, dont on peut admettre qu'ils représentent deux états bien définis et suffisamment achevés de la pensée de l'auteur."

Este último modo de concebir la jerarquía de los textos wittgensteinianos no está, sin embargo, como observa Bouveresse⁽⁵⁾, exenta de problemas: ¿dónde acaba el comentario propiamente dicho y comienzan las rectificaciones, complementos, extrapolaciones, etc.?, y, aún más allá, ¿cómo ubicar exactamente qué es lo central y qué lo periférico en un discurso filosófico donde lo importante es lo "indecible"?.

Quizás la atractiva configuración textual de la obra

wittgensteiniana (en su rara belleza) nos tienta a centrarnos en ella exclusivamente, como si fuera una conclusiva metáfora, en su significante, de su propio significado. De cualquier modo, no podemos dejarnos seducir por las peculiarísimas características del "estilo" de escritura wittgensteiniano; no podemos quedarnos (como hace finalmente Nicolet, y, en gran medida, las aproximaciones deconstructivistas) en ese nivel (sin duda importantísimo) y abandonar su correlato interno: el propio pensamiento wittgensteiniano (lo que dicen sus textos). Una investigación del estilo de la escritura wittgensteiniana es sólo una parte de una investigación completa y no sesgada; es más, sólo en contrapunto con su pensamiento puede ser correctamente interpretado su estilo.

Así pues, Beardsmore⁽⁶⁾ nos hace bajar súbitamente de las nubes de la textualidad extrema, para hacernos caer en la cuenta de que la idea de que Wittgenstein no escribió casi nada sobre estética supone caer en el mismo error (que el propio Wittgenstein denuncia⁽⁷⁾) de que la estética habla de "Esto es feo", "Esto es bello":

"It is for the most part true to say that Wittgenstein's thought in this area of philosophy has had no great influence on British writers. When Lectures and Conversations was published in 1966, it was Wittgenstein's reported observations about Freud and about religious belief which attracted attention, and his views on aesthetics were commonly dismissed as of scant importance or, at very least, disappointing by comparison with his other work. But this seems to me to be a mistake. In his lectures on aesthetics Wittgenstein was initially concerned to attack a false disjunction, which arises primarily because philosophers have concentrated their attention on wholly uncharacteristic examples of aesthetic judgement- 'This is beautiful', 'This is hideous', etc."

Nuestra intención en este capítulo no ha sido establecer las características (naturaleza, presupuestos y cometido) de nuestra investigación (eso lo haremos en 1.2.4), sino más bien aclarar nuestra comprensión de la obra de Wittgenstein. Es obvio que, sin embargo, ambas cosas son aquí difícilmente desligables.

NOTAS

<1> Nicolet, D.: Lire Wittgenstein, pg.45.

<2> ibid., pg.47.

<3> Ellis, J. M.: "Wittgensteinian Thinking in Theory of Criticism",
pg.438-439.

<4> Granger, G.G.: Wittgenstein, pg.12.

<5> Bouveresse, op. cit., pg.16.

<6> Beardsmore, R. W.: Reseña de Culture and Value, pg.172.

<7> E.P.R., §7,8 (pg.37-38).

1.1.2. Lo que Wittgenstein no ha escrito, pero que se ha escrito que él ha dicho.

Bajo este epigrafe (con aspecto de trabalenguas) nos referiremos tanto a aquellos textos atribuidos póstumamente (esto es, los textos publicados como libros a partir de sus notas, fichas y esbozos) como a aquellos otros que constituyen recopilaciones de notas de clase tomadas por sus alumnos.

Ahora bien, es evidente que se trata, en uno y otro caso, de dos grados muy distintos de atribución póstuma. En sentido estricto, Wittgenstein sí escribió las notas, fichas y esbozos que conforman la mayor parte de su obra; otra cosa es que el propio Wittgenstein aceptara tales recopilaciones como "obras" suyas. En primer lugar, porque no hay constancia de que Wittgenstein hubiera previsto tales agrupamientos para la publicación de sus escritos como "obras", salvo, quizás, en el caso de la primera parte de las I.F.. Y aún en ese caso, como afirma Nicolet (op. cit., pg.8), Wittgenstein declara que no se ha decidido a la publicación más que a causa de los falsos rumores que circulaban sobre sus investigaciones. Es más, los propios editores (albaceas) de las I.F., G. E. M. Anscombe y R. Rhees, reconocen en una nota previa que:

"Los pasajes impresos bajo una línea al pie de algunas páginas estaban redactados en hojas que Wittgenstein había cortado de otros escritos e insertado en estas páginas, sin más indicación respecto del lugar donde debían incluirse."⁽¹⁾

En segundo lugar, porque es muy razonable dudar que Wittgenstein no hubiera modificado innumerables veces los escritos que componen sus "obras" antes de publicarlos, como de nuevo reconocen los editores de

las I.F.:

"Si Wittgenstein mismo hubiese publicado su obra habría suprimido una gran parte de lo que ocupa aproximadamente las últimas treinta páginas de la Parte I y en su lugar habría reelaborado el contenido de la Parte II reemplazándolo por otros materiales"⁽²⁾

En tercer lugar, porque tampoco nos consta la decidida voluntad de Wittgenstein por que sus escritos fueran publicados (e incluso las razones que le impulsaron a prever la publicación de las I.F. son buena prueba de esa actitud); la cuestión de la incompletud de la obra de Wittgenstein ha sido objeto de repetidos debates, pero de hecho no nos consta tampoco que Wittgenstein tuviese la voluntad expresa de que no se publicasen sus escritos. En definitiva, no sabremos nunca si el hecho de que los textos no fuesen publicados en vida del autor responde a una voluntad expresa de no publicar o a su "incapacidad" de dar una expresión y agrupamiento definitivos a sus pensamientos. Es cierto que su filosofía ofrece apoyos para justificar esta última impresión: Wittgenstein era muy escéptico respecto de la posibilidad de formular afirmaciones definitivas (excepción hecha, claro está, del T.L.P.), y, aún más, un "corpus de doctrina" de composición estructural convencional; por otro lado, Wittgenstein expresó repetidamente sus dudas respecto de la validez y originalidad de su propia obra (ver, por ejemplo. R.M. pg. 29: "Mon écriture n'est souvent qu'un 'balbutiement'", o el prólogo de las I.F. pg.15: "Me hubiera gustado producir un buen libro").

Dentro de este primer grupo de atribuciones póstumas, procedentes de textos del propio puño de Wittgenstein, hemos de incluir por fuerza los controvertidos diarios, tanto los filosóficos como los personales.

Los primeros entrarían a formar parte del estrato más profundo de una lectura vertical de Wittgenstein. Los segundos ofrecen tantos más datos sobre aspectos personales y biográficos de Wittgenstein que sobre su pensamiento estrictamente filosófico (si es que filosofía y vida son cosas separables de un modo estricto en Wittgenstein). Lo que une a ambos diarios es la expresa voluntad (aquí sí) de su autor de que no fuesen publicados (de ahí su carácter personal, críptico e incluso jeroglífico).

En cuanto al segundo tipo de atribuciones póstumas, a saber, las recopilaciones de notas de clase tomadas por sus alumnos (o por el propio Moore), ya no provienen propiamente de textos escritos por el propio Wittgenstein, sino de transcripciones, más o menos fieles y sintéticas (la única comprobación posible de ello es la comparación entre las distintas versiones de distintos alumnos). ¿Qué grado de legitimidad podemos otorgar a estos textos? Es muy visible que reflejan un estilo mucho más directo y coloquial, más fragmentario y poco depurado, que otros textos, y que, a menudo, existen pequeñas discordancias entre las versiones de unos y otros alumnos. Pero, en definitiva, el pensamiento que puede extraerse de esas notas de clase (especialmente de E.P.R.) es perfectamente coherente, e incluso complementario, respecto del pensamiento global de Wittgenstein que se desprende de la lectura del resto de sus textos. J. Bouveresse⁽³⁾ añade, por cierto, un interesante matiz en este punto, subrayando el hecho de que el propio Wittgenstein consideraba sus clases como una especie de publicación:

"Si Wittgenstein avait rédigé lui-même ses réflexions sur l'esthétique, la psychologie et la religion, nous aurions

vraisemblablement entre les mains un ouvrage très différent de celui qui a été publié par Barrett. Mais, d'un autre côté, on ne doit pas oublier que Wittgenstein était d'abord un philosophe enseignant et qu'il considérait, selon ce que nous dit Malcolm [Ludwig Wittgenstein. A Memoir, B.Blackwell, Oxford, 1958, p. 56], ses leçons comme une forme de publication. Il n'est, par conséquent, pas aussi scandaleux qu'on pourrait le croire *a priori* de les considérer jusqu'à un certain point comme telles."

El problema de la legitimidad no se plantea en el caso de las "personal recollections" (colecciones de recuerdos y conversaciones) y las memorias de sus amigos, familiares y conocidos, puesto que, si bien pueden ayudarnos mucho a completar nuestra visión del pensamiento y el talante de Wittgenstein, no se trata de atribuciones *a fortiori*, destinadas a formar parte de su obra filosófica, sino, en cualquier caso, de meros testimonios (a caballo entre lo filosófico y lo puramente personal) en los cuales el tamiz subjetivo del atribuidor está siempre muy presente.

Como observa con gran acierto Jacques Bouveresse en su admirable Wittgenstein: la rime et la raison⁽⁴⁾, el problema estricto de la atribución es, en último término, un problema que corresponde resolver (si ello es posible) al historiador:

"C'est à l'historien qu'il incombe en principe de résoudre les problèmes d'attribution et de nous dire - à supposer que cela soit possible dans le cas de quelqu'un comme Wittgenstein - ce dont un philosophe peut et ce dont il ne peut pas être tenu pour personnellement responsable."

Claro es que "la conduite à tenir sur ce point dépend évidemment de ce que l'on propose de faire"⁽⁵⁾; para el filósofo, la cuestión de si el Wittgenstein que se desprende de su obra "extendida" es o no el "verdadero" Wittgenstein pierde todo sentido:

"La question de savoir si le Wittgenstein dont il sera question ici est bien le <<vrai>> Wittgenstein est une question incongrue, passablement futile et probablement insoluble. Car, à partir du moment où l'on décide d'utiliser de façon plus ou moins systématique des textes qui ne représentent pas, selon les critères usuels, la << véritable >> expression de la pensée de l'auteur, elle n'a plus de sens clair."⁽⁶⁾

En definitiva, carecería también de sentido afirmar que la práctica totalidad de la obra de Wittgenstein es rechazable por ilegítima. El pensamiento de Wittgenstein es, precisamente, la lectura resultante de ese mismo mosaico de textos. Sería fácil cargar las tintas sobre las consecuencias que las circunstancias particulares de la publicación de los textos wittgensteinianos han tenido para su significado, pero, sinceramente (y frente a ciertos extremos de las exégesis wittgensteiniana), no creemos que la mediación-manipulación-clasificación de los "atribuidores" haya tenido una importancia exclusiva en el sentido global de la filosofía de Wittgenstein. Las dos asunciones que se desprenden de este capítulo son, en primer lugar, que una lectura correcta de los textos wittgensteinianos no puede pasar por alto su estilo ni las circunstancias mismas de su publicación, en tanto y cuanto éstas "hablan" substancialmente del propio pensamiento wittgensteiniano; en segundo lugar, que los textos wittgensteinianos no pueden ser leídos como la obra de un filósofo, en el sentido convencional, como un corpus sistemático, homogéneo (en cuanto a su concepción y en cuanto a su elaboración) y definitivo, lo cual sí tergiversaría substancialmente su significado.

NOTAS

<1>Nota de los editores, I.F., pg.9.

<2>ibid.

<3>op. cit. pg.15-16.

<4>pg. 15.

<5>ibid.

<6>ibid., pg. 16-17.

1.1.3. Lo que Wittgenstein no ha dicho ni escrito, sino mostrado.

Algunos investigadores del pensamiento de Wittgenstein han constatado acertadamente la importancia de la parte "no escrita" de la filosofía wittgensteiniana. Parece inevitable (ése era el propósito del capítulo anterior) que podemos hablar de una parte de la obra de Wittgenstein que él no ha "escrito" (al menos en el sentido completo de "escribir"). Pero hay un segundo nivel de sentido en el que podemos decir que existe una parte "no escrita" de la filosofía de Wittgenstein que tiene que ver con la distinción "decir/mostrar", una distinción que no sólo constituye un tópico del discurso wittgensteiniano (de y sobre Wittgenstein), sino que impregna el sentido del propio discurso hasta convertirse en condición de posibilidad del mismo. Jacques Bouveresse es uno de los estudiosos wittgensteinianos que ha visto más claramente esta distinción y sus repercusiones en el pensamiento del filósofo:

"A la différence des entreprises philosophiques que leurs auteurs ont eu l'impression d'avoir achevées et réussies autant qu'il est possible, la sienne n'a de chances d'être comprise correctement que si l'on parvient à établir une certaine pondération entre quatre éléments différents: 1) ce qu'il a dit officiellement dans les textes publiés ou destinés à la publication. 2) Ce qu'il a dit officieusement dans des leçons, notes, conversations privées, etc. 3) Ce qu'il a peut-être cherché à dire sans y parvenir complètement. (On peut certainement appliquer jusqu'à un certain point à toute sa production la remarque des Carnets(8.3.1915): << Ma difficulté n'est rien qu'une difficulté - énorme - d'expression >>. 4) Ce qu'il considérait comme intrinsèquement indicible et qui pourrait être néanmoins, de son point de vue, le plus important. Cette situation pose évidemment un problème redoutable au commentateur. Parler de l'éthique et de l'esthétique de Wittgenstein, par exemple, c'est parler à peu près uniquement de son oeuvre non écrite, et accessoirement de sa biographie ou de sa personnalité."⁽¹⁾

El punto 3 del fragmento citado hace referencia, al mismo tiempo, a los escritos que eran objeto del capítulo 1.1.2. de nuestra investigación y a su filosofía "mostrada", objeto de este capítulo, puesto que el problema de la expresión es el que vertebra la dimensión vertical y la horizontal (ver páginas 17 y 18 de esta investigación) de los escritos de Wittgenstein (y que sólo puede ser resuelto recorriendo el "sendero de pisadas sobre la arena" que constituye la propia obra de Wittgenstein), pero también, como veremos, el problema de la expresión marca el límite que separa el "decir" del "mostrar" (y que conduce, casi de cabeza, a las puertas del dominio estético). Por eso el punto 4 se refiere al terreno de lo indecible (o, si queremos, de lo mostrable) que constituye la parte más importante de la filosofía de Wittgenstein: la ética y la estética. Nuestra investigación consiste, en gran parte, en aclarar estos conceptos en el marco del pensamiento wittgensteiniano. Ya veremos cómo el segundo Wittgenstein desarrolla (sin una ruptura radical con el Wittgenstein del T.L.P.) lo decible de lo mostrable (referido tanto al significado estético como a la propia filosofía) en la noción de descripción suplementaria. Decir el significado (lo que sólo es mostrable) sigue siendo imposible. Pero la mostración del significado tiene aún una mediación lingüística (y eso es algo que en el T.L.P. constituía un quiste conceptual finalmente fatal (la escalera hecha con un material imposible) y que en el segundo Wittgenstein adquiere su sosiego mediante la asunción de la verdadera relación que la reflexión filosófica mantiene con el lenguaje cotidiano, en tanto que es posible conducir (o mejor, invitar) a alguien hacia la comprensión del significado por medios lingüísticos (lo que no equivale a "decir" el

significado). Sólo en ese sentido se puede "decir" en estética y en filosofía y sólo en ese sentido puede entenderse la filosofía de y desde Wittgenstein.

Claro que, también en su concepción de la ética y la estética con respecto a la distinción decir/mostrar hay que entender adecuadamente la transición del primero al segundo Wittgenstein: si en el T.L.P. lo decible son las proposiciones de la ciencia natural y lo indecible las de la ética, la estética, la religión, la lógica y la matemática, en el segundo Wittgenstein la distinción entre lo decible y lo mostrable ya no permite una clasificación horizontal de los terrenos del saber, sino que abarca al significado en cualquier ámbito y para cualquier tipo de proposición. La ciencia acota artificialmente un ámbito para lo absolutamente decible (mediante un alto grado de formalización), pero asentado, en último término, sobre los mismos "falsos cimientos" que el resto de los ámbitos del conocimiento: la creencia y el acuerdo. Y así, la evacuación de la ética y la estética del terreno de lo decible (tal y como Wittgenstein la establece en el T.L.P.) vuelve a ser válida en los términos en que él mismo caracterizaba a ambas: como una visión *sub specie aeternitatis* ⁽²⁾ (considerando el mundo como un todo limitado, independientemente de cualquier contingencia, y la vida en presente; un modo de ver, por tanto, y no un conjunto de "objetos" de conocimiento), del cual cualquier hecho del mundo es susceptible, cualquiera que sea el campo del saber al que pertenezca (arte, ciencia, matemática, etc.). O, si se quiere, la idea cartesiana de la parcelación estricta de los saberes aparece ahora desbancada por la de un vasto tejido de "juegos de lenguaje" donde el único principio de articulación que está a la

base de la composición de todos ellos es el uso.

No en vano, el T.L.P. puede ser leído como un libro cuyo proyecto principal es el de evacuar (poner a salvo definitivamente) la ética y la estética (luego hablaremos de esta vinculación entre ambas) fuera del mundo de lo decible, puesto que, tras el establecimiento de "lo decible" (las proposiciones de la ciencia natural), la reducción de dichas cuestiones al régimen de la existencia lógica de lo decible, esto es, el sometimiento de las proposiciones de la ética y la estética a las condiciones de verdad de las proposiciones de la ciencia natural (lo decible) hubiera supuesto para Wittgenstein un panorama no sólo simplista, sino aterrador (que no es otro que el que los neopositivistas intentaron trazar).

La idea de que la obra de Wittgenstein está compuesta de dos partes: la que poseemos y otra, no escrita, que es de hecho la más importante, aparece ya, referida al T.L.P., en una carta de Wittgenstein a Ludwig von Ficker⁽³⁾. Es más, parece que dicha idea tiene un origen aún anterior, de indudable cariz estético, que Wittgenstein había bebido de Schopenhauer. W. Mays, amigo personal de Wittgenstein en Cambridge, testimonia:

"Je n'oublierai jamais le ton emphatique avec lequel il citait le mot de Schopenhauer: 'La musique est un monde en elle-même'."⁽⁴⁾

Comenta Bouveresse a propósito de ello:

"Pour lui comme pour Schopenhauer la musique pourrait avoir été « la véritable langue universelle que l'on comprend partout », qui « exprime à sa manière le monde et résout toutes les énigmes »; mais, précisément, c'était une de ses convictions philosophiques fondamentales que ce qui s'exprime dans cette langue ne peut être explicité ou redit dans la langue

verbale."⁽⁵⁾

En otra carta a Engelmann⁽⁶⁾ del 9 de abril de 1917, Wittgenstein dice a propósito de un poema de Ludwig Uhland:

"Merci beaucoup pour votre aimable lettre et pour les livres. Le poème de Uhland est réellement magnifique. Et voici en quoi: si seulement on ne tente pas d'exprimer ce qui est inexprimable, alors rien ne se perd. Bien au contraire, l'inexprimable est alors - inexprimablement - compris dans ce qui est exprimé."

El problema de la filosofía desaparece súbitamente al entender de modo adecuado esa frontera entre lo decible y lo indecible (lo mostrable), puesto que el problema consiste precisamente en una exigencia ilegítima.

Ahora bien, la referencia a lo "místico" (a lo indecible) no tiene, en absoluto, ninguna connotación esotérica (de misterio o enigma), ni en el primer ni en el segundo Wittgenstein (que logra, además, disipar finalmente todo resquicio de impotencia o resignación). No existe un terreno de lo "secreto" (algo que puede ser dicho sin "decir" realmente), puesto que todo puede ser o bien dicho o bien mostrado. O, como dice Bouveresse⁽⁷⁾:

"La distinction entre ce qui peut être dit et ce qui peut seulement être montré ne laisse subsister aucun espace intermédiaire pour des questions obscures au status hybride et pour une sorte de quasi-discours qui parviendrait à dire quelque chose de son object sans le faire réellement: comme le dit Ramsey, << what we cant't say we cant't say, and we can't whistle it either >> ."

Es conocido que Wittgenstein estaba escandalizado del interés que Carnap mostraba por los fenómenos parapsicológicos, considerándolos como un problema para la ciencia⁽⁸⁾.

El mérito del segundo Wittgenstein es, quizás, no sólo normalizar las relaciones de la filosofía con el lenguaje cotidiano, sino especialmente aportar observaciones capitales para entender el régimen lógico (en el sentido de operativo, de funcionamiento) del mostrar y su vinculación con el decir: nos referimos particularmente a la noción de descripción suplementaria, al papel del ejemplo, del gesto, del asentimiento y del acuerdo, etc. Posiblemente, tienen razón quienes dicen que el término "místico" no es demasiado feliz en su función de denominar el ámbito de lo indecible, puesto que sugiere un aura de esoterismo que es del todo ajena al pensamiento wittgensteiniano, y que, es más, puede devenir un espejismo fatal para su comprensión.

Otro fantasma disipado por el pensamiento wittgensteiniano es la posibilidad de una metafilosofía, y, con ello, naturalmente, la posibilidad de ser concebido él mismo como metafilosofía:

"(...)une métaphilosophie. (Mais il n'en existe pas. Tout ce que nous avons à dire, nous pourrions le présenter de telle sorte que ceci en paraisse la pensée directrice)." (G.P., pg.72).

Eso es evidente en el primer Wittgenstein: el T.L.P. es el cumplimiento y el fin de la propia filosofía por la determinación de los límites del lenguaje (ver Nicolet, op. cit., pg.10). Pero también en el segundo Wittgenstein, toda metafilosofía es imposible, del mismo modo que toda filosofía entendida como metalenguaje y como metamitología son imposibles (ver Bouveresse, op. cit., pg.196). A ello dedicaremos buena parte del capítulo 6.2. de esta investigación. Lo importante de esta cuestión aquí es que la parte "no escrita" de la

obra de Wittgenstein no es en absoluto la filosofía "a hacer" de la cual la parte "escrita" es sólo un ámbito de reflexión metafilosófica, o un manual de instrucciones, sino que la parte escrita es, en sí misma, la filosofía que se puede hacer, y no un sucedáneo ni una preparación para la filosofía. Pero su sentido no está en el texto escrito, de una manera pasiva, "dicho", sino en el trayecto conceptual, en la estela, de su "movimiento de espíritu" (fr.: *mouvement d'esprit*). Por eso no podemos admitir, como advierte Nicolet⁽⁹⁾, que se dé por sentado lo que él problematiza (por eso resulta tan difícil determinar las afirmaciones en el texto wittgensteiniano, entre esa maraña de preguntas y de respuestas, de *addendas*, aclaraciones, rectificaciones, en un diálogo constante consigo mismo, y por eso resulta tan difícil, si no imposible, reducir el pensamiento wittgensteiniano a argumentos concretos). Y en ese sentido podemos admitir que se hable (como hace Nicolet ⁽¹⁰⁾) del texto de las I.F., por ejemplo, como "residuo" de investigaciones filosóficas:

"Le texte des I.F. s'ouvre sur l'indication d'un trajet: l'annonce d'un chemin à parcourir pour le lecteur -et, à la fois, le rappel du parcours déjà effectué par Wittgenstein - et dont l'ouvrage s'annonce come la répétition très concertée. Le texte, 'residu d'investigations philosophiques', consigne ainsi une recherche et la trace du travail qui l'a rendue possible: la destruction des édifices conceptuels (philosophiques) qui en recouvraient le site, et le remaniement permanent de la problématique elle-même."

"Residuo" no porque la filosofía esté fuera de él, sino porque aquello de lo que es "residuo" no es toda la filosofía, sino la "mala" filosofía (el intento de "decir" el sentido en el discurso filosófico tradicional). El error de los deconstructivistas es, quizás, entender este carácter de "residuo" también, y sobre todo, con respecto al

sentido, que ocupa de este modo el lugar del discurso filosófico tradicional que el texto wittgensteiniano acaba de arrasar.

Otro modo de contestar a la pregunta de por qué Wittgenstein no escribió ningún libro sobre estética es diciendo que no lo hizo por la misma razón que no escribió nunca ningún libro sobre ética: porque sería absolutamente fútil o absolutamente definitivo, o en palabras de Bouveresse⁽¹¹⁾, condenado " a une sorte de mutisme prolixo ou de prolixité muette ". Un libro de este género no sirve para nada, más que, posiblemente, desde un punto de vista documental. Quizás a eso se refería Wittgenstein cuando decía que hay otras muchas cosas que hacer antes que escribir un libro ⁽¹²⁾. Y volvemos al final de la cita de Bouveresse: "Parler de l'éthique et de l'esthétique de Wittgenstein, par exemple, c'est parler à peu près uniquement de son oeuvre non écrite, et accessoirement de sa biographie ou de sa personnalité". A falta de obras, es cierto que la estética ocupó un lugar central en su vida:

"De tous les philosophes qui ont parlé de l'esthétique, Wittgenstein était incontestablement *a priori* l'un des plus qualifiés pour le faire. Il était issu d'une famille viennoise riche et cultivée qui entretenait des relations étroites avec les milieux artistiques, en particulier musicaux (Brahms était un ami intime de la famille Wittgenstein). La nature s'était, comme dit von Wright, montrée exceptionnellement prodigue de dons intellectuels et artistiques envers les enfants (le pianiste pour lequel Ravel écrivit la Concerto pour la main gauche était un des frères de Wittgenstein). L'auteur du T.L.P. s'est adonné, en ce qui le concerne, de façon régulière ou occasionnelle, à au moins trois arts différents: la musique, l'architecture et la sculpture. Il avait eu, semble-t-il, à un moment donné l'idée de devenir chef d'orchestre. Son talent, ses connaissances et son sens critique en matière musicale paraissaient avoir été nettement au-dessus de ceux d'un amateur ordinaire. Si l'on tient compte du contexte culturel tout à fait exceptionnel dans lequel il a passé sa jeunesse et du rôle qu'a dû jouer dans sa formation intellectuelle la fréquentation régulière de musiciens, d'architectes, de poètes, etc., il n'y a pas lieu de s'étonner de son intérêt très vif pour les problèmes esthétiques ni de sa tendance spontanée à les aborder uniquement à travers les

expériences spécifiques du praticien et du critique, et en aucun cas par le biais de théories philosophiques. En quoi il représente, d'une certaine manière, l'antithèse exacte de Kant."

¿Cómo esquivar, entonces, el peligro de escribir una investigación meramente biográfica sobre la importancia de las cuestiones estéticas y artísticas en la vida de Wittgenstein, o bien de reconstruir la estética en Wittgenstein que, en plena coherencia con su pensamiento, nunca construyó?.

"Et, dans ces conditions, il conviendrait peut-être soit de n'en pas parler du tout, soit de reconnaître - nous sommes prêt à le faire jusqu'à un certain point - qu'écrire un livre consacré pour l'essentiel à la situation de l'éthique et de l'esthétique dans la philosophie de Wittgenstein est une entreprise tout à fait déraisonnable."⁽¹³⁾

Si tiene algún sentido hablar (lo que constituye nuestro proyecto) de una estética wittgensteiniana, no es como una tarea meramente reconstructiva (la estética en Wittgenstein), sino como una tarea que toma impulso en el pensamiento wittgensteiniano para realizar una reflexión filosófica autónoma (una estética desde Wittgenstein) que arroje luz sobre algunos *puzzlements* estéticos, más cercana a las experiencias específicas del lenguaje cotidiano del arte (del autor, del espectador y del crítico) que de las grandes "teorías estéticas".

Posiblemente, el mejor modo de expresar esa idea es diciendo que la única manera de hacer filosofía sobre Wittgenstein (de hablar de la filosofía de Wittgenstein) es imprimiendo al texto el carácter de una "descripción suplementaria" (y no intentando "decir" su significado en un discurso filosófico "sistemático"). Las descripciones suplementarias son comparaciones, ejemplos, invitaciones

a fijarse en un elemento determinado, expresiones metafóricas, que sirven para orientar a alguien hacia una interpretación o estadio de comprensión determinados. Quizás el mejor ejemplo de texto concebido de tal manera es un artículo del profesor B. R. Tilghman titulado "Literature, Philosophy and Nonsense"⁽¹⁴⁾, donde se establece, precisamente, una comparación entre el pensamiento wittgensteiniano (en las I.F. concretamente) y los relatos cortos del escritor francés Marcel Aymé. Ambos explotan lo que podríamos llamar el lado productivo del sinsentido (*nonsense*, *Unsinn*) (I.F. 524: "((Transición de un sinsentido evidente a uno no evidente))" o también 464), cuyo efecto terapéutico consiste en mostrarnos una dimensión no evidente del sinsentido:

"It is this very idea of a picture that is the basis of Wittgenstein's criticism of traditional philosophy in the P.I. Philosophical problems are said to arise when language goes on holiday [§ 38] and thus is not doing its usual job, that is, when the use of certain expressions is mistakenly assimilated to that of others so that these expressions turn out to have no use, no role to play in either language or life. Thus are born those misleading analogies that are the stuff of philosophical theories, those pictures that hold us captive [§ 109] and prevent us from seeing the world aright. In the stories I have just mentioned Marcel Aymé is exploiting - deliberately - exactly the kind of nonsense that Wittgenstein believes is the very stuff of philosophical theory."⁽¹⁵⁾

La virtud del texto de Tilghman es explicar esa manera de "mostrar sin decir " de Wittgenstein (tan diferente del discurso filosófico tradicional) que podríamos calificar de "descripción suplementaria" mediante otro típico ejemplo de descripción suplementaria (la comparación del pensamiento filosófico wittgensteiniano con los relatos fantásticos de Marcel Aymé). Pero si bien es cierto que el artículo de Tilghman es un buen ejemplo a seguir

de cómo solucionar con éxito el problema de la explicación del pensamiento de Wittgenstein, también es cierto que ése no es el único tipo de discurso coherente con el pensamiento de Wittgenstein: nuestra propuesta de una estética desde Wittgenstein es, quizás, otra manera de elaborar "descripciones suplementarias": invitando a "ver bajo cierto aspecto" determinados problemas conceptuales de la estética, a reparar en detalles que nos ponen en contacto con la praxis efectiva del lenguaje cotidiano del arte, a esclarecer (para tranquilizar, aunque sea momentáneamente, la desazón filosófica) algunos sinsentidos que las teorías estéticas han alimentado, sin intentar sustituirlas por una nueva. Un discurso necesariamente volcado hacia el interior del pensamiento wittgensteiniano, pero también, irremediabilmente proyectado hacia el exterior desde su pensamiento.

En el fondo, la propia perspectiva deconstruccionista, a pesar de su interés casi obsesivo por reducir cualquier discurso filosófico a las desaventuras de la enunciación, acaba haciendo una descripción modélica (casi escolar) de eso que la explicación de Wittgenstein no tiene más remedio que ser (sin ninguna resignación: nada más que..., pero ni más ni menos que...): descripciones suplementarias.

"Supposons que nous sélectionnions par exemple cet énoncé de Wittgenstein selon lequel la philosophie ne consiste pas en doctrines, en systèmes de propositions théoriques, mais est une activité de clarification de nos pensées: ce propos, on peut, sans doute, le repérer dans les textes, en expliquer les conditions d'apparition et la récurrence - comme on peut aussi le discuter, le contester, l'opposer à d'autres conceptions de la philosophie, etc.¹⁶ Mais est-il seulement possible de l'énoncer sans le rendre par là même contradictoire, en faisant une proposition théorique?. Cette impossibilité, Wittgenstein l'a naturellement vue, aussi dit-il que cet énoncé, comme tous ceux du T.L.P., est *unsinning*, vide de sens, comme aussi toutes les

propositions philosophiques - proposition elle-même vide de sens, comme cette dernière que je viens d'énoncer, etc." (17)

Nicolet, desde su particular deconstruccionismo, afirmaría la imposibilidad (genuinamente filosófica) de cualquier enunciado filosófico entendido como proposición teórica (la "ilusión filosófica"), la terrible soledad de la escritura y la explicación del sentido (ese ajeteo constante del reparar en detalles, del comparar, del análisis textual, del ejemplificar, etc.) como una actividad desafortunada (cual castigo de Sísifo) en torno al imposible sentido. Detrás del pesimismo del *decir* (el escepticismo del signo) está el idealismo metafísico del que sueña todavía con la posibilidad de decir el sentido. Para nosotros, la explicación del sentido (entendida como descripciones suplementarias) es, ni más ni menos, la filosofía, una filosofía sin cimientos, que surge y se desvanece constantemente porque no es autónoma con respecto a la praxis del lenguaje, que se sabe "seductora", pero que no vive angustiada en la añoranza constante del Sentido (con mayúscula), (la angustia de la enunciación imposible y contradictoria), como parece desprenderse del discurso deconstruccionista.

Por otra parte, la reivindicación de una filosofía wittgensteiniana que repare en la importancia de "lo que Wittgenstein no ha dicho realmente", esto es, de lo que Wittgenstein "mostró" y no "dijo", es, aquí y ahora, toda una declaración de principios hacia un modo de entender el pensamiento wittgensteiniano alternativo al anglosajón dominante:

"On n'a sans doute pas fini de s'interroger sur les raisons qui

ont fait qu'une oeuvre finalement aussi destructrice que la sienne a pu s'imposer avec une telle facilité dans un pays où la philosophie l'est en apparence si peu. Il était évidemment tentant, dans ces conditions, de s'intéresser une fois sérieusement à ce qu'il y a (toutes proportions gardées) de moins anglo-saxon dans la pensée de Wittgenstein, ce qui le rapproche parfois davantage de Nietzsche et de Heidegger que de Russell ou de Carnap, c'est à dire, pour une part essentielle, à des choses qu'il n'a vraiment dites."⁽¹⁸⁾

NOTAS

- <1>Bouveresse, op. cit., pg.14-15.
- <2>No son banales las resonancias etimológicas de *specie*, emparentado con *specio* (mirar), *speculum* (espejo), *spectaculum* (espectáculo).
- <3>Carta a Ludwig von Ficker en Briefe an Ludwig von Ficker, herausgegeben von G.H. von Wright unter Mitarbeit von Walter Methlagl, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1969.
- <4>"Recollections of Wittgenstein" in K.T. Fann (ed.): Ludwig Wittgenstein: The Man and His Philosophy, New York, Dell Publishing Co., Inc., 1967, pg. 80; recogido por Bouveresse en op. cit. pg.13.
- <5>Bouveresse, op. cit., pg.13.
- <6>En Cometti, J.P.(ed.): Aspects de Wittgenstein, pg. 33.
- <7>op.cit., pg.10.
- <8>R.Carnap: "Intellectual Autobiography" in P.H. Schilpp(ed.):The Philosophy of Rudolf Carnap, La Salle, Illinois, Open Court, 1963, pg. 28.
- <9>Nicolet, op. cit., pg.15.
- <10>Nicolet, op. cit., pg.74.
- <11>Bouverese, op. cit.. pg 9.
- <12>Ver carta a Ludwig von Ficker en Briefe an Ludwig von Ficker,

herausgegeben von G.H. von Wright unter Mitarbeit von Walter
Methlagl, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1969, pg. 38.

<13>Bouveresse, op. cit., pg. 16.

<14>Ver bibliografia.

<15>Tilghman, op. cit., pg. 260.

<16>El subrayado es nuestro.

<17>Nicolet, op. cit., pg. 5.

<18>Bouveresse, op. cit., pg. 19-20.

1.1.4. Lo que se puede decir desde Wittgenstein (desarrollos) y después de Wittgenstein (coincidencias, intersecciones, conexiones).

"No quisiera con mi escrito ahorrarles a otros el pensar, sino, si fuera posible, estimular a alguien a tener pensamientos propios." (Prólogo a las I.F., pg. 15-16)

Sin miedo a exagerar, podríamos decir que esta cita del Prólogo a las I.F. es el verdadero *motum* de esta investigación, donde se encuentra la invitación más directa a una filosofía desde Wittgenstein. En cierto sentido, como hemos visto, es ésta una exigencia del propio texto wittgensteiniano, fragmentario e inconclusivo, que demanda una actitud ineludiblemente activa del lector (el cual ha de recorrer los vericuetos de sus senderos llenos de huellas para otorgarle sentido). Pero, además, vamos a ver cómo el único desarrollo posible de la filosofía de Wittgenstein es aquél que, evitando la trasposición mecánica de principios, fórmulas y argumentos, logra establecer una reflexión autónoma sobre un problema del lenguaje (en cualquiera de sus terrenos) y que, en último término, no tiene en común con el pensamiento wittgensteiniano más que un cierto "estilo de pensar" (o, si se quiere, un modo de concebir el discurso filosófico). La obra wittgensteiniana es extremadamente parca en indicaciones para los hipotéticos continuadores de su filosofía (en principio, porque el propio Wittgenstein abominaba la idea de servir de pretexto para una nueva escuela o jerga filosóficas). Pero, en contrapartida, si que existen en él múltiples marcas de lo que el pensamiento wittgensteiniano repele de plano, esto es, de aquello que una filosofía desde Wittgenstein no puede ser jamás, a riesgo de traicionar el pensamiento del filósofo vienés.

En un recorrido por las (presuntas) interpretaciones y desarrollos filosóficos desde Wittgenstein que el propio pensamiento wittgensteiniano repele, el artículo de F. de Urmeneta⁽¹⁾ constituye el punto -1 de la escala. El citado artículo es un oasis de aguas envenenadas en el absoluto erial de la investigación de la relación entre el pensamiento wittgensteiniano y la estética en nuestro estado. Partiendo de una aberrante identificación de Wittgenstein con el neopositivismo ("...el evolutivo 'neopositivismo' postulado por el austriaco Luis Wittgenstein y por su famoso 'Círculo de Viena' "), Urmeneta desparrama su vocabulario rancio de ateneo para, entre anécdota y anécdota, "emparentar" a Wittgenstein con los exponentes de la moda más aséptica (si no reaccionaria) del pensamiento español (Unamuno, Ortega, Menéndez Pelayo, Eugenio d'Ors...); lo más deplorable es, sin embargo, su superficialidad.

Una primera aproximación, aun somera, a la obra de Wittgenstein constatará rápidamente las contradicciones que pueden surgir de tomar a Wittgenstein al pie de la letra: en primer lugar, porque es difícil determinar qué afirma realmente (entre autointerpelaciones, rectificaciones, añadidos, etc), y en segundo lugar, porque su discurso es, a veces, contradictorio, si queremos atenernos a la literalidad de sus "afirmaciones". Posiblemente, el discurso wittgensteiniano es uno de los que demandan una mayor actividad por parte del lector y, con ello, uno de los que resultan más susceptibles de una multiplicidad de interpretaciones. En ese sentido, quizás, habla Nicolet⁽²⁾ del peligro de las "reescrituras (o "reconstrucciones") fatales" de la obra wittgensteiniana, a un doble nivel. Por una parte, reconstrucciones internas, esto es, tendentes a

una estructuración interna de los contenidos de la obra wittgensteiniana, bien de carácter esquemático (Pears, Kenny), bien de carácter documentalista (Hacker & Baker):

"Quant aux reconstructions 'internes' de l'oeuvre, la même circonstance de l'absence des textes ne les a-t-elle pas précipitées d'abord vers un excès de schématisation? De telles interprétations nous donnent en principe une règle de lecture, de la forme: la clé de la pensée-Wittgenstein est à chercher dans (X), où X est un thème contenu dans les textes de Wittgenstein, ou un fragment de ces textes, auquel viennent s'ordonner les autres contenus. Ainsi pour D.Pears, X consistait dans une enquête sur la nécessité logique et les limites du langage; pour A. Kenny, dans une théorie de la représentation ou de la signification, etc. On ne saurait pourtant contester la légitimité d'une schématisation, inhérente comme telle à toute lecture. Une documentation plus exacte et plus complète dans le texte de Wittgenstein, telle que la proposent et l'exigent à juste titre Baker et Hacker, ne dispensera jamais de la nécessité d'une grille interprétative. Et en effet, pour ces deux critiques, X sera le rapport entre 'les concepts de sens, compréhension, explication'. Loin de s'opposer, documentation et schématisation paraissent ainsi devoir aller de pair"⁽³⁾

A pesar de su intento de conciliación entre esquematismo y documentalismo, Nicolet no puede pasar por alto el hecho de que toda "reconstrucción interna" ha de ser necesariamente una "reconstrucción" (esquemática), y, por tanto, es ficticia y "fatal", puesto que "toute schématisation, projetant sa propre ombre dans le matériau qu'elle informe, y introduit une théorisation abusive"⁽⁴⁾. En definitiva, el "fatum" de la interpretación, inherente al sentido, aboca a la denuncia de la teoría, y, consecuentemente, su liquidación, sin que en ningún momento se entrevea la posibilidad de un replanteamiento de la actitud teórica o la denuncia de una determinada concepción parcial de dicha actitud (ni siquiera para responder a la pregunta por el status epistemológico del propio discurso deconstruccionista). Esa tendencia es especialmente notoria en el párrafo en el que Nicolet

transforma la "metáfora del cristal" de Hacker y Baker en la "metáfora del espejo" ⁽⁵⁾:

"Voir à travers la vitre, selon l'image de Baker et Hacker, est peut-être beaucoup plus difficile encore que ces auteurs ne le supposent: ou mieux, c'est impossible, car plutôt que d'une vitre, c'est d'un miroir que la surface du texte wittgensteinien produit l'effet - miroir qui renverra toujours sa propre image au scribe accroupi dans l'attitude théorétique".

Aceptamos, por supuesto, la naturaleza proyectiva de toda interpretación, pero, por una parte, eso no convierte al texto en completamente opaco (un espejo), sino en un cristal (con reflejos y rayaduras) a través del cual veré aquello que mi punto de vista físico y mi conformación perceptiva y cognitiva permitan; por otra parte, no aceptamos el calificativo "teorética" como una especie de "maldición" o "sino fatal" de la interpretación. Nicolet intenta salir airoso de la quema postulando la consideración del pensamiento de Wittgenstein no como teoría (como respuesta a la cuestión de la esencia del lenguaje), sino como "método de cuestionamiento"⁽⁶⁾, como si la consideración del pensamiento wittgensteiniano como "método" no conllevara presuposiciones teoricistas hartamente discutibles.

El deconstruccionismo (al menos tal y como Nicolet lo plantea) se ahoga en un dualismo estrecho que él mismo establece entre la recontextualización y el intencionalismo:

"Car ce que celui-ci [Wittgenstein] a voulu dire (si cette expression est maintenue), cela est déjà consigné dans ses textes, et toute la difficulté est dans la répétition, la reprise, la recontextualisation de ceux-ci. Quant à ce qu'il a pu vouloir dire par ces textes, nous avouons notre totale ignorance, et nous dirions volontiers que lui-même n'en savait rien".⁽⁷⁾

Lo que para el deconstruccionismo es una traición inevitable de la filosofía (su carácter interpretativo, la imposible comunión de escritura y sentido), para nosotros es, no sólo una peculiaridad exenta de cualquier connotación trágica, sino la raíz misma del desde que nos anima: la interpretación (en sus infinitas variantes) más válida del pensamiento wittgensteiniano es constitutivamente activa y productiviza deliberadamente la conciencia de su propia externidad (la externidad inherente a toda interpretación) en el vector de dirección que le liga con el pensamiento wittgensteiniano. El posicionamiento de Nicolet aparece así como un peligroso reduccionismo camuflado de objetividad definitiva:

"Discordante dans les effets qu'elle en tire, la critique chante à l'unisson l'antienne du vouloir-dire:: la litanie de ce que Wittgenstein a dit, a vraiment dit, aurait pu dire, n'a ou n'aurait jamais dit, aurait pu vouloir dire... Assez! assez de ce discours d'escorte, insoucieux de sa propre forme, et par là déjà aveugle et sourd à ce dont il prétend parler, de ce discours oublieux du fait que Wittgenstein problématisé non seulement la possibilité de son propre discours, mais celle de la représentation en général, ou l'essence de la vérité - et donc bien incapable de le suivre dans son désert!".^{<8>}

Cuando Nicolet dice "Assez!", no se da cuenta de que él también habla de lo que se puede y de lo que no se puede decir, de lo que dijo y no dijo, y además proponiendo una interpretación nada "neutra" de Wittgenstein (con todas sus presuposiciones de deconstructivista heterodoxo), pero con el agravante de que, aparte de proponerse como exclusivo, no reconoce ni saca a la luz dichas presuposiciones.

Una concepción de la filosofía desde Wittgenstein no es, en absoluto, una nueva formulación del "todo vale". Determinadas

interpretaciones y utilizaciones (en el peor sentido de la palabra) del texto wittgensteiniano nos parecen claramente aberrantes. Un buen ejemplo de ello son las reivindicaciones (precedidas, normalmente, de una simplificación epidérmica) del pensamiento wittgensteiniano para determinados posicionamientos o escuelas (realistas, formalistas, constructivistas, convencionalistas, irracionalistas, nihilistas, deconstruccionistas...). La utilización más sutil (y no por ello menos rechazable) es la normalización analítica ortodoxa del pensamiento de Wittgenstein, lo que supone la creación de una escuela prácticamente *ad hoc* : nos referimos a la tentativa (quizás exitosa, a un nivel divulgativo) de entroncar el pensamiento wittgensteiniano, en una línea continua, con el de los "analíticos" británicos (Russell, Moore), por delante, y con los herederos (las escuelas de Cambridge y Oxford) por detrás, reduciendo el contenido principal del pensamiento wittgensteiniano a una "teoría del lenguaje"(en sentido estricto). No en vano, algunos autores, como Haig Khatchadourian⁽⁹⁾ , emprender una tarea filosófica de filiación claramente wittgensteiniana, pero tienen buen cuidado de desmarcarse de la corriente llamada "analítica" en estética (al menos de aquélla que denominaremos más adelante "primera generación antiesencialista":

"First, the ordinary concept of art is more complex and sophisticated than any traditional philosophical concept or conception of art. There is no neat or simple pattern characterizing either ordinary aesthetic discourse as a whole or parts of it. Certainly there are no logically necessary and sufficient conditions for the ordinary employment of 'art' and others art labels. This is hardly news to philosophers familiar with the later work of Wittgenstein and the analytical movement in philosophy.

Analysis shows that there is considerably greater unity in ordinary aesthetic discourse, hence in our aesthetic concepts, than most or all of the analytical philosophers who have written on aesthetics suppose."

También es cierto que el desmarque de la llamada "filosofía analítica" puede encontrarse igualmente en otros autores con respecto a la segunda generación de antiesencialistas.

En ocasiones, no es suficiente con domesticar el pensamiento de Wittgenstein en una tradición filosófica de corte más bien localista (por no decir insular), sino que se intenta trasladar mecánicamente esa "normalización" al ámbito académico mediante la esclerotización del pensamiento wittgensteiniano para una especie de "ortodoxia pedagógica". Eso es lo que hacen, por ejemplo, Catherine Z. Elgin y Nelson Goodman en "Changing the Subject":

"Through its study of symbols, analytic philosophy maps a common ground where the interests of art and science intersect. This enables us to investigate artistry and arts education scientifically. We can explore the physiological and psychological bases of symbolizing, and inquire into the efficacy of various teaching methods."⁽¹⁰⁾

Otro peligro en el que una estética desde Wittgenstein puede incurrir fácilmente consiste en intentar extraer de la obra y el pensamiento de Wittgenstein conclusiones particulares para terrenos específicos. Søren Kjørup⁽¹¹⁾, por ejemplo, intenta extraer una filosofía de los lenguajes pictóricos (o de la imagen) de las principales obras del primer y segundo Wittgenstein. El resultado no puede ser nunca exitoso, puesto que se trata de "pedirle peras al olmo". No afirmamos que no sea posible abordar, desde el "estilo" wittgensteiniano, la filosofía de los lenguajes pictóricos (o de la imagen) con éxito (y, del mismo modo, cualquier otro terreno), pero es evidente que ni el pensamiento ni la obra wittgensteinianos resisten su explotación inmediata, como si se tratase de una especie de

vademecum filosófico. Søren Kjørup se debate entre la conciencia de la inexistencia de una teoría de los lenguajes pictóricos, "tal cual", en la obra de Wittgenstein y la insistencia en continuar preguntándose por ella.

El pensamiento wittgensteiniano ha sufrido, a menudo, el reduccionismo lingüístico del mismo modo (y a veces al mismo tiempo) que la primera generación semiótica (fuertemente influenciada por el estructuralismo). Cualquier ámbito era susceptible de ser considerado mecánicamente (y en un sentido ontológico) un lenguaje, y tanto más dentro de los terrenos del arte y la estética. Sin embargo, ¿cómo hablar, en un sentido estrictamente lingüístico, de "códigos" y "reglas gramaticales" en el arte del mismo modo que en las lenguas naturales? La segunda generación de semióticos fue mucho más precavida en su consideración lingüística de lo artístico y de la cultura en general y ya no consideró el lenguaje como una especie de matriz estructural ontológicamente subyacente a cualquier ámbito cultural, sino sólo una hipótesis interpretativa (de innegables ventajas operativas) de la cultura como comunicación. Ese carácter metafórico en el recurso al lenguaje para explicar los fenómenos culturales y el arte en concreto es algo que ya aparece en algunos escritos wittgensteinianos donde se advierte del peligro que supone equiparar mecánicamente arte y lenguaje:

"Rappelle-toi ce que l'on a dit du jeu de Labor:: il parle . Quelle chose singulière! Qu'y avait-il donc dans ce jeu qui ait fait penser à la parole? Et comme il est remarquable que la ressemblance avec la parole ne soit pas là pour nous quelque chose de secondaire, mais bien ce qu'il y a d'important et de grand!- Nous nommerions volontiers la musique, à coup sûr en tout cas *certaines* musiques, un langage; mais *certaines* autres, à coup sûr non. (Sans que cela enveloppe nécessairement un jugement

de valeur!)." (R.M. ,pg.75) <12>

Además, Wittgenstein hace una reconversión (muy *wittgensteiniana* , valga la redundancia) de la citada constatación de la naturaleza de la relación entre arte y lenguaje: la consideración del arte como lenguaje ("Labor *habla* cuando toca", "su música parece estar compuesta de palabras", "tal o cual música es considerada un lenguaje", etc.) dice algo no sólo sobre la naturaleza estructural del objeto artístico, sino del uso que yo hago de él en el "juego de lenguaje" de la apreciación y la interpretación, esto es, en una actividad efectivamente comunicativa (pública e intersubjetiva) que implica una cierta familiaridad en un ámbito de comprensión común. Por eso quizás Wittgenstein no denominaría jamás "un lenguaje" la música de Schönberg (sin que ello suponga ningún juicio de valor).

Sin embargo, ¿por qué Wittgenstein admite en ocasiones que cualquier configuración de elementos, natural o artificial, puede ser considerada en determinadas circunstancias como un lenguaje secreto, que no hemos descubierto todavía?: la configuración curva de los cinco campanarios de la catedral de Moscú (cf. E.P.R., pg.117), los sueños (en la teoría psicoanalítica) (cf. *ibid.*, pg.114), unos garabatos en la pared (cf. *ibid.*, pg. 115), unas cuantas cosas dispuestas al azar sobre mi mesa (cf. *ibid.*, pg 127). J.Bouveresse^{<13>} resuelve la cuestión con claridad:

"Ce qui est important ici, c'est que l'objet n'est pas un symbole qui doit être interprété; c'est lorsque nous avons accepté une certaine interprétation que l'objet devient pour nous un symbole."

La afirmación "todo puede ser considerado un lenguaje" toma

aquí, en boca de Wittgenstein, un sentido muy distinto (menos ingenuo y más actual) al que tenía en el marco del proyecto omniexplicativo y reduccionista de la semiótica de corte estructuralista.

En definitiva, una filosofía (o, si se quiere, un *filosofar*, como actividad) desde Wittgenstein sólo puede aspirar a "proporcionar una buena analogía" (o, lo que es lo mismo, una descripción suplementaria), frente al carácter demostrativo de la explicación científica; por otra parte, si en las teorías científicas (Darwin, Frazer, Freud) es menos importante el hecho de que sean *explicaciones* (hipótesis) que el hecho de que sean explicaciones unitarias, que simplifiquen los fenómenos "ordenándolos en un sistema", en la filosofía esta pretensión de explicación unitaria es mucho más compleja. En primer lugar, porque la analogía no pretende establecer una explicación causal de los hechos, y por tanto, la redistribución que origina en el "aspecto" de esos hechos no consiste en una determinación rígida de la reubicación e interrelación de los elementos del sistema, sino en una determinación "natural" (si se nos permite la expresión), en tanto y cuanto conlleva la reactivación del rol significativo de los hechos, y por tanto, una actividad autorreflexiva sobre la propia *signicidad* del hecho; compárese, por ejemplo, el tipo de determinación en un sistema que sugiere una proposición estética tal que "Escucha esa transición como si fuera una nueva introducción", con el tipo de determinación en un sistema que implica una proposición científica tal que "Registra ese aumento de temperatura como un efecto del rozamiento". En segundo lugar, aun siendo la claridad a la que aspiramos una claridad completa (I.F., § 133) (y esa constatación es capital: sólo así la filosofía puede

detenerse, aliviada), hay que dejar la escalera de la filosofía apoyada en el muro, porque es una característica de ese "animal perpetuamente a la búsqueda de la significación" (en palabras de Jacques Bouveresse) el que surjan, de nuevo, otras perplejidades que, ensombreciendo la aparente claridad, hagan echar mano de nuevo de la escalera de la filosofía para buscar otra vez la claridad total; pero esa búsqueda constante de la claridad no tiene un sentido progresivo (al menos, no en el sentido en que el discurso científico habla de progreso), es más, la idea de la escalera puede llevar peligrosamente a confusión, porque "allí donde quiero ir realmente, debo estar ya, en verdad" :

"Je pourrais dire: Si le lieu auquel je veux parvenir ne pouvait être atteint que sous la conduite d'un guide, j'y renoncerais. Car là où je veux véritablement aller, là il faut déjà qu'à proprement parler je sois." (R.M., pg.17)

"Notre civilisation est caractérisée par le mot 'progrès'. Qu'elle progresse n'est pas simplement l'une de ses propriétés: le progrès est sa forme. Elle est typiquement constructive. Son activité consiste à construire une structure de plus en plus compliquée. La clarté elle-même ne fait encore que servir une telle fin, au lieu d'être à soi-même la fin. Pour moi au contraire, la clarté, la transparence, est à elle-même sa propre fin.

Elever un édifice, cela ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse est d'avoir devant moi, transparents, les fondements des édifices possibles." (R.M., pg.16)

La filosofía no inventa nada: su misión consiste en hacernos ver lo que tenemos delante de nuestras propias narices (R.M., pg. 51). Por eso, su mayor mérito es hacernos "tocar tierra", darnos cuenta de que estamos "derechos sobre nuestros propios pies" (tocando, de nuevo, el suelo del lenguaje cotidiano, disipados los embrujos):

"Il est impossible d'écrire sur soi-même quelque chose de plus

vrai que ce que l'on est . C'est là la différence entre écrire sur soi-même et sur des objets extérieurs. On écrit sur soi à la hauteur où l'on est. Et l'on n'y est pas monté sur des échasses, ou sur une échelle, mais simplement debout sur ses pieds."

(R.M., pg. 45)

En tercer lugar, no utiliza, para autolegitimarse, ningún criterio de fundamentación, al modo del discurso científico; se sabe propaganda a favor de un "estilo de pensamiento". Su "exclusividad" frente a otros estilos de pensamiento no está sustentada por ningún tipo de prueba (no pretende refutar definitivamente, como pretenden las teorías científicas entre sí, otros estilos de pensamiento), sino por la propia aceptación que, no cualquier hombre (la filosofía de Wittgenstein no es ninguna "revelación "divina), sino aquéllos que tienen ya cierta afinidad con el espíritu en que la obra de Wittgenstein fue escrita (R.M., pg. 15 [primer prefacio a las I.F.]), pudieran mostrar.

Es desde esta perspectiva que entendemos el pensamiento wittgensteiniano como un pensamiento constitutiva e ineludiblemente dialéctico (esto es, vertebrado por una tensionalidad irreductible): tensión dialéctica en su concepción de esa claridad que se pretende completa, pero que se muestra fragmentaria, ocasional y recurrente, puesto que el descanso de la filosofía (I.F. §133) no es nunca una "Edad de la Razón" (en el sentido hegeliano); como resulta manifiesto incluso al nivel de la peculiar visión de la Historia de Occidente del propio Wittgenstein: él pensaba que la época en que vivió fue una mala época para la filosofía el arte, una época de decadencia que acabaría con la muerte del mundo (de su mundo), y el nacimiento de otro (regido por la tendencia del progreso) que a su vez desaparecería un día.

"Nous combattons actuellement contre une tendance. Mais cette tendance périra sous la poussée d'autres tendances, et alors on ne comprendra plus notre argumentation dirigée contre elle; on ne verra plus pourquoi nous avons dû dire tout cela." (R.M., pg.55)

Lo importante aquí no es desarrollar ese carácter constitutivamente dialéctico de su filosofía (lo haremos en el capítulo 1.3.2. de esta investigación), sino constatar su relevancia para nuestra propuesta de una estética desde Wittgenstein, y ello en oposición a aquellos que, desde posicionamientos deconstructivistas (entre otros) asfixian toda posibilidad de rehabilitación de la actividad teórica, identificando "teoría" con "discurso filosófico sistemático tradicional" e introyectando una nueva categoría de vaga naturaleza (el "texto deconstructivo"):

"Toute lecture naïvement philosophique du texte déconstructif, c'est-à-dire toute lecture qui engage les présupposés, les schémas, les habitus, les affects, les désirs mis en jeu dans la lecture d'un texte philosophique traditionnel, (soit, selon notre interpretation, la lecture du texte philosophique *comme texte théorique*) - toute lecture de ce type est donc vouée au contresens." <14>

En primer lugar, Nicolet condena la teoría junto con el discurso filosófico tradicional, con lo cual el status no sólo de la obra derridiana y wittgensteiniana, sino de la propia "lectura" de Nicolet, resulta más que dudoso. Nicolet contestaría que se trata, en cualquiera de los casos, de "textos deconstructivos", pero no queda nada claro cómo Nicolet "evacúa" lo contradictorio de su discurso en el mismo lote con que se libra del discurso filosófico tradicional y, de paso, de la teoría (en cualquiera de sus formas), porque la contradicción, según el pensamiento deconstructivista que exhibe Nicolet, radica en el mismo germen de la tormentosa relación entre

sentido y escritura. Para nosotros, la idea de una tensionalidad constitutiva (dialéctica), de claridad (como finalidad de la filosofía) y de descripción suplementaria (como escritura consciente de la distinción decir/mostrar) permiten abordar más convincentemente la naturaleza misma del quehacer filosófico y recuperar, sin liquidaciones reduccionistas ni traumatizantes, un concepto renovado de teoría.

Existen reescrituras aberrantes, pero no toda reescritura es "fatal" por el hecho de ser reescritura; existen múltiples modos de reescritura que guardan ese sutil equilibrio entre la reconocida parcialidad de toda lectura y la fidelidad a la naturaleza del texto (wittgensteiniano, aquí). Pero en cualquier caso, el criterio de validez no puede ser fundamentado objetiva y definitivamente (lo que no deja de ser un sueño, heredado del positivismo y enquistado en las más insospechadas corrientes).

De cualquier modo, y para completar nuestra caracterización de una estética desde Wittgenstein, queremos hacer hincapié en que no es posible (so pena de traicionar el pensamiento wittgensteiniano) reducir nuestro desde a un inventario de argumentos o de principios. Nuestro desde hace referencia, particularmente, a un modo de discurso, o si se quiere, a un modo de concebir el discurso y la filosofía (lo que no significa, como veremos de inmediato, escribir como Wittgenstein, imitando su retórica o su sintaxis). Comprender el discurso wittgensteiniano significa, sobre todo y en primer lugar, adoptar el papel activo que la configuración textual de su obra exige, recorriendo sus vericuetos verticales y horizontales y extrayendo del

enésimo "cliqueteo" de sus tijeras en el aire el pequeño progreso:

"De toutes les phrases que je consigne ici, ce n'est jamais que la nième qui accomplit un progrès; les autres sont comme le cliquetis des ciseaux que le coiffeur doit maintenir en mouvement pour couper une mèche au moment voulu." (R.M., pg. 79)

o comiendo (sin escarbar) su tarta de pasas:

"Les raisins secs peuvent bien être ce qu'il y a de meilleur dans un gâteau, un sac de raisins secs n'en est pas pour autant meilleur qu'un gâteau: et qui est capable de nous offrir un plein sac de raisins secs n'est pas encore capable pour autant de cuire un gâteau, sans parler de quelque chose d'encore meilleur. Je pense à Kraus et à ses aphorismes, mais aussi à moi-même et à mes remarques philosophiques.

Un gâteau, ce n'est pas la même chose que des petits morceaux de raisins secs." (R.M., 79-80)

Pero además, estar dispuesto a trascender su propio ámbito de aplicación del estilo de pensamiento que él propone para que la filosofía siga teniendo sentido, en otros terrenos, con otras perplejidades, para proporcionar otras claridades, e incluso para hacer desaparecer las tendencias contra las que él combate (R.M., pg. 55). En ese sentido hablamos aquí de "desarrollos" en nuestra estética desde Wittgenstein: no como una aplicación mecánica de "principios" (que no existen), sino como una reflexión que parte de Wittgenstein para pensar autónomamente otras cuestiones (o las mismas).

En el prólogo definitivo a las I.F. Wittgenstein advierte:

"Por más de una razón lo que publico aquí tendrá puntos de contacto con lo que otros escriben hoy.-Si mis anotaciones no portan ningún sello que las señale como mías -no quiero tampoco reclamarlas ya como de mi propiedad." (I.F., pg. 13)

Ello constituye un cambio de actitud respecto del concepto de autoría

en discurso filosófico tradicional: por un lado, Wittgenstein no se considera el fundador de una escuela, ni tampoco un pensador genial (en el sentido en que él habla del genio y del talento en R.M. 47,50 ó 90), sino sólo alguien que lucha por hacer evidente lo que tenemos delante de nuestros ojos, por deshacer los malentendidos que la propia filosofía se crea y retornarnos al lenguaje cotidiano:

"Mon originalité (si c'est là le mot juste) est, à ce que je crois, une originalité du terrain, non de la semence. (Peut-être n'ai-je aucune semence qui me soit propre). Jette une semence sur mon terrain, et elle croîtra autrement que sur n'importe quel autre terrain." (R.M., pg. 48)

Por eso no puede reclamar como suyas esas ideas, porque lo que él intenta reflejar en sus anotaciones es más bien un "estilo de pensamiento" que, de algún modo, estaba ya en el aire en esa misma época para aquellos "compatriotas" (R.M. pg.19 y 20) que se resisten a aceptar las "respuestas" presuntamente modernas a las "preguntas" tradicionales.

En esa misma línea, podríamos interpretar (y creo que sin riesgo alguno de traicionar el pensamiento wittgensteiniano) su actitud respecto a la propiedad de sus pensamientos en un sentido prospectivo, como una llamada a aquéllos que, consciente o inconscientemente, escribirán (después de él) en contacto con lo que él escribió, porque sus "compatriotas" no son sólo ni necesariamente (hoy podemos afirmarlo nosotros) sus compatriotas (en sentido estricto) ni sus coetáneos.

En todo eso, y no en otra cosa, consiste nuestra estética desde Wittgenstein. Y en este punto puede resultar ya casi obvio

observar que, desde esta perspectiva wittgensteiniana, estética y filosofía no son cosas distintas; la estética no es otra cosa que la filosofía cuando se ocupa de los juegos de lenguaje que tienen que ver con el arte y lo estético (sin que esto pueda ser tomado en absoluto como un intento de definición). Es más, de una manera inquietante, en la estética aparecen más claramente que en otras actividades filosóficas sobre otras regiones del lenguaje algunas de las principales características de la filosofía:

"L'étrange ressemblance d'une recherche philosophique (surtout peut-être en mathématiques) avec une recherche esthétique. (Par exemple, ce qui ne va pas dans tel vêtement, ce qui serait seyant, etc.)." (R.M., pg.36)

Pero ésta es una observación que será convenientemente desarrollada en el capítulo 6.1 de nuestra investigación.

Es conocido que Wittgenstein afirmó en alguna ocasión⁽¹⁵⁾ que la tarea más útil a la que podría dedicarse hoy la filosofía sería intentar ofrecer una exposición "popular", esto es, accesible pero sin concesiones, de una ciencia cualquiera. Aparentemente, eso entra en contradicción con otra idea wittgensteiniana (recogida por Malcolm): que nuestra época es "la época de la ciencia popular", y por tanto no podía ser una buena época para la filosofía. El contrasentido no existe, puesto que, en primer lugar, la "ciencia popular" a la que Wittgenstein se refiere en esta segunda observación es en el fondo una Ciencia mitificada, y no comprendida en sus "fundamentos" (comprenderla es, en último término, comprender la ausencia de fundamentos en ella); en segundo lugar, porque quizás ese intento de explicación de una ciencia es lo que el propio Wittgenstein intentó

hacer con la matemática (especialmente en las Observaciones sobre los fundamentos de la matemática). Es ese mismo espíritu de exposición "popular" (que no populista) de una ciencia (sin que ello suponga, obviamente, una afirmación de la cientificidad de la estética) el que nos anima ahora a abordar el terreno de la estética, de manera que nuestra investigación podría llamarse "Observaciones sobre los fundamentos de la estética". También en ese sentido debe ser interpretado el desde que proponemos.

Pero, con todo, es ahora cuando llegamos al corazón mismo de nuestra perspectiva: la idea de valor (al: *Mut* , fr: *courage* , ing: *courage*):

"L'essentiel est, je crois, que l'activité d'éclaircissement doit être menée avec COURAGE: si celui-ci manque, elle n'est plus qu'un simple jeu d'intelligence." (R.M., pg.29)

La importancia del valor para una estética desde wittgenstein es triple. En primer lugar, el valor es el propio deseo de claridad, a pesar del desasosiego que supone aceptar la fuerza desestabilizadora de la perplejidad y dejar la dimensión interpretativa en que me encuentro instalado. Ciertamente, el valor es la fuerza que sustenta, no sólo la verdadera recepción, sino también la verdadera creación, no exclusiva, pero sí especialmente, la artística.

"Non certes la frousse, mais la frousse dominée, voilà ce qui est digne d'admiration et qui donne son prix à la vie. C'est le courage, non l'habileté, ni même l'inspiration, qui est la graine d'où sortira un grand arbre. Autant l'on a de courage, autant l'on a de lien avec la vie et la mort. (Je pensais à la musique d'orgue de Labor et de Mendelssohn). Mais déceler le manque de courage chez autrui ne suffit pas à nous en donner."

(R.M., pg.50-51)

Ese desasosiego, elevado a actitud vital (más allá de cualquier pequeña experiencia estética o de otro tipo) es lo que Wittgenstein denomina "the conquered funk " (la frousse dominée, el canguelo dominado), dominado mediante el valor, lo que nos liga más estrechamente con la vida y la muerte.

R.W. Beardsmore, en un texto que ha pasado desapercibido injustamente, sabe apreciar con gran acierto este aspecto central del pensamiento wittgensteiniano:

"Courage, the courage of the great creative artist, or the courage required of his audience in coming to terms with his work, is emphasized by Wittgenstein throughout. [...] The courage of wich Wittgenstein speaks is not the courage to go against received opinion (though it will almost certainly involve that) but the willingness to question what is simply taken for granted, even by oneself. An artist who is profound or original will be difficult to understand not because we lack the intellectual capacity, but because we do not want to understand him, because in order to do so we should be forced to throw over whath is dear to us.

I think that this is what Wittgenstein has in mind when he says that the difference between Mendelssohn and Brahms is that 'there is perhaps in Mendelssohn no music that is hard to understand'(p.23) or 'difficult'. The conflict which gives rise to the difficulty here is a conflict between what the music can bring us to see and 'wath most people want to see'(p.17). This will be a conflict both for the artist and for his audience.⁽¹⁶⁾

El mismo Beardsmore da un ejemplo muy iluminador:

"But it has nothing to do with taste or an education in the standards of one's own culture. Reviewing the first Impressionist exhibition of 1875 Albert Wolff, critic of *Le Figaro* , remarked that it would be as difficult to explain to Renoir that a woman's torso is not a mass of green and violet patches as to explain to a madman that he is not the pope. Wolff's difficulty with Renoir's work was not an intellectual difficulty, a lack of education in art. On the contrary, he was a man of highly cultivated taste. Rather, he had been faced with a conception of representation which questioned the very principles on which his taste rested, and, unable to accept this questioning, he was forced to represent it as a fraud. Again, it was not by having taste but only by having the courage to questionthe principles of

the French schools that Renoir had himself been able to reach the conception of nature as patterns of light and colours which Wolff condemned. As Wittgenstein says: 'The faculty of taste cannot create a new structure, it can only make adjustments to one that already exist' (p.59)"⁽¹⁷⁾

Pero hemos de entender el valor del que habla Wittgenstein también en un segundo nivel que se refiere a la actitud del propio Wittgenstein en su pensamiento. ¿Se caracteriza la actitud de Wittgenstein por su valor? Esta es, quizás, una de las cuestiones en las que la tensión dialéctica constitutiva del pensamiento wittgensteiniano se manifiesta más vivamente. Wittgenstein se esfuerza constantemente en convencernos de que no es así, de que su pensamiento es reproductivo,

"Cela dit, lorsque j'étais en Norvège, l'année 1913-1914, il m'est venu certaines idées personnelles, c'est du moins ce qu'il me semble aujourd'hui. Ce qui m'est arrivé cette année-là, veux-je dire, me fait l'impression d'une naissance, celle de chemins de pensée nouveaux (mais peut-être est-ce que je me trompe). Au contraire maintenant, il me semble que je ne fais plus qu'utiliser d'anciennes idées." (R.M., pg.30)

o también:

"Il y a, je crois bien, une vérité dans ce que je pense parfois: qu'à proprement parler je suis simplement reproductif dans ma pensée. Je crois que je n'ai jamais *inventé* un chemin de pensée, mais qu'il m'a toujours été donné par quelqu'un d'autre. Tout ce que j'ai fait, c'est de m'en emparer immédiatement avec passion pour mon travail de clarification. C'est ainsi que m'on influencé Boltzmann, Hertz, Schopenhauer, Frege, Russell, Kraus, Loos, Weininger, Spengler, Sraffa. Peut-on aller jusqu'à considérer Breuer et Freud comme un exemple de reproductivité juive? - Ce que j'invente, ce sont de nouvelles comparaisons." (R.M., pg. 29)

de que le falta valor a su *talento* para tener *genialidad* :

"On pourrait dire : << Le génie, c'est le courage dans le talent .>> (R.M., pg.50)

"Le 'génie' juif n'est qu'un saint. Le plus grand penseur juif n'est qu'un talent. (Moi, par exemple)." (R.M., pg.29)
y aún:

"Un écrivain beaucoup plus talentueux que moi n'aurait encore qu'un talent mineur." (R.M., pg.90)

pero, sin embargo, en otras ocasiones afirma:

"Lorsqu'à une certaine époque je modelais la tête pour Drobil, ce qui m'excitait alors était encore pour l'essentiel une oeuvre de Drobil, et mon travail était de nouveau, à proprement parler, un travail d'éclaircissement. L'essentiel est, je crois, que l'activité d'éclaircissement doit être menée avec COURAGE: si celui-ci manque, elle n'est plus qu'un simple jeu d'intelligence." (R.M.,pg. 29)⁽¹⁸⁾

Ciertamente, Wittgenstein no fue un hombre propenso a abandonar radicalmente sus "familiaridades", tanto en sus preferencias estéticas (marcadamente clásicas y tradicionales, aunque no convencionales) como en el concepto que tenía de su época (una época que él consideraba como la decadencia de un mundo, de "su" mundo). Pero, sin embargo, la vida de Wittgenstein es también, indiscutiblemente, la de un luchador inquieto y tenaz, alejado de las convenciones en sus costumbres, sus relaciones personales, su experiencia académica y sus propias convicciones religiosas y filosóficas.

Ahora bien, el tercer nivel en el que podemos interpretar su concepto del valor es en la relación entre su filosofía y sus lectores (o su auditorio). Ya hemos visto cómo Wittgenstein considera la originalidad de su pensamiento como una originalidad "del terreno", y no de la semilla: la semilla representa la genialidad creadora, mientras que la originalidad del terreno es una originalidad

sinóptica, ordenadora, comparativa, pero no creadora.

El símil de la siembra aparece también como dos distintos momentos o fases del pensamiento:

"Dans la pensée aussi il y a un temps pour labourer et un temps pour récolter." (R.M., pg.39)

El pensamiento es aquí la propia actividad filosófica, y la dualidad siembra/recolección remite ineludiblemente a otro par de fases⁽¹⁹⁾: la perplejidad y la comprensión. Como veremos más adelante, la perplejidad constituye un primer momento caracterizado por un cierto *impasse* conceptual que me hace salir de mi lenguaje, tomando conciencia, en primer lugar, de su existencia (desde fuera); es, por aplicar un símil muy gráfico, el cortocircuito que me hace desempolvar los planos, casi olvidados, de la instalación. La comprensión es un salto ⁽²⁰⁾de dimensión interpretativa hacia un lenguaje en el cual las perplejidades que originaron el salto se han disipado. La perplejidad, que pone en duda mi actual lenguaje o status de comprensión, como veremos, es una condición *sine qua non* para que pueda haber un salto a una nueva comprensión; y eso no es ajeno, en absoluto, a la noción de valor (*Mut*), puesto que acceder a la perplejidad, poner en precario mi "seguridad" en mi lenguaje actual exige "valor".

Pero ese salto de la perplejidad a la comprensión no es un proceso que pueda ser forzado, sino que deviene de un modo que podríamos llamar "natural", ajeno a cualquier voluntarismo:

"Tu ne peux tirer sur la graine pour la faire sortir du sol. Tout ce que tu peux faire est de lui fournir chaleur, humidité et lumière: alors il faudra qu'elle croisse. (Tu ne peux même la *toucher* qu'avec précaution.)" (R.M., pg.54)

El grano es la perplejidad. Por eso ningún lector de Wittgenstein podrá comprender nada si está asentado cómodamente en el lenguaje de la "civilización europea y americana del progreso" (cf. primer proyecto de prólogo para las I.F., R.M. pg. 17). Por eso la obra de Wittgenstein no es más (ni menos) que un terreno fértil. La semilla requiere el valor que propicia la perplejidad, pero el valor se tiene o no se tiene; no se puede "querer tener" el valor, porque esa actividad lingüística pertenece todavía(plenamente) al estadio de comprensión anterior al que pensamos "querer" acceder. Esta relación (de naturaleza ineludiblemente tensional) es de la mayor importancia para nuestra investigación y será ampliada convenientemente en capítulos posteriores.

Aunque la transición perplejidad-comprensión constituye un rasgo característico de toda actividad filosófica, es en esa actividad filosófica particular que llamamos la comprensión estética donde, quizás, aparece de un modo más claro. En R.M. pg. 64 Wittgenstein concluye con una nueva versión de la metáfora de la siembra, tras una reflexión sobre el porqué de la importancia de la repetición para la comprensión de un tema musical:

"Un thème n'a pas moins d'expression qu'un visage.
<<La répétition est nécessaire .>> En quoi est-elle nécessaire? Eh bien chante-le donc, tu verras que seule la répétition lui donne la force extraordinaire qui est la sienne. -N'est-ce pas comme si pour nous il fallait qu'un modèle pour ce thème existât dans la réalité, modèle dont il ne se rapprocherait, auquel il ne correspondrait, qu'à condition que cette partie soit répétée? Ou dois-je me contenter de cette platitute: <<Il sonne de façon plus belle si on le répète>>? (On voit ici, soit dit en passant, la platitute du rôle que joue en esthétique le mot 'beau'). Et cependant il n'existe justement aucun paradigme en-dehors du thème. Mais pourtant, il existe de nouveau un paradigme en -dehors du thème, je veux dire le rythme de notre langue, de notre pensée et de notre sensibilité. Et le thème est en outre à son

tour une *nouvelle* partie de notre langue, il est incorporé à elle; nous apprenons-là un nouveau *geste* .

Le thème est en interaction avec la langue.

Semer dans la pensée est une chose, récolter dans la pensée une autre." (R.M., pg. 64)

y de nuevo en R.M., pg. 93:

"Il y a des remarques qui sèment, et des remarques qui récoltent."

Es evidente que aquí aparece explícito ese nexo anunciado entre la metáfora de la siembra y la comprensión estética; la siembra remite aquí a la incorporación de un nuevo *gesto* a la lengua (el tema musical comprendido mediante la repetición como elemento de construcción formal), pero esa siembra sólo ha sido posible en función de un cierto *ground* lingüístico precedente (nuestra lengua, nuestro pensamiento y nuestra sensibilidad). Ahora bien, el nuevo gesto, como nueva parte de nuestra lengua, constituirá, a su vez, el *ground* del que eche mano más adelante a la hora de comprender (com-prender) un nuevo signo como gesto.

Insistimos en que todas estas consideraciones que aquí tocamos casi de pasada son de la mayor importancia para nuestra investigación y serán tratadas pormenorizadamente más adelante. Sólo un par de observaciones más que están a la base de nuestra propuesta de una estética desde Wittgenstein. En primer lugar, no hemos de pasar por alto el consejo de Wittgenstein en R.M., pg.81:

"J'aimerais vraiment ralentir le rythme de la lecture par l'abondance de mes signes de ponctuation. Car j'aimerais être lu lentement. (C'est la façon dont moi-même je lis.)"

Leer a Wittgenstein lentamente supone, por un lado,

integrar el desde en la propia naturaleza constitutiva del texto wittgensteiniano: lo importante es que sus pensamientos nos estimulen a tener pensamientos propios (Prólogo a las I.F., pg.15), y por otro lado, tomar conciencia de la complejidad horizontal y vertical de un texto donde las preguntas irrelevantes (R.M., pg.81), los "cliqueteos" al aire de las tijeras, las reformulaciones, los añadidos y las repeticiones constituyen el "cuerpo" de su filosofía, una filosofía que rechaza la sistematicidad, el mecanicismo y la rapidez hasta en su propio *tempo* de lectura, una filosofía, en definitiva, que necesita un *tempo* lento para calar, para convencer y para seducir, y que difícilmente puede ser resumida a una solapa de libro o a un extracto de conclusiones "esenciales".

En segundo lugar, no queremos (ni podemos) imitar a Wittgenstein.

"Est-ce seulement moi qui ne puis fonder une école, ou est-ce qu'un philosophe ne le peut jamais? Je ne puis fonder une école parce que je ne veux pas vraiment être imité. En tout cas pas par ceux qui publient des articles dans des revues philosophiques."
(R.M., pg.74)

Para hacer una filosofía desde Wittgenstein (sin constituir ninguna escuela) no hace falta escribir como Wittgenstein, imitando su retórica tan personal, (si bien hay quien, como Salvo⁽²¹⁾, lo han intentado con resultados nada despreciables). Tampoco pretendemos una mera glosa o una aplicación mecánica de los conceptos wittgensteinianos a la estética. Esperamos tener el suficiente valor para, al calor, la humedad y la luz del pensamiento wittgensteiniano, abordar de un modo personal algunos problemas estéticos, de la estética (que afectan al propio *status* de la estética) y en la

estética (que se refieren al lenguaje que empleamos en actividades de orden estético).

Hasta aquí lo que hace referencia al desde que caracteriza a nuestra investigación. Sólo unas cuantas observaciones en torno al después de (coincidencias, intersecciones, conexiones). A un primer nivel, el propio Wittgenstein reconoce en el prólogo a las I.F. que "Por más de una razón lo que publico aquí tendrá puntos de contacto con lo que otros escriben hoy" (pg. 13). Es cierto que, pese a su originalidad, el pensamiento de Wittgenstein tiene numerosos puntos de contacto con otros pensamientos (filosóficos y no filosóficos, si usamos el término en su sentido de demarcación "territorial" más tradicional y menos wittgensteiniano) aproximadamente coetáneos (existe una literatura bastante extensa al respecto, cuyo representante más conocido sea, quizás, el libro de Janik y Toulmin La Viena de Wittgenstein). A un segundo nivel, nos topamos con las diatribas por la herencia del pensamiento de Wittgenstein: falsos herederos (los neopositivistas del Círculo de Viena), la herencia académica ortodoxa inglesa, esto es, los analíticos de Cambridge (Wisdom, Waisman, Malcolm, Lazerowitz, Paul..) y Oxford (Ryle, Strawson...), las ramificaciones americanas de la ortodoxia académica (y, especialmente. la teoría de los actos de habla, Searle, Austin Morris...), los wittgensteinianos no analíticos, dentro y fuera del ámbito anglosajón, los herederos que reconocen serlo y los que lo son sin reconocerlo: la pragmática universal de Apel y Habermas, los deconstruccionistas, el pragmatismo rortyano, la semiótica... Este aspecto será desarrollado, con la concisión que aconseja la naturaleza de nuestra investigación, en el punto 1.3.1. A un tercer nivel, hemos

de hablar de un ámbito ampliado fuera de los límites de la filosofía "profesional" clásica (los textos de Salvo, Germana, y, especialmente, Bramann son buena muestra de ello). Wittgenstein se pronunció repetidas veces contra la filosofía "profesional". Quizás las circunstancias de su interés por la filosofía sean significativas a este respecto: si el pensamiento del primer Wittgenstein es obra de un estudiante de ingeniería que pasó de la lógica matemática a la filosofía, en el segundo Wittgenstein es evidente que existe un tránsito continuo de las preocupaciones de orden particularmente estético a las preocupaciones filosóficas (en sentido amplio). El porqué de esto segundo ya lo hemos avanzado en algún punto: en la estética aparecen con mayor claridad que en otros ámbitos del quehacer filosófico los principales rasgos característicos de la filosofía:

"L'étrange ressemblance d'une recherche philosophique (surtout peut-être en mathématiques) avec une recherche esthétique. Par exemple, ce qui ne va pas dans tel vêtement, ce qui serait seyant, etc." (R.M., pg. 36)

Por lo que respecta a la estética después de Wittgenstein, nos referimos a la relación del pensamiento wittgensteiniano con otras vertientes o autores filosóficos que han marcado (y marcan todavía) las grandes pautas a seguir en la reflexión estética; una relación que puede haber consistido en una influencia directa y reconocida (legítima o no), y en ese sentido hablaremos de conexiones; una relación que puede consistir en paralelismos más o menos acusados de algunas observaciones entre planteamientos de base, por lo general, afines; relación, finalmente, que puede consistir, simplemente, en coincidencias eventuales (más o menos buscadas) entre planteamientos

de base muy distintos. La llamada "estética analítica", la estética semiótica, y la estética deconstruccionista, respectivamente, pueden servir para ejemplificar cada uno de los casos.

El presente capítulo debe entenderse en la periferia, y no en el centro de nuestra investigación, como un paso previo, de carácter introductorio, informativo y propositivo, antes de formular nuestras propias reflexiones centrales. Su cometido es apuntar, sin pretensiones de exhaustividad, algunas de las relaciones más llamativas que se han tendido o pueden tenderse entre el pensamiento de Wittgenstein y ciertas corrientes actuales en filosofía y estética (especialmente, la estética semiótica, el deconstruccionismo basado en Derrida, el pragmatismo de Rorty y la hermenéutica de Gadamer, pero también la perspectiva marxista, la noción de paradigma de Kuhn y el "pensamiento débil", entre otros). Una vez más, intentaremos trascender el mero resumen glosado realizando una reflexión crítica desde nuestra perspectiva sobre las propuestas de otros autores.

Pero, ante todo, no quisiéramos que las referencias que hacemos a otras corrientes y otros autores fuesen entendidas en ningún caso como una tentativa de extender nuestro ámbito de "competencia" como estudiosos a dichas corrientes y autores (que otros investigadores conocen mucho mejor que nosotros): nuestro conocimiento de ellos es, en muchos casos, bastante rudimentario, y sólo nos permite aventurar algunas posibles líneas de crítica o algunos aspectos virtualmente problemáticos, especialmente en relación a sus interpretaciones y utilización del pensamiento wittgensteiniano. Puede que algunas de las relaciones señaladas tengan más valor anecdótico

que teórico y, quizás, otras, aquí sólo esbozadas, sirvan a otros como punto de partida para una investigación más profunda.

Una de las conexiones más llamativas que pueden establecerse tiene que ver con la llamada "estética semiótica", que se encuentra entre los terrenos más fructíferos de la Semiótica que tuvo su auge en las décadas de los 60 y 70 principalmente, y que llega hasta nuestros días. Su reconocimiento del pensamiento wittgensteiniano es más bien escaso, pero, sin embargo, algunos paralelismos resultan incluso sorprendentes. Veamos unos cuantos.

La primera constatación (casi obligada) es precisamente la vinculación de la teoría del lenguaje de Wittgenstein con la denominada "metáfora del lenguaje"⁽²²⁾ que, según Marchán, estructuraría todas las reflexiones alrededor del arte en el siglo XX. El propio Wittgenstein señala que las diferentes prácticas que llamamos "artísticas" son "juegos de lenguaje":

"Ten a la vista la multiplicidad de juegos de lenguaje en estos ejemplos y en otros:

[...]

Inventar una historia; y leerla-

Actuar en teatro-

Cantar a coro-

[...]

(I.F., § 23)

Pero más allá de esta consideración general, habría que detenerse en una actitud compartida por Wittgenstein y por el pensamiento semiótico: el rechazo de lo que se considera "obvio" o "evidente" y la reivindicación de una "intranquilidad" que caracteriza a la filosofía:

"No lo tomes como evidente, sino como un hecho curioso el que las

figuras y las narraciones inventadas nos proporcionen placer; que ocupen nuestro espíritu.

(«No lo tomes como evidente» - esto significa: asómbrate sobre esto igual que sobre lo demás que te inquieta. Entonces desaparecerá lo problemático, cuando aceptes un hecho lo mismo que el otro).

((Transición de un sinsentido evidente a uno no-evidente)).

(I.F., § 524)

Garroni en uno de los textos fundamentales de la semiótica moderna afirma:

"En suma, la crónica reciente parece llevarnos a una coincidencia interesante: la de que la desconfianza hacia el enfoque semiótico, de hecho va acompañada de la desconfianza hacia lo que no es obvio, hacia todo lo que no puede ser reducido a una función automática y simplista, a una dimensión del tradicional "buen sentido" al menos en lo que se refiere a las condiciones formales de la función.[...]

Y lo obvio, quede bien claro, no nos gusta porque simplemente obvio, sino porque no es nada. Es un hecho, es algo que se ha de explicar y no un principio de explicación."⁽²³⁾

Pasemos ahora al problema central de la estética: ¿qué me dice la obra de arte? En el párrafo 522 de las I.F. Wittgenstein responde:

"«La figura me dice lo que es ella misma» - quisiera decir. Esto es, el hecho de que me diga algo consiste en su propia estructura, en sus formas y colores.[...]"

¿Es esta noción de "estructura" la misma que Lévi-Strauss y Jakobson, como representantes del estructuralismo clásico, postulan? Posiblemente, la correspondencia con la teoría pictórica del significado del primer Wittgenstein encuentre aquí su paralelo más o menos aproximado: el isomorfismo entre hechos atómicos y proposiciones atómicas se sitúa en la misma línea que la solución estructuralista (el isomorfismo entre los mecanismos de la mente humana y los de la realidad). Pero el segundo Wittgenstein no podría aceptar que el

significado del texto se encuentra ontológicamente en su estructura, como en un cristal químico, y que, por tanto, el intérprete sólo tendría que explicitar sus propiedades inmanentes. Llegamos ahora a otro punto de contacto con la moderna estética semiótica: la constatación del papel central del polo receptor en la atribución del significado. Dice Umberto Eco:

"Al destinatario se le requiere una colaboración responsable. Tiene que intervenir para llenar los vacíos semánticos, para escoger sus propios recorridos de lectura, para considerar muchos de ellos a un tiempo -aunque sean mutuamente incompatibles y para releer el mismo texto varias veces, controlando en cada ocasión presuposiciones contradictorias."⁽²⁴⁾

En la misma línea, Wittgenstein dice:

"(b) Veo una figura: representa a un hombre viejo que apoyado en un bastón asciende por un camino empinado. -¿Pero cómo? ¿No podría tener el mismo aspecto si estuviera resbalando hacia abajo en esa posición? Un marciano quizá describiera así la figura. Yo no necesito explicar por qué *nosotros* no la describimos así." (I.F. I, pg.139, § 139)

El texto precedente refleja de una manera muy gráfica la negación de los vínculos mecánicos entre realidad y representación, y, al mismo tiempo, la negación de la univocidad en la interpretación de lo representado. Y cuando dice "Yo no necesito explicar por qué *nosotros* no la describimos así" lo que presupone es que el modo de interpretar remite, en último término, a algo compartido intersubjetivamente: la representación de la realidad mediante signos (en este caso, icónicos) constituye un juego de lenguaje, igual que la actividad de interpretación de lo representado. Como tales juegos de lenguaje, encuentran sentido en el seno de una determinada "forma de vida".

Veamos ahora cómo el contexto determina el sentido de la

interpretación de un signo (o de una proposición):

"<<Después de haber dicho esto, la dejó como en el día anterior>>
-¿Entiendo esta oración?¿La entiendo igual que si la hubiera oído en el curso de una narración? Si aparece ahí aislada, entonces yo diría que no sé de qué se trata. No obstante, yo sabría cómo se podría inventar un contexto para ella.

(Toda una serie de caminos bien conocidos conducen de estas palabras hacia todas direcciones)." (I.F. § 525)

Sin embargo, ¿cómo es posible que "entienda" esa proposición aislada hasta el punto de poder inventar contextos posibles para ella? De la misma manera que somos capaces de inventar contextos de habla gracias a un conocimiento general interiorizado de las reglas que rigen los juegos de lenguaje (reglas que no son más que la abstracción de una competencia, de un "saber hacer"), somos capaces de inventar contextos literarios para la proposición que Wittgenstein propone, también en virtud de una competencia en las reglas que dirigen el juego de lenguaje de la producción y la interpretación de un texto literario.

De alguna manera, el planteamiento wittgensteiniano está avanzando las bases de las nociones de texto (como estrategia semántico-pragmática de generación de sentido actualizada por el proceso interpretativo) y de la competencia textual, dos pilares básicos de las corrientes más interdisciplinarizadas de la estética semiótica.

Pero sigamos adelante: si las interpretaciones son diversas, cabe pensar que cada recepción es privada y, por tanto, ¿no es posible una verdadera "comunicación?"

"Alguien pinta una figura para mostrar cómo se imagina una escena

teatral. Y ahora digo: <<Esta figura tiene una doble función: comunica a los demás algo, tal como comunican algo las figuras o las palabras -pero para el comunicador es además una representación (¿o comunicado?) de otro tipo: para él es la figura de su imagen como no puede serlo para ningún otro. Su impresión privada de la figura le dice lo que se ha imaginado, en un sentido en el que la figura no puede hacerlo para los demás.>> -¿Y con qué derecho hablo en estos dos casos de representación , o comunicación -si es que estas palabras se aplicaban correctamente en el primer caso?" (I.F., § 280)

Wittgenstein aplica también la idea de la imposibilidad del lenguaje privado al campo de la comunicación artística. No niega la posibilidad de que existan estados mentales en el sujeto, pero, en tal caso, esos estados mentales no forman parte de nada que podamos llamar "lenguaje" (regido por reglas de uso intersubjetivas que hacen posible hablar de corrección o incorrección).

Obviamente, a la base de la posibilidad de comunicación artística se encuentra la noción de "convención", a la que Wittgenstein alude implícitamente en I.F. §280 y 498 , y que la semiótica tiene como uno de sus presupuestos básicos:

"Digamos, pues, en una primera aproximación, que la semiótica estudia todos los procesos culturales (es decir, aquellos en los que entran en juego agentes que se ponen en contacto sirviéndose de convenciones sociales) como procesos de comunicación." <25>

E incluso es claro que "significa" de acuerdo con "modos de significar":

"Compárese un concepto con un modo de pintar: ¿es también nuestro modo de pintar arbitrario? ¿Podemos escoger uno a discreción? (por ejemplo, el de los egipcios). ¿O se trata aquí sólo de lo que es bonito y feo?." (I.F., II, pg. 523)

Si se nos permite un pequeño *excursus* , es curioso que Gombrich inicie su prólogo a Arte e ilusión <26> con un dibujo

humorístico de Alain que representa a un grupo de jóvenes egipcios copiando del natural la pose hierática de un modelo, lo que permite a Gombrich concluir que "no todo es posible en toda época".

La pregunta por la diversidad de interpretaciones de una misma obra de arte puede ser respondida también desde otra vertiente: la atribución de sentido no es más que el producto del realce de determinados elementos del objeto que nos hace leer o ver el "todo" como una estructura significativa particular:

"Aquí se me ocurre que, en conversaciones sobre objetos estéticos, se usan las palabras: <<Tienes que verlo así, ésta es la intención>>; <<Si lo ves así, ves dónde está el error>>; <<Tienes que oírlo en esta clave>>; <<Tienes que expresarlo así >>(y esto puede referirse tanto al escuchar como al tocar)."
(I.F., II, pg 465)

No está lejos, ciertamente, de un concepto muy famoso de la teoría estética del mismo Eco, como es el de "obra abierta" (toda obra de arte es abierta):

"Una obra abierta como proposición de un 'campo' de posibilidades interpretativas, como configuración de estímulos dotados de una sustancial indeterminación de modo que el usuario se vea inducido a una serie de 'lecturas' siempre variables." (27)

Una noción tan relevante dentro de la estética semiótica de U. Eco como es la noción de ambigüedad puede, en cierto modo, verse anticipada en algunos de sus elementos fundamentales en la noción de "concepto de bordes borrosos" de Wittgenstein, el cual utiliza, una vez más, ejemplos de la estética para ilustrarla:

"Puede decirse que el concepto de 'juego' es un concepto de bordes borrosos. -<<¿Pero es un concepto borroso en absoluto un concepto ?>> -¿Es una fotografía difusa en absoluto una figura de una persona? Sí; ¿puede siempre reemplazarse con ventaja una

figura difusa por una nítida? ¿No es a menudo la difusa lo que justamente necesitamos?." (I.F., § 71)

Y no sólo eso, sino que la transición conceptual del primer al segundo Wittgenstein ofrece un paralelismo sorprendente con la evolución de la estética semiótica (dentro del ámbito de la semiótica), desde una primera etapa (fuertemente influida por las incautas afirmaciones comportamentalistas de Morris y la ortodoxia estructuralista europea) que presentaba objetivos simplemente descriptivos, pasivamente analíticos y morbosamente segmentadores, a una segunda etapa que decide atender menos dogmáticamente los problemas del significado y la no inocencia de las estructuras formales.

Un giro similar, sin embargo, se habría producido mucho antes en otro ámbito: el del pensamiento que va del primer al segundo Wittgenstein, donde muchos de los gérmenes conceptuales ya habían sido planteados.

Pasemos ahora a ofrecer un panorama crítico de algunas de las vinculaciones entre el pensamiento de Wittgenstein y ciertas corrientes filosóficas de actualidad.

Joseph Margolis ("So I shall not represent myself as a champion of Wittgenstein, though I think there can be no question about preferring his conceptual orientation to Derrida's"²⁸) hace una comparación nada *naïve* entre Wittgenstein y Derrida en su interesante artículo "Vs. (Witgenstein, Derrida)", señalando las acentuadas diferencias y los puntos de contacto y haciendo una pequeña antología de los estudios sobre el tema. Para Margolis:

"The largest , perhaps the most comprehensive, difference (actually, more than a difference, a genuine opposition) between Wittgenstein and Derrida is this: Derrida insist on the radically metaphorical nature of language, in the Nietzschean sense, and Wittgenstein insist on natural languages as socially viable forms of life that, in effect, preclude the subversive possibilities of the Nietzschean notion. In this sense, Derrida is the arch-skeptic, who, in the physician 's role, reconciles us to our fatal condition; and Wittgenstein, the arch-foe of the arch-skeptic, again in the physician's role, keeps philosophical disorders at bay as best he can while he advises us of the modest but effective forms of linguistic and conceptual health." (29)

El lector de esta investigación puede encontrar en el libro de Nicolet Lire Wittgenstein (pg.34-36) un intento de vincular la metaforicidad como génesis de la significación del concepto en Nietzsche y la "desmetaforización de la metáfora" en el pensamiento de Wittgenstein, en el seno de un planteamiento deconstruccionista. Lo importante aquí es que Margolis detecta claramente los dos vectores generales de ambos pensamientos: uno, el derridiano, orientado hacia una "resignada" comprensión del fatal sino del signo, y otro, el wittgensteiniano, orientado hacia una relación dialéctico-simbiótica entre filosofía y lenguaje.

Otro objeto de comparación es el pragmatismo de Rorty. C. E. Reeves en "Deconstruction, Language, Motive: Rortyan Pragmatism and the Uses of 'Literature'" formula un serio ataque contra la "utilización" de Wittgenstein que hace Rorty para su "pragmatismo". Para Reeves, "For despite Rorty's own professe Wittgensteinianism, he is not Wittgensteinian enough [...]"(30) , puesto que, no tomando en serio la idea wittgensteiniana de lenguaje y forma de vida como un continuo, "Too often what we find in Rorty is language alone, language as a self-generated and entirely reflexive phenomenon-language, in other words, identified as (not whith) forms of life."(31) Por otra

parte, la idea de que la historia de la filosofía, como toda empresa cultural, es la historia de la ascensión de juegos de lenguaje desemboca en una acusación de esterilidad a las críticas nietzscheana, heideggeriana y derridiana de los paradigmas filosóficos previos, puesto que, según él, "speaking several languages and writing several text at once is just what all important, original thinkers have done."⁽³²⁾ Rorty convierte la dialéctica wittgensteiniana lenguaje-mundo (la relación mutuamente constitutiva del lenguaje y las "formas de vida") en una primacía (autosuficiencia) del lenguaje, una primacía que está abocada, en su unipolaridad, a un neoidealismo lingüístico (más virulento, incluso, que el del primer Wittgenstein).

Por su parte, N. Wolterstorff en "Philosophy of Art After Analysis and Romanticism" parte de la calificación de la filosofía analítica como un "neokantismo (regido por la imagen estructura-contenido) con predilecciones empiristas"⁽³³⁾ que Rorty hace desde su lectura de la estética en las coordenadas históricas eternas del kantismo-hegelianismo. Wolterstorff añade a la perspectiva pragmatista-hegeliana de Rorty una perspectiva "realista", como presuntos sucesores de la etapa neokantista de la filosofía analítica, coincidiendo ambas en que "philosophy is not apodictic"⁽³⁴⁾. Aparte de la excesiva "alegría" con que Wolterstorff (y Rorty, por otra parte) etiquetan autores y corrientes, el ataque de Wolterstorff se centra en determinados autores (Beardsley, por ejemplo) de la llamada "estética analítica" anglosajona, a la que cataloga como "a species of the romantic philosophy of art"⁽³⁵⁾, y no hay ninguna mención (sino indirecta) al pensamiento de Wittgenstein.

Para Shusterman ("Deconstruction and Analysis: Confrontation and Convergence"), el indeseable enfrentamiento y la mutua ignorancia entre deconstruccionismo y estética analítica tiene sus raíces en la crítica analítica al esencialismo de Croce (que Shusterman ve como un claro precedente de Derrida). Además, añade un tercer ingrediente: ciertos aspectos del pragmatismo rortyano. No escatima críticas a unos y a otros, pero propone una cierta conciliación. Lo más destacable es, quizás, su propuesta de una doble tarea para la estética analítica: mantener un lenguaje común efectivo para el debate y, lo que es más importante, mantener, después de Wittgenstein, que la "validez" de los viejos modos de lectura (intencionalistas, impresionistas o New Critical) no está reñida con la aserción escéptica de que no tienen una justificación filosófica última y que no son más que convenciones arbitrarias. Lo que no sabemos es en qué sentido Shusterman dice "después de Wittgenstein", si es en un sentido exclusivo o si, por el contrario, cree (como nosotros) que esa idea está ya en el propio pensamiento wittgensteiniano ("Cuanto nosotros estamos haciendo es cambiar el estilo de pensar y cuanto yo estoy haciendo es cambiar el estilo de pensar y cuanto yo estoy haciendo es persuadir a la gente a que cambie su estilo de pensar" E.P.R., pg. 86, § 40). Además, eso es claro si (como veremos más adelante) entendemos el sentido tensional de la comprensión en la apreciación estética. Ese sentido tensional (o dialéctico) de la comprensión está presente también en la discusión estético-filosófica: yo he de pretender siempre que el desacuerdo es fruto de la incomprensión del otro (en ese sentido habla Wittgenstein de "persuasión hacia un estilo de pensar", el suyo); pero eso no supone el rechazo absoluto de otras

posturas: otros estilos de pensar y otros métodos (como terapias) dentro del mismo estilo de pensar (I.F., § 133).

Las conexiones entre el pensamiento wittgensteiniano y la hermenéutica de Gadamer son especialmente llamativas: la "reivindicación del prejuicio" que desempeña un papel capital en el pensamiento de Gadamer tiene muchos puntos de semejanza con la naturaleza y el papel del "lecho rocoso" en Wittgenstein y ocupan, en ambos, el lugar del criterio de fundamentación en las teorías filosóficas y científicas tradicionales, sin heredar, por ello, mecánicamente su función. Lo mismo podríamos decir (sin pretender que ello tenga más valor que el mero apunte) de la noción de "horizonte" de Gadamer con respecto a la estructura "dimensional" (como defenderemos nosotros) de la interpretación en Wittgenstein y de la ineludible *lingüisticidad* de la comprensión wittgensteiniana (sin menoscabo del *background* de silencio que la hace posible) y la imposibilidad de la traducción radical con respecto a las características del círculo hermenéutico de Gadamer.

J.M. Connolly⁽³⁶⁾ constata dos puntos centrales de contacto entre Wittgenstein y Gadamer (el papel del acuerdo, el antiintencionalismo, el papel de las situaciones de uso en la determinación del significado, etc.) y saca conclusiones para el significado estético, al mismo tiempo que despliega ataques contra el intencionalismo de Hirsch y el objetivismo de Beardsley. Para Connolly, la posición gadameriana sobre la inherente incompletud de la tarea interpretativa (en literatura) expresada en la argumentación sobre el círculo hermenéutico en Verdad y método puede ser

poderosamente apoyada por la perspectiva lingüística del segundo Wittgenstein; es más, Connolly aboga por una reformulación del argumento gadameriano en términos wittgensteinianos. Aunque algunas conexiones resultan algo evidentes, y, en cualquier caso, la comparación no puede ser nunca global entre ambos pensamientos (que presentan estilos de desarrollo muy distintos, tanto al nivel epistemológico como al nivel discursivo), los paralelismos entre la hermenéutica gadameriana y la filosofía de Wittgenstein son más importantes y productivos de lo que parece, y no han sido suficientemente investigados hasta el momento.

Para T. Nordenstam, la filosofía de Wittgenstein puede estar de acuerdo con la vertiente analítica de la empresa de Gadamer, pero no con su ideología (arte-verdad), puesto que Wittgenstein postula una cierta neutralidad ("la filosofía deja todo como está").

"The function of art that Gadamer stresses is its ability to clarify the world of human being, and this is precisely what he means by saying that art presents the world in its truth. Through art we can get experiences which change ourselves and our world." (37)

"My conclusion is that the practice philosophy which can be developed on the basis of the fragments of Wittgenstein's later philosophy would serve the analytical side of Gadamer's enterprise well. But it would not, I think, serve his ideological purposes -rather, it would be completely neutral in this respect. For in so far as philosophical analysis concentrates upon the truly necessary conditions for the possibility of understanding and acting, it leaves everything as it is, as Wittgenstein emphasized." (38)

Nordenstam no ha entendido una de las principales tensiones que hacen del pensamiento wittgensteiniano un pensamiento dialéctico (en el sentido en que nosotros hablamos de dialéctica): la filosofía

no tiene por función modificar el lenguaje cotidiano (que "está bien como está"), debe retornarnos al lenguaje; su blanco es el malentendido (el quiste conceptual que surge cuando el lenguaje está de vacaciones); por eso "deja todo como está"; pero eso no quiere decir que la filosofía de Wittgenstein sea ideológicamente neutra: su fin es la claridad; la disolución del malentendido no nos deja como estábamos (aunque el lenguaje, intersubjetivo, sí quede como estaba), sino que induce en nosotros un cambio radical (tan radical como el cambio de "modo de ver"), nos retorna de nuevo al lenguaje (instalados en una nueva dimensión interpretativa), pero no toca para nada el lenguaje (del arte, en este caso). Como observa Cavell, la filosofía de Wittgenstein sugiere que "la crítica de nuestras vidas no debe ser procesada en la teoría filosófica, sino continuada en la confrontación de nuestras vidas con sus propias necesidades⁽³⁹⁾".

Pasemos ahora a dar cuenta de otras vinculaciones (entre la curiosidad y el interés) absolutamente heterogéneas. R. Scruton, por ejemplo, en Art and Imagination muestra un interés volcado hacia la filosofía de la mente, intentando conciliar una perspectiva empirista (de rancia tradición inglesa) con el pensamiento wittgensteiniano. Tanto la concepción de la teoría a desarrollar como el método que utiliza provienen de su perspectiva empirista, y recurre a Wittgenstein para desarrollar determinados argumentos aisladamente (imposibilidad de un lenguaje privado, *seeing as*, explicación vs. descripción, etc.).

En Wittgenstein: El lenguaje, la política y la justicia H.F. Pitkin exhibe una perspectiva que nos resulta, a grandes rasgos, muy

próxima:

"Ludwig Wittgenstein fue ante todo un filósofo del lenguaje; nunca escribió sobre política. Sin embargo, su pensamiento tiene la mayor importancia para la política y la justicia en el sentido más amplio."⁽⁴⁰⁾

"Quizás, más que pensar en una teoría política wittgensteiniana deberíamos pensar, en cambio, en un modo wittgensteiniano de teorizar sobre lo político."⁽⁴¹⁾

Aplicada a la estética, esa misma perspectiva es la que caracteriza a nuestra investigación, excepción hecha, claro está, de ciertas consideraciones de Pitkin que encontramos, cuanto menos, muy discutibles (la calificación de Wittgenstein como "filósofo del lenguaje"⁽⁴²⁾, por ejemplo). La utilización del "modo wittgensteiniano de teorizar sobre lo político" fructifica, como se desprende de la lectura del libro de Pitkin, en una riquísima reflexión sobre la raíz de los principales problemas de la política y la justicia. Sin embargo, Pitkin mantiene una posición fluctuante en su interpretación de algunas características básicas del pensamiento wittgensteiniano, especialmente en lo que se refiere al carácter antisistemático de la filosofía wittgensteiniana (que no se concibe como una teoría filosófica sistemática tradicional).

V.A. Guschina ("Modernismo y estética analítica") es representativo de una cierta corriente de pensadores soviéticos⁽⁴³⁾ que, desde su particular óptica marxista, intentan tender lazos "ideológicos" entre la estética analítica y las "tendencias modernistas del arte burgués actual". Desde una comprensión más bien vaga de las ideas del segundo Wittgenstein, Guschina hace una interpretación "social" del concepto de "forma de

vida" de Wittgenstein, al que acusa de crear determinadas dificultades a causa de su uso no unívoco en las I.F.:

"El concepto 'forma de vida' se emplea en las I.F. de un modo no unívoco que crea determinadas dificultades de interpretación, pero sin duda la 'forma de vida' interviene como descripción del contexto social en los límites del cual, de acuerdo con Wittgenstein, se da la lengua (complejo de hábitos y costumbres de diferentes actores), las experiencias y saberes desde los cuales la lengua une y al margen de los cuales no funciona."⁽⁴⁴⁾

Pero finalmente, Guschina acaba endosando a la "estética analítica" (Weitz, Mandelbaum, Osborne, Dickie y Hare, a quienes considera herederos del pensamiento wittgensteiniano) la responsabilidad de ser "un instrumento teórico de afirmación de todas las supuestas innovaciones del 'anti-arte' "(refiriéndose al arte actual):

"En los límites de la cultura de la actual sociedad burguesa, el arte se opone a los valores estéticos tradicionales. La actitud crítica en dirección a la tradición es connatural a la estética analítica. Pero justamente los principios cosmovisivos, el individualismo radical, la tolerancia liberal, el humanismo abstracto-liberal transforman la estética analítica en un instrumento teórico de afirmación de todas las supuestas innovaciones del anti-arte."⁽⁴⁵⁾

D.Shaw ("A Kuhnian Metatheory for Aesthetics") propone una metateoría de corte kuhniano que sienta las bases de unos *standards* de discusión para resolver la polémica objetivismo/subjetivismo que divide a la estética analítica y dar cabida a la convivencia de una multiplicidad de paradigmas:

"If critical disputes are to be more than mere matters of taste, there must be *some* rational standards for theory preference. The primary function of a metatheory, then, will be to establish the existence of such standards and discuss their limits when utilized to generate a concrete decision procedure."⁽⁴⁶⁾

La propuesta de Shaw tiene los problemas de toda metateoría (que no es, en el fondo, más que una nueva teoría que se autoasigna un falaz rango superior). ¿No podemos encontrar la solución a esa polémica volviendo de nuevo a Wittgenstein (lo cual no quiere decir más que proponer nuestra re-lectura de Wittgenstein), punto de partida (en la mayoría de los casos) de esa corriente de pensamiento, pero olvidado luego hasta el punto de postular, como Shaw, una nueva metateoría, tan imposible como cualquier metalenguaje o metamitología? Nosotros intentaremos mostrar cómo es posible responder afirmativamente a esta pregunta.

G. Franck ("Dal silenzio della parola alla parola del silenzio. Wittgenstein, Heidegger e la fine della filosofia"), desde posiciones muy próximas al "pensamiento débil" de Vattimo, llega a conclusiones particularmente lúcidas respecto de la asistematicidad (o mejor, antisistematicidad) de la filosofía wittgensteiniana:

"Pensare, allora, non significa costruire edifici conoscitivi, ma -come il Wittgenstein delle Ricerche- disegnare 'schizzi', ritrarre da differenti prospettive aspetti differenti di uno stesso paesaggio. Un simile pensiero non conosce 'sviluppi lineari', 'incrementi uniformi', 'progressi'; esso non trasmette 'risultati', ma -al più- comunica un modo di pensare, un metodo di gioco. Esso pone domande, fornisce risposte, muove obiezioni, solleva dubbi, costruisce esempi, analizza giochi, istituisce analogie, produce metafore: si pensi alla 'mobilità' delle argomentazioni wittgensteiniane, alla dinamica di articolazione della sua scrittura nell'ambito delle Ricerche."^{<47>}

El peligro que corre la perspectiva del "pensamiento débil" al interpretar a Wittgenstein puede consistir en poner el acento allí donde Wittgenstein, deliberadamente, no lo puso: el reconocimiento de la ausencia de fundamentos no conduce al relativismo ni a la ideología "light" (si se me permite un barbarismo de moda).

Wittgenstein no fue, precisamente, ni en su vida ni en su obra, un ejemplo de "debilidad" en sus posicionamientos. Es más, denunció explícitamente el triunfalismo del docto ignorante (R.M. pg. 69 : Sócrates reduce al Sofista al silencio, pero "Il ne peut [...] s'écrier[...] d'un ton triomphal: 'Aucun de nous ne sait donc rien'"), y defendió una cierta "osadía" filosófica que no debe temer ni al error (R.M. pg. 89: "Avoir exprimé une idée fausse vaillamment et clairement, c'est déjà beaucoup de gagné") ni a decir cosas absurdas (R.M. 69: "N'aies *surtout* pas honte de dire des absurdités! Tu dois seulement être attentif à ta propre absurdité") y que exige "valor" (*Mut*); una filosofía sin complejos de inferioridad, que no se cree ya más pequeña o más débil por saberse asentada sobre la base del convencimiento, y no de la demostración.

NOTAS

<1>Urmeneta: "Sobre estética wittgensteiniana".

<2>Nicolet, op. cit., pg. VII Y IX.

<3>ibid.

<4>ibid., pg. VIII.

<5>ibid., pg. IX.

<6>ibid.

<7>ibid., pg. 4.

<8>ibid., pg. 3-4.

<9>ver The Concepts of Art, pg. viii.

<10>pg. 221.

<11>"Wittgenstein and the Philosophy of Pictorial Languages".

<12>Labor, Joseph (1842-1924). Compositor y organista bohemio; trabaja en Viena a partir de 1868; relacionado con la familia Wittgenstein.

<13>op. cit., pg. 194.

<14>Nicolet, op. cit., pg. 17.

<15>Fann(ed.), op. cit., pg.73. Recogido por Bouveresse, op. cit., pg. 29.

- <16>Beardsmore, R.W.: reseña de Culture and Value en J.A.A.C., pg.173-174. Los números de página que aparecen en la cita corresponden, obviamente a la versión inglesa de las R.M. (Vermischte Bemerkungen), que lleva el título de Culture and Value .
- <17>ibid.
- <18>Wittgenstein conoció al escultor Michael Drobil en 1919 durante el cautiverio de ambos en el campo de prisioneros de Monte Cassino. Años después frecuentó durante algún tiempo su taller, donde Wittgenstein modeló un busto.
- <19>Y aquí la etimología de "fase" (gr. *faino* : brillar) no debe ser pasada por alto: *fasis* era, originariamente, el aspecto visual que ofrece un astro (la luna, especialmente) por la luz que emite.
- <20>La palabra "salto", ya veremos, pretende dar la idea de total ausencia de gradación.
- <21>Salvo: De la pintura (ver bibliografía).
- <22>La expresión es utilizada por Simón Marchán Fiz en La estética en la cultura moderna. De la ilustración a la crisis del estructuralismo, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- <23>Garroni, E.: Proyecto de semiótica, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, pg. 20-21.
- <24>Eco, U.: Tratado de semiótica general, Barcelona, Lumen, 1977, pg. 436.

- <25>Eco, U.: La estructura ausente, Barcelona, Lumen, 1978, pg.13.
- <26>Gombrich, E.H.: Arte e ilusión, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- <27>Eco, U.: Obra abierta, Barcelona, Ariel, 1979, pg. 191.
- <28>"Vs. (Wittgenstein, Derrida)", pg. 132.
- <29>ibid., pg. 131.
- <30>op. cit., pg. 352.
- <31>ibid.
- <32>"Deconstruction and Circumvention", Critical Inquiry, 11,(Sept. 1984), pg.13.
- <33>op. cit., pg 151.
- <34>ibid., pg. 165.
- <35>ibid., pg. 153.
- <36>Connolly, J.M.: "Gadamer and the Author's Authority a Language-Game Approach".
- <37>Nordenstam, T.: "The Essence of Art - Wittgenstein vs. Gadamer", pg. 25.
- <38>ibid., pg. 28.
- <39>"Existentialism and Analytic Philosophy", Daedalus, 93 (verano de 1964), pg. 963.
- <40>op. cit., pg. XVII.

<41> ibid., pg. 468-469.

<42> Como afirma Nicolet, Wittgenstein es más bien un filósofo en el lenguaje: su filosofía no toma el lenguaje como objeto, sino que toma consciencia de que ella misma es lenguaje.

<43> A esta corriente pertenecen también Prosiński: "Sobre ciertos problemas de estética analítica" in Estética actual de E.E.U.U., Moscú, 1978 y "Estética angloamericana del s.XX" in Lecciones de historia de la estética, libro III, parte 2, Leningrado, 1977 ; Basin: Filosofía semántica del arte, Moscú, 1973.

<44> op. cit., pg. 65. La traducción del ruso es nuestra.

<45> ibid., pg. 67.

<46> op. cit., pg. 410-411.

<47> op. cit., pg. 29.

1.2. El pensamiento del segundo Wittgenstein y la estética.

1.2.1. Puesta en cuestión de la denominación "segundo Wittgenstein". Interpretación(es) sobre la charnela: la relación entre el primer y el segundo Wittgenstein (¿ruptura, continuidad?).

No podemos esquivar la obligación de dar cuenta de una de las denominaciones que figuran en el título mismo de nuestra investigación: el "segundo Wittgenstein". Y no podemos (ni queremos) hacerlo porque, en el fondo, se trata de una asunción generalizada en la mayor parte de los estudios wittgensteinianos: la existencia de un primer Wittgenstein (el Wittgenstein de la etapa del T.L.P., previa a la transición, los llamados "años no filosóficos"), y de un segundo Wittgenstein (el Wittgenstein que vuelve a Cambridge y que escribe las I.F., entre otras obras). Nuestro propósito en este punto es, precisamente, minar la idea de la existencia de un periodo, obra o pensamiento wittgensteinianos que sean susceptibles de ser considerados bajo el nombre de "segundo Wittgenstein" como una entidad autónoma, esto es, como un corpus de ideas perfectamente aislable y reconocible.

A modo de adelanto, hemos de decir que, finalmente, asumiremos la denominación de "segundo Wittgenstein" a un nivel estrictamente operativo y metodológico, y no ontologista: nuestra investigación se centrará especialmente en los textos posteriores a la llamada "transición", y en algunas ideas elaboradas a partir de ellos, pero no puede evitar hacer continuas referencias, especialmente en estos capítulos que tienen por objeto aclarar nuestra visión de la filosofía de Wittgenstein y nuestra posición respecto a ella. La

primera razón que apoya nuestra postura es la imposibilidad (que se deduce del carácter y la naturaleza misma de su obra señalados ya en otros capítulos) de hablar de una *sistematicidad* (al menos como se entiende en la filosofía tradicional) en los textos y el pensamiento del segundo Wittgenstein (fragmentarios, inacabados, corregidos, añadidos, reiterativos...), y, por tanto, la imposibilidad de hablar de un corpus de ideas, principios o argumentos claramente sintetizables de su obra. Pero la segunda razón tiene que ver con la imposibilidad de un sentido autónomo en el pensamiento del segundo Wittgenstein, puesto que, rotundamente, no pueden ser comprendidas la filosofía del segundo y del primer Wittgenstein por separado, sino sólo poniendo una en relación a la otra. El propio Wittgenstein lo pone de manifiesto en un párrafo del prólogo a las I.F.:

"Hace cuatro años tuve ocasión de volver a leer mi primer libro (el T.L.P.) y de explicar sus pensamientos. Entonces me pareció de repente que debía publicar juntos esos viejos pensamientos y los nuevos: que éstos sólo podían recibir su correcta iluminación con el contraste y el trasfondo de mi viejo modo de pensar."

(prólogo a las I.F., pg, 13)

Por otra parte, es crucial examinar en qué términos puede ser planteada esa necesaria relación entre el primer y el segundo Wittgenstein, para ver en qué sentido podemos hablar del "segundo Wittgenstein". Quede claro que no nos interesa tanto ahora el problema en sí (que es de un enorme calado filosófico y merecería, sin duda, una investigación exhaustiva), sino enfocar la cuestión desde una perspectiva particularmente importante para lo que a nosotros nos interesa (los problemas estéticos). Por tanto, pasaremos revista a algunas de las interpretaciones que se han hecho sobre la relación entre el primer y el segundo Wittgenstein (y la llamada transición),

pero sin pretender, ni mucho menos, dar cuenta de todas las posturas, ni siquiera de todos los autores más importantes. Lo interesante aquí es establecer un marco de referencia para perfilar, en este aspecto, el desde que venimos proponiendo.

Las diversas interpretaciones de los estudiosos de Wittgenstein en torno a la relación entre el primer y el segundo Wittgenstein pueden sintetizarse en dos posturas generales: la primera (muy minoritaria) ve una ruptura radical ; la segunda (que ofrece un amplio abanico de variantes y es, con mucho, la más extendida) ve continuidad. Como ejemplo de interpretación de la transición como ruptura radical, veamos una cita de J. Hartnack:

"Las ideas expuestas en las I.F. nada tienen que ver con las del T.L.P.; nada más equivocado que caracterizarlas como el resultado último de la elaboración de éstas. Entre ambas obras se abre, desde el punto de vista lógico, un auténtico abismo: las ideas de las I.F. hunden sus raíces en la negación radical de las del T.L.P.. Sin que por ello puedan ser, de todos modos, reducidas a simple negación de las mismas: sólo en instancia marginal o extrema cabría proceder de tal manera.

Las I.F. tienen importancia sustantiva. Y no sólo por dar curso a la filosofía del último Wittgenstein, sino, sobre todo, porque al hacerlo abren un capítulo nuevo en la historia del pensamiento filosófico. En ellas no viene a continuarse la obra de nadie: su novedad es radical." <1>

A estas alturas de nuestra investigación resultará ya muy evidente que nuestro modo de ver la obra y el pensamiento de Wittgenstein se encuentra en un posicionamiento diametralmente opuesto al de Hartnack, el cual difícilmente podrá dar cuenta, ya no sólo de las citadas manifestaciones del propio Wittgenstein sobre la relación entre sus dos obras principales, sino tampoco (lo que es más importante) de determinados paralelismos entre las ideas de uno y otro

periodo: el mantenimiento de un ámbito de lo no-decible, la preocupación por el status epistemológico del propio discurso, el trasfondo ético y estético de su filosofía, etc. Finalmente, la tensionalidad dialéctica (constitutiva del pensamiento de Wittgenstein) que defendemos tiene en la contraposición (que no ruptura radical) entre el primer y segundo Wittgenstein uno de sus asientos principales.

En cuanto a la vertiente de estudios que consideran que existe una cierta continuidad entre el primer primer y el segundo Wittgenstein, hay que observar que se trata, sin duda, de la postura más extendida y, al mismo tiempo, la que presenta una mayor gama de variantes. Veamos unas cuantas.

A. Kenny es, quizás, uno de los principales exponentes de esta postura, según la cual Wittgenstein sólo puede ser entendido "entero" (con sus constitutivos contrastes y oposiciones), y no como dos filosofías diferentes:

"Debido a que el T.L.P. y las I.F. fueron las primeras obras suyas que se publicaron, y debido también a que hay marcadas diferencias de estilo y contenido entre ellas, fue extendiéndose la idea de que Wittgenstein había sido el padre de dos filosofías totalmente distintas y desconectadas. La publicación póstuma de las obras escritas por los años treinta muestra que esta visión es demasiado simple. Hay muchas conexiones entre la primera y la última obra, y muchos supuestos comunes a ambas. [...]

El prefacio a las I.F. reconoce 'graves errores' en el T.L.P.; pero no sugiere que su filosofía posterior sea algo totalmente nuevo. Es posible que el propio Wittgenstein exagerara un poco la diferencia entre su primera y su última filosofía: esto no tendría nada de sorprendente, puesto que durante las décadas que median entre ellas su atención se concentró en los problemas que las dividen. Pero a medida que nos separamos en el tiempo de la fecha de redacción de las I.F. podemos ver que las semejanzas con el T.L.P. son tan importantes como las diferencias."⁽²⁾

Kenny, en el último capítulo de su conocido libro, sistematiza en unos cuantos puntos esas diferencias y semejanzas entre el T.L.P. y las I.F.. La gran limitación del libro de Kenny se encuentra precisamente allí donde se encuentra también su mérito: resulta extraordinariamente simplificador y didáctico. Es, quizás, la mejor introducción al pensamiento de Wittgenstein, pero sería muy empobrecedor reducir el pensamiento wittgensteiniano a su listado de "argumentos" (magistralmente expuestos, por otra parte). Independientemente de ello, la interpretación de Kenny sobre la relación del primer Wittgenstein con el segundo nos parece muy acertada.

Pero si Kenny interpreta la transición del primer al segundo Wittgenstein como el paso de una teoría de la pintura (o teoría pictórica del significado) a una teoría del significado como uso que no sustituye ni refuta, sino que complementa a la teoría de la pintura,

"Todos estos pasajes parecen sugerir que la teoría de la pintura no es que sea falsa, sino más bien que necesita un complemento; que la teoría del significado como uso es un complemento más que un rival de la teoría de la pintura."³

Fann habla de un cambio de método (de un método *a priori* a otro *a posteriori*):

"El método puramente *apriorístico* del T.L.P. es sometido a crítica y ahora recomienda (en cierto sentido) el método *a posteriori* de investigar los fenómenos reales del lenguaje. Este viraje en cuanto al método es lo que constituye la ruptura entre el primero y el último Wittgenstein. Un hecho interesante, raramente mencionado por los comentaristas, es que algunas *semillas* de la última filosofía de Wittgenstein estaban ya contenidas en sus pre-Tractatus Notebooks."⁴

Es la reubicación epistemológica en la concepción del lenguaje la que

introduce una modificación en el método apriorístico del T.L.P.: "lo que debemos investigar es el 'uso real' del lenguaje (lo que constituye el énfasis principal de las I.F.)"^{<5>} Obviamente, se trata de una nueva versión de la postura según la cual no existe una continuidad entre el primer y el segundo Wittgenstein, hasta el punto que rastrea en el Prototractatus vestigios del método *a posteriori* que se impondría en las I.F.. Es más, Fann (pese a su aparente fluctuación entre la continuidad y la ruptura), llega a afirmar que entender la necesidad del contraste entre el primer y el segundo Wittgenstein es entender el espíritu del segundo Wittgenstein:

"No estaría de más recordar el consejo de Wittgenstein de que las I.F. <<sólo pueden verse correctamente en contraste con y contra el fondo de mi viejo modo de pensar>>. Comprender y apreciar este contraste es ya de por sí haber captado el espíritu de las I.F.."^{<6>}

J. Sádaba habla de un "corrimiento semántico" del término *Darstellung* (representación) entre el primero y el segundo Wittgenstein, mediante el cual *Darstellung* pasa de ser el "medio en el que tiene lugar el *Bild*, la *Bildung* (el espacio lógico)", a ser el "receptáculo cuasiapriorístico del conocer":

"Y es que, como lo indicamos anteriormente, ha habido, desde el T.L.P. al Wittgenstein posterior, un corrimiento semántico que es paralelo a la evolución de toda su filosofía. En el T.L.P. *Darstellung* era el medio en el que tenía lugar la auténtica representación lógica y cognoscitiva. Esta no era otra cosa que el *Bild*, la *Bildung*, el espacio lógico. Ese espacio lógico tenía, después, varias materializaciones. Así, una misma forma lógica se podía representar (*darstellen*) gráficamente, musicalmente o como sea. En Wittgenstein II, por el contrario, la *Darstellung* es algo bien distinto. Dos notas lo pondrán de manifiesto. Por un lado, la *Darstellung* es algo fluido que incluye tanto los símbolos lógicos, las palabras y resto e lenguaje informativo como la simbolización más propiamente dicha y en la que no se representa nada externo o sólo se semirrepresenta (o se dan situaciones en las que hay una mezcla

de ese receptáculo cuasiapriorístico del conocer con trozos que se refieren a los objetos, a los estados de cosas con los que nos topamos en el mundo). Por otro lado, y esto es obvio ya que la *übersichtliche Darstellung* va a tomar un papel central en la filosofía del último Wittgenstein, este concepto 'es de la mayor importancia'." <7>

Es precisamente la concepción de lo perspicuo (*übersichtliche*) lo que, para Tilghman, marca la diferencia entre el primer y el segundo Wittgenstein:

"The aim of the I.F. is also to make language perspicuous (§122), but in quite a different way. The claim of the T.L.P. is that meaning can be illuminated by laying bare (getting a clear view of) the internal structure of the sentence. In the I.F., it is done by getting a clear view of the whole context or language game in which the expression is used." <8>

Es decir, siendo la búsqueda de la claridad lo que unifica al primer y al segundo Wittgenstein, es precisamente el *locus* donde esa claridad debe ser buscada lo que marca la diferencia entre uno y otro.

Quien, tal vez, ha interpretado más elegantemente la transición como continuidad es G.G. Granger; para él, existe una *modulación* (en sentido musical), más que una ruptura, ocasionada por los errores mismos a los que el dogmatismo del T.L.P. había conducido:

"Modulation plutôt que rupture, car c'est la même mélodie qui se fait entendre lorsqu'on passe du ré *majeur* assuré de la première oeuvre, au *la mineur* tâtonnant des Recherches philosophiques." <9>

Ese *dogmatismo* (rayano en la arrogancia, dice Granger) es puesto en cuestión ya en los escritos inmediatamente posteriores al T.L.P.; pero en los escritos más tardíos, y especialmente en las I.F. será denunciado como error, un error consistente en creer que el análisis filosófico podría hacer aparecer algo radicalmente nuevo, cuando todo

está ya delante de nuestros ojos, y sólo hay que saber mirarlo para verlo.

Tanto A.W. Moore como T.R. Martland ponen de relieve una determinada concepción trascendental, aplicada por ellos al arte, que constatan ya en el T.L.P. y que, sin duda, llega hasta las I.F., aunque con algún matiz especial. Para Moore, el concepto de belleza que manejan Kant y Wittgenstein da lugar a dos distintas versiones de un idealismo trascendental, el primero instalado en la contingencia, y el segundo en la inmanencia:

"For Kant, there is beauty only in so far as the world is one way rather than another out of the range of possible ways it could be; the source of aesthetic pleasure in the beautiful lies in the world's being, contingently, thus and so. For Wittgenstein, on the other hand, how things are contingently (that is, how things are *in* the world) is quite irrelevant to any beauty it may possess. Its beauty, like its mystery, derives from its existing at all -from its susceptibility to being viewed *sub specie aeternitatis* - and nothing *in* the world (no fact, no contingency) can have aesthetic value (or indeed any value)."^{<10>}

Para Martland, la aserción "The limits of my language mean the limits of my world" (T.L.P., 5.6, 5.6.2) es el punto de partida para afirmar la inmanencia del significado artístico:

"The two insights which Wittgenstein's assertion provides and which I wish to suggest can make a fruitful contribution toward understanding art are, first, the world of art is an imposed world, and, second, artistic activity (or language) is related intrinsically or essentially to the world it imposes."^{<11>}

Pero ni Moore ni Martland llegan a observar (centrados, quizás en el primer Wittgenstein) el cambio de consideración (por no decir de ubicación) de lo trascendental del primer al segundo Wittgenstein: de la "forma lógica" (lo común a la proposición y al

estado de cosas) al lecho rocoso (el conjunto de creencias, valores, prejuicios, competencias, etc. que están a la base de cualquier juego de lenguaje).

"L'indécible (ce qui m'apparaît plein de mystère et que je ne suis capable d'exprimer) forme peut-être la toile de fond à laquelle ce que je puis exprimer doit de recevoir une signification." (R.M., pg. 26)

Una reubicación de lo trascendental que, en el fondo, radica en la naturaleza de lo decible y lo indecible (o, si se quiere, lo mostrable), tal y como, entre otros, J.Bouveresse lo ha visto con gran lucidez:

"Toute réponse à la question de savoir s'il y a une ou plusieurs philosophies de Wittgenstein passe nécessairement en grande partie par une réponse à la question de savoir ce qu'il advient exactement, dans les ouvrages postérieurs au T.L.P., du problème philosophique fondamental, c'est à dire de la distinction entre le <<dicible>> et le <<montrable>>." ⁽¹²⁾

Pero, aun asumiendo completamente (como ya hemos puesto de manifiesto) esta consideración, pensamos que el cambio del primer al segundo Wittgenstein radica, más allá del concepto que de tal distinción tenga, en el modo de referirla.

El T.L.P. se topa con la paradoja de que "aquello que más nos interesa no puede ser *dicho* propiamente (las proposiciones de la ética, la estética, la religión, y, en general, todas aquellas proposiciones que expresan valores), sino que, además, tampoco puede ser *dicha* propiamente esa imposibilidad (tal y como el T.L.P. se propone). La distinción decir/mostrar, por tanto, no puede ser *dicha* en el T.L.P. (cuestiona el propio discurso filosófico, haciéndolo paradójico, si no imposible). En las I.F., el *decir* absoluto que se

proponía el T.L.P. continúa siendo imposible, sólo que ahora ya no es perseguido, su imposibilidad se da por hecha; el decir y el mostrar se encuentran en perfecto equilibrio en el lenguaje cotidiano (donde *todo* puede ser, bien dicho, bien mostrado). El discurso filosófico se libra, por tanto, de la paradoja que lo atormentaba en el T.L.P. y puede ahora *decir y mostrar* : un *decir* siempre parcial, fragmentario, ocasional y persuasivo (como las descripciones suplementarias) que ya no pretende ser omnicomprehensivo respecto de lo indecible, sino que, en el mejor de los casos, puede dar paso al *mostrar* , y, en ese gesto, constituirse a sí mismo como *mostrar* , en su "decibilidad" incompleta.

Es fácil suponer que es desde la perspectiva deconstructivista desde donde se ha profundizado más en esa vertiente autorreflexiva sobre el propio status epistemológico del discurso wittgensteiniano, hasta el punto que Nicolet afirma que la filosofía de Wittgenstein no es una filosofía del lenguaje:

"C'est par là que la pensée de Wittgenstein diffère *toto caelo* de la gesticulation externe autour du langage qui caractérise non seulement tout un vaste secteur de la culture contemporaine (rhétorique générale, poétique, sémantique structurale, sémiotique, etc.) mais surtout toutes les "théories" philosophiques du langage - justement parce qu'elles font du langage un objet, un thème, sans voir qu'au contraire son entrelacement avec la pensée et le réel les détermine *dans leur possibilité même* . Seule entre toutes, pourrait-on dire, la philosophie de Wittgenstein n'est pas une 'philosophie du langage'."⁽¹³⁾

Para Nicolet, las I.F. ya no intentan representar la paradoja (la paradoja *decir/mostrar* que Nicolet, obviamente, interpreta como la paradoja *parole / écriture*), sino que la "difieren, relanzan y eluden sin cesar" (la "deconstruyen" y la "diseminan", en términos

estrictamente derridianos):

"L'organisation quasi-théorique du discours se dénie alors elle-même, elle s'ouvre en abyme et se désigne comme une illusion, dont le dépassement est nécessaire, dit le texte, pour atteindre à "une juste vision du monde ". Dans les I.F., Wittgenstein met en scène non plus l'illusion philosophique générale, la tentative de théoriser l'essence du langage, mais, à travers mille voix fictives, notre méconnaissance (philosophique) du travail réel du langage. Le paradoxe n'est plus alors représenté mais sans cesse différé, relancé, éludé: et un espace de parole et d'écriture est ainsi rendu à la philosophie." ⁽¹⁴⁾

Por tanto, lo que distingue al primer Wittgenstein del segundo es la formulación teórica del propio discurso, o, como dice Nicolet, el "estilo":

"Cependant, c'est dans un style encore théorique que le T.L.P. dénonce l'impossibilité de toute théorie en philosophie. L'identité formelle supposée de la proposition et du fait bloque à nouveau la vie du sens dans une vue théorique - qu'après 1929 Wittgenstein déconstruira et dispersera sans retour." ⁽¹⁵⁾

De este modo, la dialéctica subyacente tanto al primer como al segundo Wittgenstein sería en realidad la de *construcción teórica* versus *Dichtung*, de manera que las I.F. constituirían un ejemplo de *Undichterische Dichtung* (poemas no poéticos):

"Le style énonciatif du discours philosophique en est radicalement transformé: arhétorique, comme nous l'avons vu (car les constituants du discours ne peuvent être représentés en lui), il est aussi *non-poétique* (*undichterische*) (car sa propre possibilité n'est plus son thème central). *Undichterische Dichtung*: les I.F. seraient ainsi composées, dans la mesure où Wittgenstein y a atteint son but, de poèmes non-poétiques." ⁽¹⁶⁾

cosa que a Nicolet le viene muy bien para restaurar la paradoja "sangrante" en el centro mismo de la filosofía del segundo Wittgenstein.

Ya hemos expuesto repetidamente nuestras diferencias de base con la perspectiva deconstructivista de Nicolet (a parte de sus indudables aciertos). Permitásenos insistir una vez más en que allí donde Nicolet dice "teoría" nosotros diríamos "teoría en sentido tradicional". Lo que hace el segundo Wittgenstein es "dispersar sin retorno" el modelo teórico que se emplea en el T.L.P. y, a la vez, reformular la posibilidad de la teoría (desde una concepción mucho más amplia y menos lastrada).

Donde sí coincidimos con Nicolet es en considerar ese "cambio de estilo" no como un accidente formal, ni como un criterio de separación estricta de dos filosofías, sino como un tránsito que constituye propiamente el "contenido" de su filosofía (y aquí la dicotomía forma/contenido queda irremisiblemente disuelta). Ello afirma, una vez más, la tesis de la continuidad entre el primer y el segundo Wittgenstein. Para Nicolet se trata de dos estilos, dos pensamientos, pero no dos, sino una misma filosofía (lo que, de acuerdo con Bouveresse, lleva al traste la peligrosa idea de la filosofía del segundo Wittgenstein como una metafilosofía^{<17>}).

"On pourrait dire que ce sont deux *styles* - et deux *styles*, en philosophie, ce sont nécessairement deux pensées différentes. Cependant rien ne nous paraît plus absurde que l'interprétation selon laquelle Wittgenstein opposerait ainsi deux "philosophies" différentes, qu'il aurait créés successivement à 20 ou 30 ans de distance! Si une telle chose était possible, elle n'aurait d'ailleurs aucun intérêt, sinon peut-être anecdotique."^{<18>}

Permitásenos discrepar de nuevo del rigorismo del "estilo" de Nicolet para poder hablar (como venimos haciendo) del "pensamiento de Wittgenstein" refiriéndonos no a uno de los dos estilos, sino a la

filosofía entera de Wittgenstein, esto es, al significado global que nosotros abstraemos a partir de su laberíntica y heterogénea obra.

A pesar de ello, la perspectiva deconstructivista es, sin duda, la que mejor ha explotado la peculiar configuración textual de la obra de Wittgenstein para responder a la cuestión de la heterogeneidad en el interior del pensamiento wittgensteiniano: por una parte, el T.L.P. es un texto acabado (tan acabado que "acaba" la filosofía), mientras que las I.F. son un texto inacabado (y, para Nicolet, inacabable⁽¹⁹⁾); por otra parte, la "charnela", propiamente dicha, entre el primer y el segundo Wittgenstein estaría constituida por un espacio vacío, un silencio, de una pertinencia textual inagotable, hasta el punto de disparar las connotaciones filosóficas de ese hueco textual a extremos casi inverosímiles (la existencia de *n* Wittgenstein), en un alarde de delirio formalista:

"Tenons-nous en d'abord à l'image reçue: deux livres séparés par un 'espace vide'. Cet intervalle, nous pouvons le concevoir comme celui d'un ou plusieurs livres virtuels, aux contours indécis; ou comme celui d'une limite complexe entre un livre et l'autre - et le choix de privilégier tel aspect, de continuité ou de rupture, va déterminer le découpage de 'deux' ou de 'trois' (ou de *n*) Wittgenstein, à moins qu'on ne préfère voir l'oeuvre entière comme le développement d'une unique intuition. (Et en effet, combien Wittgenstein a-t-il écrit de livres? Un seul: le T.L.P.? Deux: le T.L.P. et les I.F. (inachevées)? D'erechef un seul, comprenant ces deux textes? Ou peut-être aucun, puisque les I.F. annullent en quelque sorte le T.L.P., qu'elles sont elles-mêmes inachevées? Ou encore: beaucoup, mais à des degrés divers d'achèvement?)." ⁽²⁰⁾

Como se habrá advertido ya, nuestra interpretación de la continuidad entre el primer y el segundo Wittgenstein tiene en la distinción decir/mostrar un hito especialmente importante, y tanto más por lo que respecta a las consecuencias estéticas del problema. Es I.

Ground quien, desde el ámbito estético, ha sabido poner de manifiesto con agudeza esta cuestión. Para Ground, "la importancia de la distinción entre decir y mostrar en el primer Wittgenstein se funde con la posterior insistencia en la necesidad, y también la contingencia, del acuerdo en los juicios".^{<21>}Realmente, el papel del acuerdo (un acuerdo entendido en el seno de un "conjunto complejo de capacidades, competencias y familiaridades con un enorme surtido en grado de generalidad" ^{<22>} es crucial en la concepción del significado del segundo Wittgenstein. Claro que aquí la clásica distinción decir/mostrar (entendida simplistamente como una distinción entre explicación y descripción) y el concepto de silencio (que Nicolet interpretaba "literalmente" como un silencio bio-bibliográfico-textual) adquieren una potencia inusitada desde la óptica estética:

"It is in relation to this background with all its confusion of natural, cultural and personal determinants that we may find ourselves without words. Here, our confidence in the sense of our descriptions and interpretations depends just on our feeling secure that the relevant aspects of this background can go unspoken and unquestioned. And what is crucial here is not the lack of words but their absence.^{<23>}For it is only then that we can proffer the samples, examples and comparisons both internal and external to the world of art allowing others to *show* the degree of their accord in an evolving body of responses and judgements. It is not that we *cannot* describe what is essential here but that it belongs to our concept of art that we *do* not. It is here that we can see most clearly where the importance of the distinction between saying and showing in Wittgenstein's earlier writings fuses with the later insistence on the necessity, if also the contingency, of agreement in judgements.

It is not true then that works of art serve to express aspects or kinds of experience which we may all recognise but which, without art, we would lack the resources to share with others. There is no necessary deficiency for art to remedy. Nor, if there were, could artist relieve us of our responsibilities here. What is true is that in the silences which punctuate our shared experience of works of art we confront, perhaps more starkly than anywhere else, the essentials of the general conditions of meaning and communication which the I.F. describes." ^{<24>}

Efectivamente, lo crucial no es la falta (*lack*)de palabras, sino su ausencia (*absence*). El silencio entendido como característica constitutiva (la esencia de las condiciones generales de significado y comunicación) y no como resignación de una filosofía abocada a la frustración y a la paradoja (T.L.P.), es aquí el contrapunto perfecto de una relación decir/mostrar mediada por el concepto de descripciones suplementarias ("samples, examples and comparisons both internal and external to the world of art"). Y en esto (y no en "sangrantes" paradojas) radica la tensionalidad inherente al propio lenguaje (y a la filosofía de Wittgenstein): en el contrapunto constante entre nuestras actuaciones lingüísticas (entendidas siempre como descripciones suplementarias) y los silencios (como continuas cargas de profundidad que nos ligan al *background* de las "formas de vida"). El párrafo de Ground comprime buena parte de las ideas que iremos exponiendo a lo largo de nuestra investigación.

Para terminar, no quisiéramos haber dado la impresión de habernos decantado exclusivamente por alguno de los matices que han expuesto cada uno de los autores con quienes hemos ejemplificado la posición "continuista" en la interpretación de la relación entre el primer y el segundo Wittgenstein. En realidad, la concepción de la filosofía de Wittgenstein como una filosofía, aunque, eso sí, marcada sustancialmente por los contrastes y las tensiones internas, admite una variadísima gama de interpretaciones, todas ellas compatibles, en torno a la transición, privilegiando determinados aspectos particulares.

Es posible que este capítulo no haya ayudado a delimitar,

más de lo que resulta ya dado convencionalmente, lo que entendemos por "segundo Wittgenstein", pero creemos que quizás sí haya servido, al menos, para aclarar cómo entendemos el concepto de "segundo Wittgenstein" en el contexto de la filosofía global de nuestro pensador y en qué términos podemos hablar de ello. Nuestra reflexión sobre la distinción decir/mostrar puede dar una idea de la impronta particularmente estética de nuestro tratamiento del problema. Por lo demás, en último término, la denominación "segundo Wittgenstein" supone una segmentación con una justificación meramente metodológica y operativa: nuestra reflexión sobre los problemas estéticos parte especial (pero no exclusivamente) de los textos del llamado "segundo Wittgenstein".

NOTAS

- <¹>Hartnack, J.: Wittgenstein y la filosofía contemporánea, pg. 99.
- <²>Kenny, A.: Wittgenstein, pg. 193 y 203.
- <³>ibid., pg.199.
- <⁴>Fann, K.T.: El concepto de filosofía en Wittgenstein, pg. 62.
- <⁵>ibid., pg. 63.
- <⁶>ibid., pg. 75.
- <⁷>Sádaba, J.: Lenguaje, Magia y Metafísica, pg. 71-72.
- <⁸>Tilghman, B.R.: "Problems and Perplexities", pg. 382.
- <⁹>Granger, G.G.: Wittgenstein, pg. 70.
- <¹⁰>Moore, A.W.,: "Beauty in Transcendental Idealism of Kant and Wittgenstein", pg. 132-133.
- <¹¹>Martland, T.R.: "On 'The limits of my language mean the limits of my world'", pg.19.
- <¹²>Bouveresse, J.; op. cit., pg. 34.
- <¹³>Nicolet, D.; op. cit., pg. 19-20.
- <¹⁴>ibid., pg. 11.
- <¹⁵>ibid., pg. 23.
- <¹⁶>ibid., pg. 62-63.

<17>Ver, por ejemplo, la introducción de Jacobo Muñoz al libro de Hartnack: Wittgenstein y la filosofía contemporánea, pg. 6. Es curioso cómo Nicolet y Bouveresse, desde perspectivas diferentes, concuerdan en la afirmación tajante de la imposibilidad de una metafilosofía en Wittgenstein.

<18>Nicolet, op. cit., pg. 10.

<19>ibid., pg. 47.

<20>ibid., pg. 57.

<21>Ground, I.: "Wittgenstein, Art, and Silence", pg. 43. La traducción es nuestra.

<22>ibid., pg. 42. La traducción es nuestra.

<23>El subrayado es nuestro.

<24>ibid., pg. 42-43.

1.2.2. *Aufklären / Aufleuchten* .

El cambio en el modo de concebir la claridad es, quizás, una de las mejores atalayas (aunque no la única) para comprender la transición del primer al segundo Wittgenstein. B.R. Tilghman y J.Sádaba (a quienes citábamos en el capítulo anterior) ya ponían de relieve la importancia de la noción de "lo perspicuo" (*übersichtliche*), indudablemente ligado a la noción de "claridad", con respecto a la citada transición. Nosotros nos centraremos 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 netamente estéticas, sino que además mantiene (o es susceptible de ser mostrada como manteniendo) con la comprensión estética una relación recíproca de mutua explicación. Es por ello que hemos considerado justificado dedicarle un breve capítulo.

En el T.L.P. 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 machen* (esclarecer, poner en claro), *das Klarwerden* (el esclarecerse). Veamos unos cuantos de estos párrafos:

"4.112. El objeto de la filosofía es la aclaración (*Klärung*) lógica del pensamiento.
Una obra filosófica consiste esencialmente en elucidaciones (*Erläuterungen*).
El resultado de la filosofía no son <<proposiciones filosóficas>>, sino el esclarecerse (*das Klarwerden*) de las

proposiciones.

La filosofía debe esclarecer y delimitar con precisión los pensamientos que de otro modo serían, por así decirlo, opacos y confusos.

4.115. [La filosofía] significará lo indecible presentando claramente (*klar*) lo decible.

4.116. Todo aquello que puede ser expresado, puede ser expresado claramente (*klar*). ⁽¹⁾

Es bastante evidente que la claridad ocupa, en la filosofía de Wittgenstein, el lugar que en las filosofías tradicionales ocupa 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., pg. 31), y aquí no se trata de una *captatio benevolentiae* .

En un contexto más complejo, quizás, aparecen otros términos que expresan, de nuevo, la idea de "claridad":

6.521. La solución del problema de la vida está en la desaparición de este problema.

(¿No es ésta la razón de que los hombres que han llegado a ver claro (*klar*) el sentido de la vida, después de mucho dudar, no sepan decir en qué consiste este sentido?).

6.54. Mis proposiciones son esclarecedoras (*erläutern*) de este modo; que quien me comprende acaba por reconocer que carecen de sentido, siempre que el que comprenda haya salido a través de ellas fuera de ellas. (Debe, por así decirlo, tirar la escalera después de haber subido).

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 aun, ¿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. Ya retomaremos esta cuestión (especialmente en 6.1.2.) que ahora surge como un breve comentario a las citas.

Lo que importa ahora es que , a pesar de la panoplia de términos que expresan claridad en el T.L.P. (y que podríamos haber ampliado en otras obras del primer Wittgenstein), el término que mejor

caracteriza la idea de "claridad" que se desprende del primer Wittgenstein es *Aufklärung* (el sustantivo de *Aufklären*), y ello aplicando (si se nos permite, una vez más) un matiz muy particular al sentido en que el profesor J. Bouveresse dice que Wittgenstein es un " *Aufklärer* " ^{<2>} (aunque nada *naïve*). 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 prevenciones 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 ^{<3>}, 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 R.M. podemos encontrar algunas proposiciones donde aparece el termino *Klarheit* (claridad). Refiriéndose a la "civilización occidental del progreso" observa:

"Elle est typiquement constructive. Son activité consiste à construire une structure de plus en plus compliquée. La clarté elle-même ne fait encore que servir une telle fin, au lieu d'être à soi-même la fin. Pour moi au contraire, la clarté, la transparence, est à elle-même sa propre fin.

Elever un édifice, cela ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse est d'avoir devant moi, transparents, les fondements des édifices possibles" (R.M., pg 16)

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 R.M. hay una referencia a Sócrates que podría ejemplificar perfectamente los peligros de tomar a Wittgenstein al pie de la letra, descontextualizando los fragmentos, sin advertir su sutileza y su ironía:

"Quand on lit les dialogues socratiques, on a le sentiment d'un effroyable gaspillage de temps! A quoi bon ces arguments qui ne

preuvent rien et n'éclaircissent rien!." (R.M., pg.24)

¿Desprecia Wittgenstein la filosofía socrática? No, en absoluto; es más, Wittgenstein entiende muy bien a Sócrates, porque su manera de entender el lenguaje, el discurso y la filosofía están muy próximas. Si leemos otro párrafo sobre Sócrates en R.M. 25 veremos que la cuestión de fondo sigue siendo la consideración (o no) de un "progreso" en filosofía: la filosofía no ha "progresado" nada desde los griegos, los problemas filosóficos siguen siendo los mismos, pero eso no debe ser dicho peyorativamente, porque en ese caso se estaría en sintonía con el deseo trascendente de una filosofía "progresista" que nos hace esperar, tras creer haber percibido los límites del entendimiento humano, que "podemos extender nuestra vista más allá de ellos". En R.M. 41 Wittgenstein vuelve a identificarse con la dificultad socrática para "progresar" en sus definiciones. Finalmente, en R.M. 69, la reducción del sofista al silencio y la "docta ignorancia" socráticas no pueden ser un gesto triunfalista, como el silencio no lo es, ni en el primer Wittgenstein (el silencio como fin de la filosofía), ni en el segundo (el silencio como ausencia y no como falta del que nos hablaba Ground ^{<4>}). En R.M. 24 el discurso polifónico de Wittgenstein adopta esta vez la voz del racionalista (Aufklärer) ingenuo: no hay "progreso" alguno en los diálogos socráticos (no se prueba nada, no se aclara nada). Pero aquí Wittgenstein pone en juego la claridad como medio (y no como fin) que caracteriza al discurso de la "civilización occidental del progreso". La misma observación ingenua podría ser aplicada al discurso wittgensteiniano: no "prueba" ni "aclara" nada. La cita de Nestroy que Wittgenstein eligió para encabezar sus I.F. es aquí de la mayor

oportunidad: "El progreso tiene, sobre todo, una característica y es que parece mucho mayor de lo que realmente es". Y la búsqueda de la claridad, como veremos, no es ningún *nirvana* (como la claridad del primer Wittgenstein).

"Mais c'est là la difficulté dans laquelle Socrate s'embarrasse quand il tente de donner la définition d'un concept. Un nouvel emploi du mot émerge sans cesse, qui semble ne pouvoir être unifié avec le concept auquel les autres emplois nous ont conduits. On dit alors: Il n'en est pourtant pas ainsi! - mais il en est pourtant bien ainsi! - et l'on ne peut rien faire d'autre que de se répéter constamment ces oppositions."
(R.M. pg. 41)

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: (I.F., § 133: "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*)."). Cada detenimiento de la filosofía sólo puede ser honrado (valeroso), *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" (R.M. pg. 16, 55, etc.), y, por tanto, también de "su mundo", del que, sin embargo, nunca logró salir (especialmente en cuestión de preferencias artísticas).

En R.M. 29 Wittgenstein liga la idea de claridad con otra idea importantísima que ya hemos destacado anteriormente, a saber, la

idea de valor, todo ello a propósito del busto de muchacha que Wittgenstein modeló en el taller de Drobil:

"Lorsqu'à une certaine époque je modelais la tête pour Drobil, ce qui m'excitait alors était encore pour l'essentiel une oeuvre de Drobil, et mon travail était de nouveau à proprement parler, un travail d'éclaircissement ⁽⁵⁾ (*Wieder die des Klärens*). L'essentiel est, je crois, que l'activité d'éclaircissement doit être menée avec COURAGE: si celui-ci manque, elle n'est plus qu'un simple jeu d'intelligence."

La actividad de esclarecimiento debe ser llevada con valor ("Tout ce que j'ai fait, c'est de m'en emparer immédiatement avec passion pour mon travail de clarification (*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 ⁽⁶⁾ (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* ".

En R.M. pg. 89 el "ver claro" es, en otro aspecto, diferenciado de la mirada mantenida:

"<<Penser est difficile>> (Ward). Qu'est ce que cela veut dire, à proprement parler? Pourquoi est-ce difficile? - C'est à peu près la même chose que si l'on disait: <<Regarder est difficile>> car un regard soutenu est difficile. On peut regarder de façon soutenue, et pourtant ne rien voir, ou croire toujours voir quelque chose bien que l'on ne puisse rien voir clairement (*deutlich*). On peut se fatiguer de regarder, même quand on ne voit rien."

Por eso el "ver claro" no puede ser fruto de un simple acto de "voluntarismo" (por intenso que sea), sino que exige un auténtico valor, 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 algùn 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 R.M. pg. 50). De ahí que el valor no pueda ser forzado, se tiene o no se tiene (no podemos "tirar del grano para hacerlo brotar", R.M. pg. 54). Pero

"Avoir exprimé une idée fausse vaillamment et clairement (*kühn und klar*), c'est déjà beaucoup de gagné." (R.M. 89),

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) (I.F., § 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" (I.F. § 164). Así es como el discurso wittgensteiniano no es filosofía del lenguaje, sino *lenguaje*, puesto que se sabe sometido a las condiciones mismas del lenguaje.

Volvamos ahora a R.M. pg. 89. Sólo dos líneas más abajo de la cita anterior encontramos:

"Ce que l'on doit faire pour guérir le mal n'est pas clair (klar). Ce que l'on ne doit pas faire est clair cas par cas (Fall zu Fall)."

(recordemos I.F. § 164: "para una familia de casos" (*eine Familie von Fällen*)).

De otro lado, la noción de claridad en el segundo Wittgenstein está vinculada a dos campos de ideas: el de la llamada "representación perpicua o sinóptica" (*übersichtlich 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* ("abarcar con la vista"), *übersichtlichkeit* ("claridad", pero también "buena disposición"), 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 I.F. § 122 dice Wittgenstein:

"Una fuente principal de nuestra falta de comprensión es que no vemos *sinópticamente* el uso de nuestras palabras. -A nuestra gramática le falta visión sinóptica.- La representación sinóptica produce la comprensión que consiste en 'ver conexiones'. De ahí la importancia de inventar *casos intermedios* .

El concepto de representación sinóptica es de fundamental significación para nosotros. Designa nuestra forma de representación, el modo en que vemos la cosa. (¿Es esto una 'Weltanschauung' ?)"

En el ámbito de la representación perspicua o sinóptica, el concepto de claridad se vuelve más espacial ("buena disposición"), pero la localización "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'". Jacques Bouveresse comenta al respecto:

"Les Remarques sur << Le Rameau d'or >> insistent, comme de nombreux autres textes de Wittgenstein, sur l'importance essentielle pour l'auteur (et pour notre époque) du concept d' << *übersichtliche Darstellung* >>, de (re-)présentation de la totalité des faits connus dans un agencement à la fois lisible et éclairant". <7>

Lo que interesa ahora es señalar que el término que nosotros vamos a destacar 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* , I.F., II pg. 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"^{<8>}. 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 (o, como lo llamaremos más adelante, una "dimensión interpretativa"); 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).

Es preciso matizar aquí que, a pesar de que estamos utilizando constantemente el término "ver" ("ver claro", "ver como..."), especialmente en el ámbito de la percepción de figuras ambiguas, no es lo mismo "ver" que "representarse":

"J'aurais également pu dire ci-dessus: Il ya une *liaison* étroite entre se représenter et voir; mais quant à une *similitude*, il n'y en a pas.

Les jeux de langage qui utilisent ces concepts sont fondamentalement différents, - mais ils sont liés l'un à l'autre."

(F., § 625)

"Il y a une différence entre ces deux jeux de langage: <<Regarde cette figure>> et <<Représente-toi cette figure>>.

Les représentations sont soumises à la volonté.

Représentation, et non image. - Pour me rendre clair l'objet que je me représente, je ne pars pas de la ressemblance qui existe entre lui et l'image de ma représentation.

A la question <<Que vous représentez-vous?>> on peut répondre par une image." (F., § 621)

Nosotros, como Wittgenstein, usaremos a menudo el "ver" en un sentido no literal, por "representación".

Pero, como en F. § 461 y en I.F. § 144, a menudo los avatares del ver aclaran las oscuridades del comprender y del significado. En ambos párrafos Wittgenstein habla de un caso en el que una imagen funciona como respuesta a la pregunta por lo que alguien se representa, pero también como vehículo de transmisión de un determinado "modo de ver".

"J'aimerais bien vous entendre dire: <<Oui, c'est vrai, on pourrait se la figurer, cela a pu aussi arriver.>> Mais est-ce que j'ai voulu attirer votre attention sur le fait que vous êtes capable de vous le représenter? - Ce que je voulais, c'était présenter cette image à vos yeux et le fait que vous l'acceptez consiste en ceci: vous êtes dorénavant enclin à considérer autrement un cas donné: c'est-à-dire à le mettre en parallèle avec cette série d'images. J'ai changé votre façon de voir (j'ai lu quelque part qu'il y a des mathématiciens indiens qui se servent d'une figure géométrique en disant: <<regarde>> pour apporter la preuve d'une proposition. Ce regard lui aussi amène un changement de la façon de voir). (F., § 461)

"¿Qué significado cuando digo <<aquí la capacidad de aprender de nuestro alumno puede quebrarse>>? ¿Comunico esto por mi experiencia? Naturalmente que no. (Aunque yo haya tenido una experiencia así.) ¿Qué hago, pues, con esa proposición? Me gustaría por cierto que dijeras: <<Si, en verdad, ¡podría pensarse eso, podría también suceder eso!>> - ¿Pero trataba yo de advertirle a alguien que era capaz de imaginarse eso? - Yo trataba de poner esa figura ante su vista y su aceptación de esta figura consiste en que él esté ahora dispuesto a considerar de modo diferente un caso dado: a saber, a compararlo con esta serie de figuras. He alterado su modo de ver. (Matemáticos indios: <<¡Mira esto!>>)." (I.F. § 144)

En este último párrafo, la proposición funciona como una figura (geométrica) que muestra (no dice) un nuevo modo de ver; mostrar un nuevo modo de ver equivale aquí a inducir (o mejor, invitar) a una nueva competencia. Ya veremos más adelante cómo todo esto tiene que ver con las nociones wittgensteinianas de "casos (o términos) intermedios" y de "descripciones suplementarias".

La imposibilidad de representación es un criterio de no-sentido (dice Wittgenstein en F. § 263), puesto que la representación en el segundo Wittgenstein es ese "receptáculo cuasiapriorístico del conocer" del que hablaba Sádaba⁽⁹⁾, 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 a priori. 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 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 *competente* sea la "naturaleza" o la "materia", y aunque a un nivel histórico o interteórico su funcionamiento se rija claramente por el "criterio de aceptación" general más puro).

Aufklären vs. *Aufleuchten* , o mejor, *Aufklären* et *Aufleuchten* es un sendero (entre otros posibles^{<10>}) 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, como Tilghman ha observado con agudeza:

"The aim of the Investigations is also to make language perspicuous (§ 122), but in quite a different way. The claim of the T.L.P. is that meaning can be illuminated by laying bare (getting a clear view of) the internal structure of the sentence. In the Investigations, it is done by getting a clear view of the whole context or language-game in which the expression is used."^{<11>}

La ventaja de este sendero (el de la "claridad") frente a otros es, posiblemente, su riqueza en resonancias (no exclusiva, pero

si especialmente) estéticas.

NOTAS

<1>Los subrayados son nuestros.

<2>Ver, por ejemplo, el índice de Wittgenstein:La rime et la raison, pg. 238, o "L'animal cérémoniel" en Remarques sur la Rameau d'or de Frazer, pg. 122 (nota),91.

<3>¿El nazismo (como afirma Bouveresse en "L'animal cérémoniel") y también la parapsicología (a la que Carnap era aficionado)?, ¿o serían también ejemplos de racionalismo ingenuo?.

<4>Ver Ground, I: "Wittgenstein, Art, and Silence", pg. 43.

<5>El subrayado es nuestro.

<6>El subrayado es nuestro.

<7>Bouveresse, J.: Wittgenstein:La rime et la raison, pg. 223.

<8>Traducción de J.M. Terricabras al catalán, Barcelona, Laia, 1983.

<9>Ver pg. 73 de nuestra investigación.

<10>J. Sádaba, por ejemplo, recorre el cambio del concepto de representación (*Darstellung*) del primer al segundo Wittgenstein. Ver, especialmente, op. cit. , pg. 72.

<11>Tilghman, B.R.: "Problems and Perplexities", pg. 382.

1.2.3. El carácter dialéctico del pensamiento wittgensteiniano.

Es una de las ideas centrales de nuestra investigación que el pensamiento wittgensteiniano sólo puede ser entendido dialécticamente, esto es, en su carácter constitutivamente tensional, una tensionalidad que no es ocasional, tangencial, ni periférica, sino estructural en su filosofía. Y ello porque, en primer lugar, nos parece que sólo de este modo es posible entender su pensamiento como globalidad (y no como mera yuxtaposición de *dicta* o de enigmáticas identidades esquizoides) y en segundo lugar, porque dicha tensionalidad es consustancial al asistematismo del discurso wittgensteiniano: la obra de Wittgenstein no compone un *corpus* de doctrina fundamentado y altamente sistematizado, no redundante, progresivo y conclusivo (como sí lo es el discurso filosófico tradicional, o al menos así pretende serlo), sino que el equilibrio dinámico entre ideas de sentido opuesto lo atraviesa desde la composición de su propio tejido textual hasta la bipolaridad que caracteriza su trayectoria filosófica desde arriba, casi a vista de pájaro. En este punto de la investigación, suponemos que se habrá ido perfilando el sentido en que hablamos de "dialéctica"; sin embargo, somos conscientes de que el término dialéctica acarrea connotaciones que nada tienen que ver con el sentido con que nosotros lo empleamos. Insistiremos una vez más: "dialéctico", para nosotros, significa "tensional" (que no contradictorio), constituido por ideas que apuntan hacia posiciones opuestas, pero que viven de la propia tensión que las vincula, sin poder resolverse en la primacía de una sobre otra. Hemos mantenido el término "dialéctica" porque conserva en su lexema su

vinculación a la idea de "diálogo" (un término de resonancias platónicas que resulta altamente significativo también en el pensamiento wittgensteiniano).

Somos conscientes también de que nuestra definición de "dialéctica" resulta aquí más gráfica que rigurosa, pero nos daremos por satisfechos (como wittgensteinianos) si conseguimos mostrar que entender el pensamiento de Wittgenstein "como dialéctico" ofrece una visión más enriquecedora del mismo.

Ya hemos visto en capítulos anteriores cómo la polémica ocasionada por la ya clásica distinción entre el primer y el segundo Wittgenstein se resolvía (en nuestra investigación) en favor de una "tensión" generadora e indisoluble: sólo sobre el fondo del primer Wittgenstein adquiere el segundo Wittgenstein su sentido completo, y sólo en su relación tensional con las ideas del segundo Wittgenstein (en sus deficiencias, sus carencias, su radicalidad y su finitud) el primer Wittgenstein adquiere sentido completo (sin despreciar la tensión dialéctica que puede establecerse en el interior del primer o el segundo Wittgenstein). Pues bien, esa misma dialéctica aparecía ya constituyendo el propio tejido textual de la obra wittgensteiniana: lo escrito y lo anotado, lo dicho y lo mostrado, la tensionalidad entre los conceptos (*aufklären/ aufleuchten*, la *Darstellung* del primer y del segundo Wittgenstein, el "silencio" del primer y del segundo Wittgenstein, etc.), verticalidad y horizontalidad; e incluso en las características mismas de las dos obras centrales de cada periodo: la sistematicidad, la conclusividad y la suficiencia del T.L.P. frente a la asistematicidad, la inconclusividad y la dependencia (una filosofía

pegada a la praxis) de las I.F. . Del malentendido entendido como "ilusión filosófica" de decir lo que no se puede ser dicho, disipada de una vez por todas en el T.L.P. al malentendido (no único, sino múltiple) entendido ya no como apocalipsis, sino como crisis, ya no como tumor mortal del lenguaje, sino como la menstruación del lenguaje (si se nos permite la expresión) en las I.F. , donde la exigencia de la filosofía es interior al lenguaje (en tanto que "el animal en búsqueda constante de la significación" colapsa su lenguaje en la perplejidad y sale fuera de él, momentáneamente, para disolverla) y la exigencia del lenguaje es interior a la filosofía porque la filosofía sólo tiene sentido como una praxis que asume los condicionantes y presupuestos comunicativos del lenguaje y que tiene por misión retornarnos al lenguaje haciéndonos ver los cimientos del "castillo en el aire". Lenguaje y filosofía viven en indisoluble tensión dialéctica, entremezclados, dándose paso, uno a otro.

Pero la dialéctica está presente especialmente como diálogo en el tejido textual de la obra wittgensteiniana: porque del T.L.P. a las I.F. el "estilo" de Wittgenstein consiste en una autointerpelación constante, en un diálogo consigo mismo que va haciéndose cada vez más polifónico, más radial, y en un diálogo con el otro (hipotético lector) que va siendo construido y determinado en un texto singularísimo que, a su vez, se escinde en mil pedazos, se abre en surcos y senderos, se llena de huellas a seguir, para adquirir su sentido completo en la argamasa de la lectura de algún "compatriota" que cumpla unos requisitos mínimos de competencia interpretativa. Y en esa relación entre los participantes del diálogo se encuentran las características de la dialéctica que proponemos, a saber, la irreductible tensión

entre dos instancias que, aceptando unas bases lingüístico-comunicativas comunes: un mismo lenguaje, y por tanto un *background* cultural común (una misma *forma de vida*) y unas expectativas y presuposiciones comunicacionales comunes (intersubjetividad y publicidad, posibilidad de mentir, etc.), inician una dinámica de "atracciones" y "repulsiones" que rompe el silencio (encaramándose sobre él) y es razón de ser del habla; una dinámica tensional en la que cada instancia intenta "convencer", conseguir la aceptación del otro, rebatir el afán del otro por convencer o mostrar la aceptación del juicio del otro.

Sin embargo, la tensión del "convencer" que caracteriza al diálogo está a la base de toda actividad lingüística, y no sólo en determinados usos conversacionales, como la discusión, el ruego, la petición, la exhortación, de claro carácter perlocutivo.

Hay un factor consustancial a esta actividad, a saber, la multidimensionalidad de la actividad lingüística: la actividad lingüística dialógica consiste en un continuo juego de atracción entre "dimensiones" o "estadios de comprensión" que componen una gama enorme de "grados" y "escalas" (si vale la expresión), desde la comunidad de un mismo lenguaje; la variedad de la gama de "dimensiones": de la locura al rito, de la discusión enconada entre opositores (de cualquier clase: políticos, filosóficos, científicos, sentimentales) al comentario elogioso, la glosa, la repetición, la mera afirmación entre los "compatriotas" (cf. R.M. pg. 19-20) más estrechamente unidos, de la locura (donde la hipertrofia de una dimensión y su separación del lenguaje común no sólo tiende a constituir un lenguaje separado,

privado, sino a disolver la lingüisticidad misma de esa actividad) al rito (donde la contestación coincide automáticamente con la aceptación, donde el contexto es también código y el signo, cualquier signo, se indexifica, haciendo unívoco su significado, y donde la tensión dialéctica se reduce a su mínima expresión porque la respuesta del otro sólo devuelve aceptación, reconocimiento, reafirmación de la creencia, comunión e invitación a hacer lo mismo). En los capítulos 4 y 5 de esta investigación desarrollaremos convenientemente esta idea, que es para nosotros del mayor interés.

Pero la dialéctica que caracteriza al pensamiento wittgensteiniano puede también ser leída, ascendiendo de las peculiarísimas cualidades estilísticas de los textos de Wittgenstein y de los intrincados perfiles del diálogo, en esa tensión entre el espíritu judío vienes u occidental (por llamarlo de algún modo) que el propio Wittgenstein señaló (R.M. 11,15,22,23,26,29,30,31,32,46) y que algunos estudiosos han puesto de manifiesto.

"Chez les juifs, le génie ne peut être qu'un saint. Le plus grand penseur juif n'est qu'un talent. (Moi, par exemple)."
(R.M., pg. 29)

"Wittgenstein, nous a dit von Wright^{<1>}, était profondément enraciné dans quelque chose qui fut entièrement déraciné', et ce sol wittgensteinien, nous pouvons sans aucun doute le situer à la rencontre du 'Viennois' et du 'Juif', du 'plus subtil que tout le reste' et du 'désert brûlant', (mais aussi justement du 'réproductif'), pour reprendre les caractérisations de Wittgenstein lui-même." <2>

Ciertamente, pocas citas pueden mostrar tan gráficamente la idea de dialéctica en Wittgenstein como la anterior de Nicolet. Sin duda la vida de Wittgenstein puede ser perfectamente leída (¿hay

mejor modo de hacerlo?) en esa dialéctica entre el arraigo y el desarraigo (y no pretendemos hacer aquí *hagiografía*), pero también su obra y su pensamiento: entre el aparente desprecio por la tradición filosófica (Wittgenstein parece hacer filosofía desde cero, sin citar previamente a nadie, sin partir de otros autores) y la elaboración de una obra que puede ser vista como una inmensa colección de notas a pie de página de un texto fantasmático que no es otro que el modelo filosófico dominante en su ámbito cultural.

Podemos combinar los conceptos de patología y curación / finito e infinito ,dos a dos, para enfocar, desde otro punto, el carácter dialéctico del pensamiento wittgensteiniano: la filosofía es a la vez el producto de los "chichones" del lenguaje, de los malentendidos que surgen cuando el lenguaje "se va de vacaciones" (cuando nos apeamos del lenguaje en el que estábamos instalados), y por tanto, tiene el aspecto de una "enfermedad" (I.F., § 593 y § 255); pero, al mismo tiempo, la filosofía tiene un aspecto terapéutico: su misión es curarnos de los embrujos del entendimiento (que, por otra parte, constituyen a la propia filosofía). Por eso la misión de la filosofía es curarse los chichones que ella misma se ha hecho golpeándose contra las paredes del lenguaje, pero curarse descubriéndolos como tales chichones (aclarándolos),(I.F., 119).

Un grave peligro a evitar consiste en confundir estas dos caras de la filosofía con dos etapas sucesivas (cronológica e históricamente), lo que, de nuevo, sería una errónea visión "hegeliana" del concepto de filosofía en Wittgenstein: no es que Wittgenstein implante la "nueva filosofía", una filosofía a prueba de

"chichones" para siempre jamás, tras una filosofía (toda la anterior) que es globalmente un gran malentendido, sino que la filosofía (constitutivamente) ha consistido, consiste y consistirá en esa doble tarea.

Pues bien, en ese sentido la curación y la enfermedad pueden ser vistas como infinitas : no existe una curación definitiva (aunque todas y cada una lo sean en su particularidad), sino recurrente, como la propia enfermedad, porque el malentendido es inherente al discurso y al conocimiento; en relación con ello podemos entender la afirmación de Wittgenstein que "la maladie incurable est la règle, non l'exception" (E.P., § 110), esto es, la regla "détermine un champ d'application, mais elle ne peut déterminer elle-même la manière dont elle sera appliquée, [...] pour celà il faudrait une autre règle"^{<3>}; la regla, perteneciente a la órbita de la "determinación del sentido" es víctima del nudo conceptual (puesto que alimenta la idea de una determinación algorítmica del sentido, y su propia dinámica nos impulsa a preguntarnos por la determinación de la regla); la excepción, por el contrario, pertenece a la órbita de la "aplicación del sentido" (o mejor, a la constitución del sentido en la praxis), y, por tanto, no es motivo de esa "enfermedad".

El *topos* wittgensteiniano de la regla está muy relacionado con otro importantísimo aspecto de la dialéctica que media entre lo preciso y lo vago (y ya veremos cómo reaparece esta dialéctica preciso/vago en la distinción entre "seguir una regla"/"actuar de acuerdo con una regla" en 3.4).

"Pero, ¿no debería decirse que no hay un límite claro entre

proposiciones lógicas y empíricas? La ausencia de claridad se da, precisamente en los límites entre regla y proposición empírica." (S.C., 319)

Sin embargo, el fin de la filosofía es precisamente la claridad, esa visión de cada cosa en su lugar que proporciona la *übersichtliche Darstellung*. ¿Cómo puede entonces Wittgenstein insistir (I.F., § 71,77,99) en que "lo que realmente necesitamos, a menudo, es una fotografía desenfocada"? El peligro consiste en pensar la "representación sinóptica o perspicua" como un algoritmo o un cálculo, o un mapa perfecto del lenguaje. La verdadera claridad se muestra como competencia, como una cierta confianza en que mi dominio de los elementos que componen el lenguaje me permite moverme como hablante competente en los juegos de lenguaje; la verdadera claridad de la filosofía reposa en la praxis, consiste precisamente en la posibilidad de retorno al lenguaje cotidiano. Pero eso no disipa la tensión entre vaguedad y precisión, porque nuestra tendencia es a interpretar esa competencia como la interiorización de una regla:

"Y el alumno ha interiorizado la regla (interpretando de este modo) cuando reacciona de tal y tal manera." (R.F.M., VII, 47)

"Pero el hecho de que todo (igualmente) pueda ser interpretado como el hecho de seguir algo, no significa que todo consista en seguir algo." (R.F.M., VII, 47)

El Wittgenstein del T.L.P. concibe una "claridad" mucho más ligada a la precisión:

"La filosofía debe esclarecer y delimitar con precisión los pensamientos que de otro modo serían, por así decirlo, opacos y confusos." (T.L.P. 4.112)^{<4>}

En el segundo Wittgenstein la certeza se desvanece, como la vida de

Euridice ante la mirada de Orfeo, cada vez que me doy la vuelta (filosóficamente) para asirla como fundamento:

"Ce qui joue le rôle de certitude dans la cohésion des jeux (dans leur réglementation interne et leur coexistence au sein de la forme de vie qui assurent la possibilité et la récurrence de l'expérience) s'évanouit dans le vide dès que je me retourne -philosophiquement- pour le saisir comme fondament."⁽⁵⁾

Vamos ahora con otra tensión especialmente llamativa que tiene que ver con el carácter del pensamiento de Wittgenstein. Algunos autores han visto en la afirmación de que "la filosofía deja todo como está" una expresión de un talante neutralista, inmovilista o satisfecho en la filosofía de Wittgenstein. Dice J. Bouveresse:

"Jusqu'ici, pourtant, les commentateurs qui ont abordé les textes de Wittgenstein sous cet aspect ont été dans l'ensemble plutôt préoccupés de dénoncer le caractère fondamentalement conservateur de sa pratique philosophique, en oubliant que ce qu'il dit sur ce qu'il fait est peut-être moins important pour nous aujourd'hui que ce qu'il fait réellement, tout comme d'autres ont décidé sur ce point de ne retenir que ce qu'il fait (selon eux), en négligeant ce qu'il en dit. Tous ceux qui pensent que l'ambition de la philosophie doit être, d'une manière ou d'une autre, de transformer le monde, et non pas seulement de le comprendre, admettent difficilement qu'un philosophe puisse soutenir que <<la philosophie laisse toutes choses en l'état>>, qu'il faut voir dans le jeu de langage qui se joue la <<phénomène premier>> ou que <<ce qui doit être accepté, ce qui est donné, ce sont -pour ainsi dire- des formes de vie >>." ⁽⁶⁾

¿Cómo conciliar el espíritu inconformista, valiente que se desprende de sus opiniones sobre la "sociedad occidental del progreso" y sus observaciones sobre la necesidad del valor (*Mut*), con sus exhortaciones a aceptar la creencia, la tradición, la "forma de vida"? H.F. Pitkin comenta al respecto:

"Así, cuando Wittgenstein dice que nuestras formas de vida deben ser aceptadas, eso no es lo mismo que decir que nuestras vidas tal como las vivimos deben ser aceptadas, que deban ser aceptados

nuestros modos de teorizar sobre ellas. Más bien sugiere, como dice Cavell, <<que la crítica de nuestras vidas no debe ser procesada en la teoría filosófica, sino continuada en la confrontación de nuestras vidas con sus propias necesidades>>. No es que no podamos cambiar nuestros conceptos, nuestros hábitos o nuestras instituciones, sino que no todo cambio es posible, y el filosofar no los alterará. Si han de cambiar, tenemos que modificarlos en nuestras acciones, en nuestras vidas; y, en último extremo, eso significa que no podemos cambiarlos en el aislamiento. Aquí Wittgenstein está muy próximo a Marx. La famosa tesis de Feuerbach, según la cual <<los filósofos no han hecho más que interpretar el mundo de diversos modos, pero de lo que se trata es de transformarlo>> no necesita ser leída ni como una invitación para cambiar el mundo filosofando, ni como una condena de la filosofía como algo inútil. Puede ser leída, por el contrario, paralelamente a la observación de Wittgenstein de que <<la enfermedad de un tiempo>> sólo puede ser curada <<alterando el modo de vida de los seres humanos>>, siguiendo modos alternativos de <<pensamiento y vida, y no por medio de una medicina inventada por un individuo>>⁽⁷⁾. "⁽⁸⁾

Independientemente de las vinculaciones de Wittgenstein con Marx y Feuerbach, Pitkin acierta al matizar el "conservadurismo" wittgensteiniano.

Para Bouveresse, además, la filosofía no puede funcionar como discurso fundamentador del cambio:

"Il n'y a pourtant, chez Wittgenstein, aucune volonté de justifier d'une manière quelconque les jeux de langage et les formes de vie existants, ni de décréditer a priori les efforts concrets que nous pouvons entreprendre pour les modifier. Le problème n'est pas de savoir si nos jeux de langage peuvent changer, puisqu'ils changent effectivement de toutes les façons possibles et n'ont, aux yeux de Wittgenstein, aucun <<fondement>> qui puisse justifier leur prétention à l'universalité et à la permanence, mais de se demander dans quelle mesure les changements qui se produisent peuvent résulter d'une volonté de changement du genre de celle qui s'exprime habituellement dans le discours philosophique, c'est-à-dire en dehors de toute espèce de jeu de langage réel ou imaginable qui pourrait lui donner un sens et une portée." ⁽⁹⁾

Por otra parte, sería ingenuo pensar que las reglas, por lo general, pueden ser modificadas simplemente porque hemos decidido

modificarlas, que podemos comportarnos como si no tuviéramos una tradición o que podemos darnos una tradición si lo deseamos.

Pero quizás la frase que mejor resume esta dialéctica pertenece a la R.M.:

"Celui qui ne fait qu'avoir de l'avance sur son époque, celui-là est rattrapé un jour par elle." (R.M., pg. 18)

y quizás por eso, como observa Bouveresse, porque estuvo siempre un poco por detrás de su época, no ha corrido el peligro de ser asimilado por las épocas posteriores, y en ese sentido es hoy completamente revolucionario.

Una de las cuestiones que enfrenta hoy a destacados wittgensteinianos es la interpretación de la noción de "forma de vida". Ciertamente, se trata de una noción que Wittgenstein hace aparecer en muy contadas ocasiones (cinco en las IF: §19, §23, §241, II pg. 409, II pg. 517) y que no es explicada profusamente (como si ocurre con otras nociones). Un autor tan cualificado como B. R. Tilghman formula, en But is it Art?, un ataque a la comprensión de la noción de forma de vida que R. Wollheim muestra en El arte y sus objetos:

"It is, I believe, a mistake to describe art as a form of life, as Richard Wollheim does. Our artistic practices and institutions are partly conventional and certainly part of a culture but do not by themselves constitute a force of life in Wittgenstein's sense. They presuppose a form of life -a set of shared reactions, judgements, and the like- that make the conventions possible. If this is correct, then neither can we think of the artworld as itself a form of life; it seems, instead, more akin to Wittgenstein's 'culture' or possibly even a language-game(s)."⁽¹⁰⁾

Tilghman define "forma de vida" como "a set of activities or

proclivities to act, that gives sense to our language and makes it possible; it is also something for which no further foundations or justifications is to be sought"⁽¹¹⁾. Para Tilghman, la idea de "forma de vida" como la de "juego de lenguaje" no reciben una formulación teórica, sino que son empleadas heurísticamente e invocadas *ad hoc* en el tratamiento de dificultades particulares en ocasiones particulares, pero, en cualquier caso, "forma de vida" se refiere (según Tilghman) a algo más profundo y más básico que la conducta convencional, tal como el ofrecer (*bidding*) en el juego del bridge, o la reacción de gritar de un niño cuando es lastimado con respecto al juego de lenguaje con la palabra "dolor"⁽¹²⁾. El "fitting motto" de Wittgenstein sería el *In Anfang war die Tot* ⁽¹³⁾ de Goethe.

Ciertamente, Wollheim entiende la forma de vida como "el contexto total en el que solamente el lenguaje puede existir: el conjunto de hábitos, experiencias, habilidades, en el que se traba el lenguaje en el sentido de que ellos no podrían manejarse sin ellos e, igualmente, de que ellos no podrían manejarse sin hacer referencia a él"⁽¹⁴⁾. Pero Wollheim ya introduce en la cita anterior un elemento dialéctico (la interdependencia de forma de vida y lenguaje) que reafirmará más adelante: para Wollheim, Wittgenstein se indispuso (mediante la noción de forma de vida) contra dos concepciones falsas, una primera en la que las palabras denotan cosas y en la que, por tanto, "nuestro parlamento y nuestro pensamiento <<de>> el mundo", y una segunda concepción en la que las palabras su refieren al mundo por medio de experiencias. Dice Wollheim:

"Es obvio que hay considerables diferencias entre estas dos concepciones. En cierto sentido son diametralmente opuestas, ya

que una considera al lenguaje totalmente sujeto, en su carácter distintivo, a ciertas experiencias, y la otra lo considera en todo momento anterior a ellas. No obstante, las dos concepciones también tienen algo en común, pues ambas presuponen que estas experiencias existen y pueden identificarse, separadamente del lenguaje, esto es, tanto del lenguaje en su conjunto como de aquel fragmento de lenguaje que directamente se refiere a ellas. (Esta última distinción es útil, pero sería un error llevarla demasiado lejos). La caracterización del lenguaje (y alternativamente de este o aquel sublenguaje) como <<forma de vida>> pretende negar la separación a cualquier nivel"⁽¹⁵⁾.

Fijémonos cómo la caracterización de la relación lenguaje-mundo (o lenguaje-vida), suturada por la noción de forma de vida, tal y como Wollheim la piensa es una relación autoconstitutiva, tensional, en una palabra, dialéctica, mientras que Tilghman postula una cierta unipolaridad vencida hacia el mundo (o la vida) al privilegiar el contenido no-convencional (no cultural) de la "forma de vida". ¿Cuál es la diferencia, entonces entre lenguaje, juego de lenguaje, cultura y forma de vida? De nuevo la pregunta resulta tanto más impertinente cuanto más nos adentramos en el pensamiento wittgensteiniano, porque sus derivaciones logran confundir éste más que esclarecerlo: ¿no son las convenciones ya lenguaje? Y ¿cómo es posible, pues, un acuerdo en los juicios previo al lenguaje? ¿No son las "proclividades" de las que habla Tilghman también "culturales" en tanto que toman sentido, al tiempo que lo posibilitan?

Incorporemos la voz de J. Bouveresse a esta polémica, del lado (y esto es ya una interpretación nuestra) de Wollheim y de la dialectividad de la forma de vida. Esa idea dialéctica está ya en el peculiar concepto de misticismo que proviene del TLP:

"Le mysticisme tel qu'il est formulé habituellement traite le langage et le monde comme des entités que peuvent être définies en *intension* et jouer le rôle du sujet dans des propositions de

forme attributive. Mais, pour Wittgenstein, à la question de savoir ce qu'est le monde, nous ne pouvons répondre qu'en énumérant la totalité des états de choses existants, et à la question de savoir ce qu'est le langage, nous ne pouvons répondre qu'en énumérant la totalité des propositions élémentaires[...]Le langage nous permet uniquement de poser l'addition, mais non de formuler un résultat. (Wittgenstein a comparé également la vie à un exercice de calcul dans lequel on ne peut formuler que les termes succesifs, et jamais la conclusion définitive.) <<Le monde>> et <<le langage>> sont des termes que nous ne pouvons utiliser comme des désignations de quelque chose, parce qu'ils n'admettent pas de contraste et, par conséquent, ne distinguent aucun objet."⁽¹⁶⁾

Nicolet estaría de acuerdo con ello, puesto que observa con gran agudeza que la forma de vida "n'est pas, par rapport au jeu de langage, comme son fondement stable et indépendant (il serait alors métaphysique ou empirique, de toute façon externe): ils s'interpénètrent l'un l'autre, se codéterminent, se coartiennent. Cela signifie à la fois que toute forme de vie (humaine) intègre nécessairement une composante langagière, comme il est évident, et, réciproquement, que *tout jeu de langage comporte nécessairement un versant non-linguistique* : telle est en effet la conséquence, au niveau des jeux de langage, du principe des relations internes. 'Ne te mets pas en peine de quelque chose accompagnerait le langage' : car la langue l'inclut déjà, comme il inclut la distinction, et l'unité, du linguistique et du non-linguistique. La limite séparant le langage du non-langage, le 'jeu' et la 'forme de vie', se trouve ainsi rompue: rupture décisive, documentée par exemple dans les Leçons de l'été 38 sur l'esthétique"⁽¹⁷⁾.

En ese vínculo entre lo lingüístico y lo no-lingüístico (ese vínculo que para nosotros no puede ser interpretado sino dialécticamente) se encuentra, precisamente, el caldo de cultivo de

los esoterismos (que derivan de la consideración absoluta y unilateral de la no-lingüística en lo no-lingüístico). Pero para Wittgenstein el reconocimiento de lo no-lingüístico no tiene ninguna consideración ocultista. Es en ese sentido que Bouveresse tiene siempre buen cuidado en subrayar el sentido particular en que Wittgenstein (el primer Wittgenstein) formula su misticismo.

En la página 189 del citado libro, Bouveresse no tiene ningún reparo en hacer alusión a los tres términos (lenguaje, cultura y forma de vida) conjuntamente:

"Il y a toujours en fait quelque chose qui doit être accepté d'abord si l'on veut pouvoir simplement chercher des raisons: un langage, une culture, une 'forme de vie', et cela même si l'on cherche des raisons pour imposer précisément un changement de langage, de culture, de forme de vie."

Aparentemente, aprender a tocar al piano una sonata es una actividad que remite a razones precisamente culturales (o convencionales). Pero, a veces (inesperadamente) tocamos suelo^{<18>} al vernos remitidos al silencio, al sinsentido o a la pura adhesión a una decisión de actuar de determinada manera:

"Nous ne pouvons répondre à la question 'Pourquoi croyons-nous, disons-nous ou faisons-nous cela?' dans certains cas que pour autant que nous n'y répondons pas, qu'elle n'a pas de sens, dans d'autres cas."^{<19>}

Aparentemente, podemos separar el "ofrecer" (bidding) del juego (convencional) del bridge, o el grito del niño lastimado del juego de lenguaje con la palabra dolor, pero sólo aparentemente, porque sólo culturalmente (querriamos decir, ilingüísticamente!) la acción de tender la mano con las cartas^{<20>} se liga al "ofrecer" y al (en el)

bridge, y, la acción de gritar se liga al "gritar" y al (en el) juego de lenguaje de la palabra dolor.

En R.M. pg. 65 Wittgenstein muestra con un ejemplo la excepcionalidad de la convención pura, que desprecia ingenuamente el juego de lenguaje y la forma de vida en la que se quiere integrar:

"Esperanto. Sentiment de dégoût quand nous prononçons un mot inventé avec des syllabes dérivées inventées. Le mot est froid, il ne possède aucune connotation, et il joue pourtant à être une 'langue'. Un système de signes qui serait simplement écrit ne nous dégoûterait pas autant"

Para Bouveresse, "Nos jeux de langage et nos formes de vie ne sont pas 'fondés' et ne peuvent pas l'être (une justification ou une raison présupposent un jeu de langage dans lequel des justifications et des raisons sont données et acceptées). [...] Si nos jeux de langage et nos formes de vie ne reposent, en dernière analyse sur rien, mais constituent, au contraire, ce sur quoi tout repose en fin de compte, nous ne pouvons pas savoir *a priori* quel est le 'bon' jeu, absolument parlant, ni dans quelle mesure le jeu qui nous semble le bon est réellement jouable."²¹

La búsqueda del *a priori* responde, según Wittgenstein a dos mitos: el del fundamento común y el mito del origen. Ambos confluyen en las razones que guían a quienes buscan vencer hacia uno u otro lado la ineludible dialecticidad de lenguaje y vida.

Por otra parte, esa difícil clasificación (estricto sensu) queda reflejada también en la exposición misma de la idea en los textos de Wittgenstein. No sólo "Imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida" (IF §19), sino que "No sólo es difícil

describir en qué consiste la apreciación, sino imposible. Para describir en qué consiste tendríamos que describir todas las circunstancias" (EPR, §20, pg. 45) y aun "Describir totalmente un conjunto de reglas estáticas significa en realidad describir la cultura de un periodo." (EPR, pg. 47, nota 20). (Ver también IF §23, IF §24, IF II pg. 409, IF II pg. 517 y PG 65).

Myung-Hyun Lee, en "Two Aspects of Form of Life", argumenta la existencia de dos aspectos en la noción wittgensteiniana de "forma de vida": uno biológico, primordial y no arbitrario, universal, y otro cultural, particular y variable. La argumentación de Lee (que resumiré de un modo un tanto mecánico, un doble aspecto presente también en nuestra dialéctica) tiene por objeto defender a Wittgenstein de aquellos que intentan considerarle, por una parte, como un relativista cultural (los que privilegian el aspecto primordial) y, por otra, como un conservador (los que privilegian el aspecto cultural). A nuestro juicio, pese a sus méritos, el carácter justificador del artículo de Lee resulta algo inconveniente y superfluo. El "conservadurismo" de Wittgenstein reposa sobre la base de que la filosofía puede cambiar los juegos de lenguaje o la cultura; pero, como Wittgenstein muestra, ningún hombre (ni un grupo de ellos) pueden cambiar por su propio deseo los juegos de lenguaje. Sin embargo, los juegos de lenguaje cambian, queramos o no, y la filosofía sólo puede describir los síntomas de ese cambio. Su presunto "relativismo", a su vez, reposa sobre la base de un constructivismo que reduce forma de vida a pura mecánica convencionalista. Pero sabemos que ese no es el caso de Wittgenstein.

Destacaremos a continuación las aportaciones de algunos autores que han considerado el carácter dialéctico del pensamiento wittgensteiniano. E.A. Moutsopoulos⁽²²⁾, si bien no parte explícitamente del pensamiento wittgensteiniano, ofrece, en una línea muy afín, una dialéctica entre "estructuración" y "corrección" que él considera constitutiva de la naturaleza de la obra de arte:

"[...]artistic creation is a continuous struggle for the instauration of various forms which express the dynamism of artistic consciousness itself. In this struggle, and in order to be efficient, artistic consciousness proceeds by using alternatively two fundamental methods of behavior, that of structuration and that of correction. Structuration consist not only in conceiving and imposing shapes and forms which are to last, but also in reconsidering them through new conceptions which complete the preceding ones. Correction consist not only in respecting accepted rules, but also in violating them in order to impose new ones which seem more adequate to the final form the work tends to receive. Structuration takes place on behalf of an initial ideal structure. Correction is a finitive process and aims mainly towards the final aspect of the whole realization. Alternative use of these two methods or processes is a necessary, though freely accepted, consequence of their dialectical relation which is reflected upon the dialectical nature of the work of art itself." ⁽²³⁾

El artículo de Ch. E. Reeves⁽²⁴⁾ es un buen ejemplo de las peligrosas consecuencias de la reducción de la tensión dialéctica en una unipolaridad: decantar hacia una primacía del lenguaje la delicada dialéctica wittgensteiniana lenguaje/mundo aboca a un neoidealismo lingüístico. ¿Qué quiere decir "language identified as (not with) forms of life"⁽²⁵⁾? ¿Que "imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida"(I.F., § 19)? ¿Que la forma de vida es un *a priori* sólo a nivel epistemológico y no ontológico, con respecto al lenguaje (cf. F. § 442, por ejemplo)? Entonces Rorty repite a Wittgenstein. Si lo que quiere hacer es poner el acento en el hecho de que no existe un "fuera" o "antes" del lenguaje, o bien lo hace en un sentido

ontológico fuerte (meta-físico) y entonces está abocado al neoidealismo lingüístico radical de afirmar que no existen actividades no lingüísticas (una afirmación tan idealista como su contraria), o bien lo hace en un sentido ontológico débil (cultural) y entonces lo que Rorty hace desaparecer (el "not with") es una falsa impresión de "genetismo antropológico" en absoluto imputable al pensamiento wittgensteiniano.

Nuestra comprensión dialéctica del pensamiento wittgensteiniano limita, por otro lado, con la "hipertensión" (la contradicción constitutiva) de las interpretaciones deconstructivistas de Wittgenstein. Para Nicolet, por ejemplo, la "deconstrucción de la esencia" llevada a cabo por el segundo Wittgenstein deja al descubierto la "ilusión filosofante" operando un "cisma" entre lenguaje y filosofía, entre la realidad y la "mise-en-texte" de lo real. Por tanto, la filosofía queda como un "hors-jeu de langage, [...], s'isolant elle-même, par son geste de transcendance, là où elle n'a jamais affaire qu'à elle-même, à dénouer ses propres noeuds."²⁶ Para Nicolet, la filosofía, en definitiva (como partícipe de "cette réquisition anticipée de tout sens, de tout étant dans l'espace bi-dimensionnel de l'écriture", que es el "présupposé dogmatique de toute 'position', de toute 'théorie'"²⁷) sólo puede ser una "illusion philosophante". Esa contradicción entre su naturaleza como escritura y su vocación trascendente la convierte en un discurso paradójico, abocado (¿irremediablemente?) a la simulación:

"C'est ainsi qu'il recouvre les quelques concepts fictionnels qu'il invente d'un vêtement textuel qui leur prête, selon le cas, les prestiges de la théorie, de la science, ou ceux de la littérature."²⁸

Nicolet no sólo evacúa en un mismo lote el discurso filosófico tradicional sistemático y fundamentalista y toda la teoría, sino que, además, endosa a la filosofía el "pecado original" de la escritura. Si nos fijamos en la base del posicionamiento deconstructivista de Nicolet, veremos cómo aquí el elemento privilegiado que rompe el equilibrio dialéctico no es la filosofía ("mise-en-texte" de lo real), sino la realidad (lo real: la vida y el lenguaje), porque la consideración de "lo real" y "lo textual" separadamente puede abocar a la concepción de una "dérive indéfinie des signes comme errance"^{<29>} donde "lo que falta" (lo real) aparece demasiado perfilado, quizás, *per negationem*, pero donde la "definición" de los signos no aparece como "ausencia" sino como "falta" (cf. Ground, op. cit., pg. 43).

Uno de los autores que han observado el carácter dialéctico del pensamiento de Wittgenstein es R. Shusterman. A propósito de las Lectures on Aesthetics de Wittgenstein dice:

"Critical arguments, it is suggested, are rather a complex, open, and flexibly structured form, consisting of comparisons, associations, leading questions, and focusing instructions directed at an often hypothetical interlocutor, the reader. I have called this form of argument "dialectic", John Wisdom has called it "rhetoric"; both terms have unfortunate associations. But whatever we call such argument, the main question is how its validity is to be assessed."^{<30>}

Lo importante aquí es, por una parte, constatar que Shusterman usa también "dialéctica" (pese a sus infortunadas asociaciones) de un modo que remite directamente al "diálogo" entendido, fundamentalmente, como un juego de persuasión ("Lo que estoy haciendo también es persuasión" (E.P.R., § 35, pg. 84), interiorizada en el discurso

wittgensteiniano mediante su estructura polifónica y el desdoblamiento constante de instancias enunciativas intratextuales, pero también lanzada, pro-puesta, hacia afuera, hacia el lector.

Beardsmore, en su reseña de Culture and Value, desvela el lado con resonancias más cotidianas de la dialéctica wittgensteiniana: el conocimiento estético (como en filosófico en general) consiste, a la vez, en deshacernos de lo querido (familiar) y en aprender a querer (a familiarizarse, si se prefiere) lo no-familiar. Este aspecto, como veremos, refuerza la idea (que nosotros, entre otros, defendemos) de que el conocimiento del arte y el conocimiento de personas tienen importantes puntos en común. En palabras de Beardsmore:

"The courage of which Wittgenstein speaks is not the courage to go against received opinion (though it will almost certainly involve that) but the willingness to question what is simply taken for granted, even by oneself. An artist who is profound or original will be difficult to understand not because we lack the intellectual capacity, but because we do not want to understand him, because in order to do so we should be forced to throw over what is dear to us." (31)

El valor, ese valor que anima a la búsqueda de la claridad (y que no nace del voluntarismo, sino de la asunción de la perplejidad) es también condición indispensable para saltar de la comodidad (ya insuficiente, tambaleante) del viejo lenguaje para acceder a la incomodidad de un nuevo lenguaje (todavía poco familiar) que disuelve la perplejidad y supera los malentendidos.

También la imposibilidad de una metaestética que no sea una estética (como la imposibilidad de una metateoría que no sea una teoría) debe ser entendida dialécticamente, puesto que, al fin y al cabo, sólo es posible dar cuenta de la filosofía (o de la estética en

particular) haciendo filosofía. La propia función autocrítica de la filosofía es una especie de "suma y sigue" que acaba absorbiendo como filosofía lo que, en principio, podía ser planteado como "metafilosofía". En primer lugar, porque su *status* epistemológico (por no decir fundamentativo) no es superior al de la filosofía objeto de la crítica, y en segundo lugar, porque no existe una filosofía que se ocupe de los malentendidos del lenguaje y una filosofía que se ocupe de los malentendidos de la filosofía: no existen malentendidos del lenguaje en el lenguaje, sino en la filosofía (cuando el lenguaje está "de vacaciones"). Por tanto, en ese sentido previo, toda filosofía es metafilosofía, pero no hay nada que justifique ese "meta" que parece distanciado de la filosofía en general.

Por último, vamos a dedicar unas pocas páginas a uno de los aspectos peor comprendidos del pensamiento wittgensteiniano, y también (¿por qué no decirlo?) uno de los blancos sobre los que sus principales detractores han lanzado sus dardos envenenados (desde un conocimiento demasiado superficial de la filosofía de Wittgenstein). Nos referimos al lugar de la historia en el pensamiento de Wittgenstein. Algunos autores han tachado el pensamiento wittgensteiniano de "a-historicismo", apoyándose en algunas de sus observaciones:

"Que m'importe l'Histoire? Mon monde est le premier et le seul monde!" (Carnets, pg. 153)

Ahora bien, esa idea debe ser entendida en su vinculación con la idea de que, en tanto que la ética y la estética son el producto de una visión del mundo *sub specie aeternitatis* (Carnets, pg. 154),

desligada de toda contingencia, la historia pierde toda relevancia porque ese mundo es mi mundo. Por eso Wittgenstein afirma que una cuestión estética no puede ser resuelta más que con una explicación estética, y una explicación estética no es una explicación histórica (entendida como la descripción completa de los "mecanismos" de producción individuales y colectivos que han conducido en un determinado momento a una obra de arte concreta).

Ahora bien, la consideración por parte de Wittgenstein de la ética y la estética como una visión *sub specie aeternitatis* de los objetos y la consideración de la explicación histórica como una forma de explicación "mecanicista" no implican, en absoluto, que la filosofía de Wittgenstein sea "ahistoricista" o "solipsista".

En I.F. § 415 Wittgenstein dice:

"Lo que proporcionamos son en realidad observaciones sobre la historia natural del hombre ^{<32>}; pero no curiosidades, sino constataciones de las que nadie ha dudado, y que sólo se escapan a nuestra noticia porque están constantemente ante nuestros ojos."

Podemos afirmar con Bouveresse que "D'une certaine manière et à condition de bien comprendre quel était son objectif véritable, on peut dire qu'il ne s'est jamais occupé d'autre chose que d'anthropologie"^{<33>}. Pero su interés por la "historia natural del hombre" no es el interés de una antropología evolucionista (como la de Frazer), ni tampoco el de una historia causalista-mecanicista que reproduzca el esquema explicativo de las ciencias. ¿Cómo esperar que Wittgenstein, que no retoma el discurso sistemático-fundamentalista tradicional en filosofía, pudiera abordar la historia al modo del

discurso histórico tradicional, pretendidamente objetivo, teleologista, extra-lingüístico e instaurado como disciplina autónoma? Su interés está en mostrar cómo

"Les hommes sont profondément imbriqués dans les confusions philosophiques, c'est-à-dire grammaticales. Et les en délivrer *présuppose* qu'on les arrache aux liens immensément variés dans lesquels ils sont pris. On doit pour ainsi dire modifier tout leur langage en y regroupant les choses autrement.-Mais la vérité est que ce langage est devenu ce qu'il est, parce que les hommes avaient -et ont- une inclination à penser *ainsi* . C'est pourquoi l'arrachement ne se produit que chez ceux qui vivent dans une rébellion instinctive contre le langage. Non chez ceux qui, de tout leur instinct, vivent dans le troupeau, qui a créé ce langage comme étant son expression *véritable* ." (34)

Como el propio von Wright observa, la actitud de Wittgenstein hacia el lenguaje "es una actitud combativa, pero no es una actitud reformista". Los problemas filosóficos (de lenguaje) que él saca a la luz van ligados a ciertas características de la cultura y la civilización contemporáneas, a "modos de vida", a nuestro lenguaje, y es precisamente allí donde pueden ser modificados o eliminados, no en la filosofía. La filosofía no puede modificar el lenguaje (ningún individuo puede modificar el lenguaje, porque es el producto de una cultura), sólo puede "describir los síntomas", desvelar los nudos conceptuales, las trampas, los quistes. Pero nada de eso será evidente para quien no vive valientemente (*Mut*) en y contra el lenguaje (en una rebelión continua contra el lenguaje).

La historia que interesa a Wittgenstein no es la de las curiosidades (los "acontecimientos históricos", ligados en una cadena causal más o menos estricta, de acuerdo a "leyes"), la Historia como mitología (35) de nuestra hiper-civilización, sino la "historia" sedimentada en el lenguaje y olvidada, ese "devenir-règle" del que

habla Nicolet⁽³⁶⁾ que hace al "modo de vivir" solidificarse en lenguaje y que sólo en su intrínseca problematicidad (en su *dialecticidad*) puede ser filosóficamente aclarado y valientemente vivido.

Por otro lado, la filosofía de Wittgenstein es sustancialmente histórica también en el sentido en que Bouveresse dice que la visión histórica de Wittgenstein es "spengleriana":

"Récusant, comme Spengler, la conception linéaire de l'histoire universelle, il estime qu'«il n'y a pas d'humanité vieillissante», mais des humanités, c'est-à-dire des cultures différentes, qui naissent, vieillissent et meurent." ⁽³⁷⁾

Es quizás esa visión de la historia la misma que le anima a un profundo respeto por los otros "modos de vida", en un sentido diacrónico, contra el "primitivismo" frazeriano, y en un sentido sincrónico, en "sa façon de se plier en toute occasion aux autorités, aux traditions et aux coutumes des gens parmi lesquels il vivait (surtout lorsqu'il s'agissait des milieux les plus humbles)." ⁽³⁸⁾

Pero Wittgenstein no es un relativista cultural (y aquí vuelve a manifestarse, rabiosa, su *dialecticidad*): su toma de partido por determinada cultura era radical y militante (baste recordar su "antiprogresismo", su gusto tradicional en arte, su visión pesimista del futuro de su mundo).

Por lo que se refiere a sus escasas observaciones estéticas, aparece en ellas de un modo singular la convicción de que diferentes culturas, sociedades y épocas juegan de distintos modos los juegos de lenguaje del arte y la estética ("un juego enteramente distinto se

juega en épocas distintas", E.P.R., § 25, pg. 47), "si estuvieran en Marte[...]", "si estuvieran en una tribu[...]", E.P.R., § 6, pg.36, sobre el arte africano, E.P.R., § 28. pg. 48, etc.).

No sería justo dar la impresión de que el papel de la historia en el pensamiento wittgensteiniano ha pasado desapercibido para los estudiosos de Wittgenstein. T.J. Diffey es uno de los autores que reprocha a Wittgenstein su (presunto) ahistoricismo:

"This paper makes a plea for two compromises: first I want to keep open the question 'what is art'? while rejecting the Platonist and Wittgensteinian approaches towards answering or subverting it; secondly I urge both that the question of what art is is something which is settled historically over wide ranges of cases, but which yet can legitimately be a matter of dispute."⁽³⁹⁾

Y ello para proponer una reconstrucción del neoesencialismo en una idea "in its historical development"⁽⁴⁰⁾ de corte abiertamente hegeliano:

"Hegel, it seems, is to provide the midway course I am seeking between the extremes of Plato and of Wittgenstein."⁽⁴¹⁾

Está claro que esta propuesta (independientemente de su defendibilidad en un marco más amplio) es completamente ajena al sentido del pensamiento wittgensteiniano y demuestra un aprovechamiento parcial y peligrosamente sesgado de las ideas de Wittgenstein (un "aprovechamiento por despiece" bastante común, por otra parte, entre un gran grupo de los articulistas del ámbito anglosajón).

R. Elridge, por su parte, tras una ceñida crítica a los antiesencialistas (Weitz, Kennick, Gallie, Mandelbaum, etc.) termina reivindicando una "fenomenología del arte wittgensteiniana" articulada

sobre una "concepción kantiana de las disposiciones humanas", con un fuerte componente historicista, y, a la vez, con una justificación que salve su propia historicidad:

"Given that our understandings of our capacities can come only through ongoing critical histories, we will never be in position to establish that it is an absolutely necessary truth that the practices of art are generally shared under some description. There cannot be a fully complete detached *theoria* of the essence of art. Yet ongoing critical historical investigations of the practices of art, coupled with ongoing rearticulations of a Kantian conception of human mindedness, may give us all the understanding of ourselves in relation to art that we either need or could have."⁽⁴²⁾

Pierre Bourdieu lanza un obús contra el ahistoricismo que impacta en las ideas de los llamados "analíticos" (Danto, Osborne), pero no en el pensamiento de Wittgenstein. Para Bourdieu, tanto en las "estéticas formalistas" como en las "estéticas filosóficas"...

..."What is forgotten in both cases is the historical process through which the social conditions of freedom from regard to "external determinations" get established; that is, the process of establishing the relatively autonomous field of production and with it the realm of pure aesthetics or pure thought whose existence it makes possible."⁽⁴³⁾

Sin embargo:

"What is striking about the diversity of responses which philosophers have given to the question of the specificity of the work of art is not so much the fact that these divergent answers often concur in emphasizing the absence of function, the impartiality, the gratuitousness, etc. of the work of art, but rather that they all (with the possible exception of Wittgenstein) share the ambition of capturing a transhistoric or an ahistoric essence."⁽⁴⁴⁾

Quizás Bourdieu no entra en detalles para caracterizar en qué consiste la "historicidad" del pensamiento wittgensteiniano, pero,

como pocos autores lo han hecho, ha sabido esquivar los espejismos de las superficiales lecturas ahistoricistas.

Finalmente, R. Shusterman defiende un pluralismo (que incluye argumentos deductivos e inductivos) en los métodos de aproximación a lo estético, a partir del replanteamiento de la naturaleza del argumento estético desde tres temas wittgensteinianos. El segundo de ellos es "The essential historicity of art and aesthetic appreciation"⁽⁴⁵⁾. Shusterman pretende abrir el ámbito del argumento estético más allá de los límites de la "perceptual persuasion" para rehabilitar también métodos causales en estética (limpios de connotaciones "causalistas"), tal y como otros han intentado hacer con la "expresión". El peligro, de nuevo (sin imputarlo, en absoluto, a Shusterman) vuelve a ser, en general, el de reencarnar, a la sombra de ese pluralismo, los "espíritus" que el pensamiento wittgensteiniano ayudó a conjurar: el causalismo, el intencionalismo, el expresionismo, el dualismo cartesiano, etc.

No podemos resistir la tentación, antes de concluir este capítulo, de lanzar, desde el pensamiento wittgensteiniano, una mirada de desconfianza hacia la moda frívola que ha hecho de la proclamación de la "posmodernidad" su bandera (e incluso de Wittgenstein uno de sus pioneros) entendiendo la "posmodernidad" como la etiqueta histórica de un salto cualitativo sobre las ingenuidades del proyecto racionalista moderno. Quien conoce a Wittgenstein sabe que no se puede hablar de racionalismo sino como mitología, pero también que la proclamación de la muerte del proyecto de fundamentación de la racionalidad (de una racionalidad fundamentada) es una nueva mitología más peligrosa aún

que la anterior, porque escamotea, de nuevo, "ce que nos formes d'expression usuelles (quel que puisse être leur degré d'abstraction ou de technicité supposées) nous contraignent *réellement* à supposer, croire ou concéder"⁽⁴⁶⁾. Y sabe también (si se me permite tomar prestadas las palabras que una vez Wittgenstein tomó, a su vez, prestadas a Nestroy) que " El progreso tiene, sobre todo, una cosa, y es que parece mucho más grande de lo que en realidad es" (I.F., pg. 7).

NOTAS

<1> Von Wright, G. H.: Wittgenstein, Oxford, B.Blackwell, 1982
(traducción francesa: Wittgenstein, Mauvezin, TER, 1986).

<2> Nicolet, op. cit., pg. 149.

<3> ibid., pg. 125.

<4> El subrayado es nuestro.

<5> Nicolet, op. cit., pg. 165.

<6> Bouveresse, "L'animal cérémoniel", pg.54-55.

<7> Remarks on the Foundations of Mathematics, Oxford, B.Blackwell,
1964, pg. 57.

<8> Pitkin. op. cit., pg. 489.

<9> Bouveresse, "L'animal cérémoniel", pg.55.

<10> op. cit., pg. 57.

<11> op. cit., pg. 56.

<12> Tilghman introduce, en su concepto de "forma de vida", un cierto "acuerdo en los juicios" que pretende dar cuenta de la afirmación de Wittgenstein en IF §242: "A la comprensión por medio del lenguaje pertenece no sólo una concordancia en las definiciones, sino también (por extraño que esto pueda sonar) una concordancia en los juicios (Urteilen)". Pero, sin embargo, su noción de forma de vida sigue remitiendo a algo previo a la convención, a lo

cultural (¿Puede ser no convencional y no cultural un acuerdo en los juicios?). En esa misma línea puede entenderse el "just" cuando Tilghman afirma: "It is a difference in form of life and not just cultural conventions that prevent us from understanding a talking lion (IF II pg. 511)", pero luego restringe la forma de vida a una proclividad a actuar.

<13>En el principio fue la acción.

<14>op. cit. pg. 136

<15>ibid. pg. 136-137

<16>Bouveresse: Wittgenstein: la rime et la raison, pg. 57-58

<17>Nicolet, op. cit., pg. 113

<18>Ese "suelo" no es otro que el lecho rocoso contra el que se dobla la pala de la indagación.

<19>Bouveresse, op. cit., pg. 188

<20>Si es ese gesto que caracteriza al bidding en el bridge, cosa que, lamentablemente, desconocemos.

<21>Bouveresse, "L'animal cérémoniel", pg. 68-69.

<22>"Alternative Processes in Artistic Creation".

<23>ibid., pg. 112. Los subrayados son nuestros.

<24>"Deconstruction, Language, Motive: Rortian Pragmatism and the Uses of 'Literature'".

<25>ibid., pg. 352.

<26>Nicolet, op. cit., pg. 133.

<27>ibid., pg. 132.

<28>ibid., pg. 136.

<29>Derrida, J.: La Voix et le Phénomène, Paris, PUF, 1967, pg. 116.

<30>Shusterman, R.: "Wittgenstein and Critical Reasoning", pg. 102. El subrayado es nuestro.

<31>Beardsmore, op. cit., pg. 173.

<32>El subrayado es nuestro.

<33>Bouveresse, "L'animal cérémoniel", pg. 92.

<34>Citado por von Wright en "Wittgenstein in Relation to His Times" in Wittgenstein and sein Einfluss auf die gegenwärtige Philosophie, Akten des 2. internationalen Wittgenstein Symposiums, Kirchberg a. W. (1977), Hölder-Pichler-Tempsky, Wien, 1978, pg. 75. Recogido por Bouveresse "L'animal cérémoniel", pg. 60-61.

<35>Le interesaría , en todo caso, la Historia como mitología, no la Historia-mitología.

<36>op. cit., pg. 169.

<37>Bouveresse, "L'animal cérémoniel", pg. 84. Cita a Oswald Spengler, Le déclin d'Occident, Paris, Gallimard, 1948, tomo I, pg. 33.

<38>ibid., pg. 93.

<39>"On Defining Art", pg. 20.

<40>ibid., pg. 18.

<41>ibid.

<42>"Problems and Prospects of Wittgensteinian Aesthetics", pg. 260.

<43>"The Historical Genesis of a Pure Aesthetics", pg. 208-209.

<44>ibid., pg. 201-202.

<45>"Wittgenstein and Aesthetic Argument", pg. 44.

<46>Bouveresse, "L'animal cérémoniel", pg.124.

2. El problema de la definición del arte: la polémica esencialistas / antiesencialistas.

La posibilidad de encontrar una definición de "arte" y unas "cualidades", "características" o "condiciones necesarias y suficientes" para que podamos hablar de "arte" u "obra de arte" (una esencia de lo artístico) ha constituido el sueño esencialista que ha ocupado a los estudiosos de la estética, al menos desde la Ilustración y el nacimiento oficial de la estética como disciplina. El pensamiento de Wittgenstein supone un hito en la historia de esta cuestión en tanto y cuanto ofrece a algunos teóricos de la estética la plataforma conceptual desde donde atacar el proyecto esencialista clásico y reformular (de diversos modos, como veremos) la cuestión y sus respuestas. Pero los modos de abordar el esencialismo desde el pensamiento de Wittgenstein han sido muy diversos y puede decirse, sin ninguna exageración, que el problema de la posibilidad de definición y determinación de la "esencia" del arte ha constituido el centro principal en torno al cual han girado los debates entre los principales autores de la "estética analítica" anglosajona (en Inglaterra y Estados Unidos principalmente), por no decir de la práctica totalidad de las aproximaciones a la estética desde las ideas de Wittgenstein en dicho ámbito cultural. El *topos* del esencialismo constituye, pues, una encendida polémica que ha movilizado a una importante cantidad de autores y que ha dado lugar a una abundante literatura en forma de libros, pero también, especialmente, en forma de artículos en revistas especializadas (ver bibliografía), y que ocupa más de cuatro décadas, desde los años cincuenta hasta nuestros

días.

Se trata, pues, en lo principal, de reconstruir y sintetizar los hilos de esa polémica, que en ocasiones se produce entre autores que mantienen entre ellos, conscientemente, un debate cerrado, pero que otras veces presenta implicados otros temas y otros autores ajenos a dichos círculos y no por ello menos importantes. Pero esa reconstrucción no puede ni quiere ser meramente informativa, sino también crítica, desde la propia estructura clasificatoria de las tendencias que componen la polémica.

Con todo, y a pesar de su centralidad en la estética de influencia wittgensteiniana en los países de habla inglesa, la polémica esencialismo/antiesencialismo no supone para nosotros más que un tema todavía periférico, del que no podemos por menos que dar cuenta críticamente, pero que, por una parte, ha sido hinchado (innecesariamente) por "utilizaciones" de un pensamiento wittgensteiniano sesgado, superficial y parcial que han hecho tropezar al antiesencialismo en nudos conceptuales tan graves como los que atacaban en el esencialismo, y por otra parte, en su exclusividad, el problema de la esencia del arte esconde que la visión clara del problema depende de su vinculación con los otros problemas tal vez descuidados excesivamente por los vínculos filosóficos anglosajones, de la comprensión, la apreciación, el acuerdo y el desacuerdo en el arte y la estética. Finalmente, para nosotros el problema de la esencia del arte remite, en último término, al "interés" (el "para qué") de una reincidencia tan obsesiva en una cuestión de tal naturaleza; remite, en definitiva, a la posibilidad de una teoría

estética (y quizás la obsesión por la cuestión del esencialismo está en correspondencia directa con la tendencia a rehusar el enfrentamiento con este problema en la mayor parte de los círculos de discusión del ámbito anglosajón), en tanto que se trata de un ejemplo casi prototípico de delimitación (del modo más filosóficamente tradicional) del objeto y campo de una teoría (sistemática, teleológica, autónoma, etc), pero sin retrotraerse al debate sobre las condiciones de posibilidad y la naturaleza de dicha teoría. Una vez hecha esta crítica, el problema de la posibilidad de una teoría estética se desplaza, para nosotros, hacia el replanteamiento (desde Wittgenstein y desde los problemas del lenguaje del arte) del carácter mismo de la tarea filosófica, un replanteamiento que tiene en la estética (que no es otra cosa que la filosofía cuando se ocupa de los problemas del arte y lo estético) un terreno especialmente revelador para el esclarecimiento de la verdadera naturaleza de la filosofía.

Nosotros distinguiremos tres grandes grupos dentro de esta polémica:

1) los esencialistas (Croce, Collingwood, Santayana, Bell, Fry, Tolstoi, Ducasse, Bradley, Pepper, entre otros), y, en general, la práctica totalidad de las teorías estéticas tradicionales que afirman (desde un amplísimo abanico de posicionamientos epistemológicos) haber encontrado respuestas óptimas a la pregunta por la definición y las condiciones necesarias y suficientes para la obra de arte y la belleza (en abstracto), o al menos, si no postulan respuesta, si teorizan sobre las esperanzas de encontrar una respuesta a la pregunta por la "esencia" del arte⁽¹⁾.

2) los antiesencialistas de primera generación (Beardsley, Gallie, Weitz, Kennick, la práctica totalidad de los autores recogidos en el libro de Elton (ed.), Osborne, Stevenson, Cohen, Mandelbaum, Coleman, entre otros), que denuncian, generalmente desde algunas nociones de la filosofía del segundo Wittgenstein (aires de familia, juego, juegos de lenguaje, la crítica al mentalismo, explicación/descripción, etc.) las soluciones de los esencialistas, pero que reformulan las respuestas (y no la pregunta) desde presupuestos todavía esencialistas;

3) los antiesencialistas de segunda generación (Aagaard, Abrams, Altieri, Dempster, Diffey, Ellis, Glickman, Goodman, Ground, Hagberg, Hungerland, Janson, Lansing, Levin, Lewis, Lyas, Lycan & Machamer, Margolis, Moutafakis, Shusterman, Tilghman, Wartofsky y Wollheim, entre otros) que ponen de manifiesto los errores de la primera generación de antiesencialistas y elaboran, desde una relectura más profunda de la filosofía de Wittgenstein, una revisión crítica de la pregunta esencialista, con un amplio abanico de resultados bastante dispares, según autores, culminan en una disolución analítica de la pregunta y un *glissement* del interés hacia el replanteamiento de las condiciones de posibilidad de una teoría estética y el esclarecimiento de problemas ligados a la comprensión, la apreciación y el acuerdo en estética.

Mención aparte merecen, quizás, los llamados institucionalistas (Danto y Dickie, principalmente, pero también Lord y Sircello), que defienden un sentido clasificatorio de "arte" dependiente, fundamentalmente, del "artworld" (la historia del arte, las teorías artísticas, la tradición artística, la conducta

institucionalizada de artistas, intérpretes y su audiencia), esto es, una teoría del arte como institución social o también "teoría institucional del arte"; y sus críticos (Korsmeyer, Wieand, pero también Tilghman y Margolis, entre otros). Si bien es cierto que la teoría institucional del arte constituye un tipo bastante peculiar de antiesencialismo de primera generación, también lo es que ha dado lugar a una polémica con límites bastante concretos y de características muy particulares. Lo mismo podríamos decir de los antiinstitucionalistas con respecto al antiesencialismo de segunda generación.

Con todo, la síntesis de la polémica no puede ser más que reduccionista y simplificadora (como toda síntesis) de una vasta diversidad de posturas y reflexiones.

Antes de pasar a una exposición pormenorizada de los argumentos de cada corriente, nos parece interesante destacar algunos textos que ofrecen un panorama "desde arriba" de la polémica. Los textos que citamos pueden ayudar al lector interesado en ello a adquirir una rápida visión de conjunto de las corrientes y autores que componen la polémica.

"Le rôle de la théorie en esthétique" de M. Weitz ofrece un buen repaso (desde la visión de un antiesencialismo de primera generación) de los principales autores y argumentos esencialistas: la teoría formalista de Bell y Fry, la intuicionista de Croce, la emotivista de Tolstoi y Ducasse, la organicista de Bradley y la voluntarista de Parker. En But is it Art?, B. R. Tilghman ofrece el panorama más amplio de todos: empieza por ejemplificar en Pepper y

Osborne el propósito y estructura de las teorías tradicionales en estética, para pasar a una crítica de la crítica (apoyada en una interpretación poco correcta de Wittgenstein) a las teorías tradicionales (lo que nosotros llamamos antiesencialismo de primera generación) y, después, a una crítica (al hilo de sus argumentaciones sobre algunos problemas estéticos) a institucionalistas (Dickie y Danto) y a otros antiesencialistas de segunda generación (entre otros, Wollheim y Margolis).

También Johannessen (aunque ya no en un libro, sino en un artículo "Langage, Art and Aesthetic Practice" ofrece un magnífico otero desde el que divisar la polémica que nos ocupa, partiendo de los planteamientos de la escuela de Berger y de la reivindicación de " *perspicuity* " para una estética analítica cuyo rasgo común es el " *negative outcome* " <2>.

R. Elridge ("Problems and Prospects of Wittgensteinian Aesthetics") presenta una revisión muy crítica de los principales autores de la primera generación antiesencialista (Weitz, Mandelbaum, Gallie, Kennick...), pero también de Ziff, Tilghman, Walton, Goodman y los institucionalistas, una crítica, por cierto, bastante interesadamente dirigida hacia la propuesta final de una fenomenología del arte wittgensteiniana muy particular con ciertos ingredientes historicistas de resonancias hegelianas.

Moutafakis ("On Family Resemblances and Aesthetic Discourse"), por su parte, hace una revisión crítica bastante equilibrada de algunos de los principales exponentes del antiesencialismo de primera generación (Weitz, Lake, Gallie, Kennick,

Mandelbaum, Coleman, Richman, Byunter). H. Osborne, en su interpretación a su antología de textos agrupados bajo el título Estética, hace un esbozo de temas, corrientes y autores con un sesgo muy particular, derivado de una visión antiesencialista de primera generación.

Wartofsky ("The Liveliness of Aesthetics") en su revista al panorama de los antiesencialistas de primera generación incide especialmente en la significación de la antología de artículos editada por Elton como Aesthetics and Language en 1954 y las distintas ediciones consecutivas de la colección Philosophy Looks at the Arts a cargo de J. Margolis, además de una sugestiva interpretación de la multiinfluenciabilidad de la estética de corte analítico.

El panorama que ofrece Schusterman en "Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect" (una introducción que encabeza la edición especial de J.A.A.C. sobre estética analítica) es, quizás, uno de los más amplios y, a la vez, críticos: recoge a gran parte de los autores tanto de la primera como de la segunda generación de antiesencialistas, dentro de las corrientes de la estética analítica de habla inglesa.

R. Wollheim, en un libro ya clásico, El arte y sus objetos, ha conseguido sintetizar aporéticamente en una serie de teorías (fisicista, representacional, de la expresión, idealista, de la presentación) y problemas (interpretación, actitud estética, arte y naturaleza, arte y lenguaje, lo trascendental, la unidad de la obra de arte, historicidad, etc.) la mayor parte de los planteamientos que intervienen en la polémica, y ello partiendo de un antiesencialismo

evolucionado (de segunda generación) y de conocimiento profundo del pensamiento de Wittgenstein. Cada capítulo remite a unas pormenorizadas notas de carácter bibliográfico donde aparecen autores y textos concretos.

A. Silvers ("Letting the Sunshine In: Has Analysis Made Aesthetics Clear?") es una exposición resumida de los logros de la estética analítica, citando textos y autores concretos. Puede constituir un buen complemento a una visión panorámica de la polémica.

P. Feyerabend dedica el capítulo 7 de "Problems of Empiricism" en sus Philosophical Papers a sintetizar el blanco de los ataques de Wittgenstein en las I.F. en lo que él llama la teoría T (un prototipo del esencialismo científicista). El texto es una sistematización enrevesada del aspecto más crítico de las I.F., pero desde una perspectiva filosófica general, y no específicamente estética.

Por último, añadiremos algunas reseñas aparecidas en revistas especializadas que pueden servir, en una primera aproximación al terreno, de resumen de lo que algunos textos generales exponen: la reseña de P. Humble de la edición especial del J.A.A.C. sobre estética analítica, la de C. Lord del libro de Tilghman But is it Art? y la de Mc Fee a las actas del Symposium de Bergen de 1980 (ver bibliografía).

El carácter del antiesencialismo de primera generación puede ser explicado muy gráficamente recurriendo a una comparación que Wittgenstein plantea en I.F., §164. Allí Wittgenstein, a propósito de la búsqueda de la esencia del término "derivar", dice: "Así que le

quitamos las envolturas especiales; pero entonces el derivar mismo desapareció. Para encontrar la alcachofa real, la hemos despojado de sus hojas". La historia de la primera generación de antiesencialistas es la búsqueda de la "alcachofa real" en estética, donde cada una de las hojas arrancadas es la denuncia de un peculiar tipo de esencialismo anterior, pero continuando el proyecto del esencialismo en el gesto mismo de arrancar las hojas para encontrar, al final, la alcachofa real (o, si se quiere, la esencia del arte). Bouveresse expresa muy claramente esta misma idea:

"Mais, comme le remarque Cohen ("Aesthetic Essence", in M. Black ed. Philosophy in America, Londres, Allen & Unwin, 1965, pg. 115-133), même lorsqu'ils [les théoriciens de l'art] ont admis qu'il était vain de rechercher une propriété ou une famille de propriétés communes à toutes les oeuvres d'art, ils ont continué à penser qu'il devait exister une propriété ou une famille de propriétés communes à toutes nos expériences de l'oeuvre d'art, c'est-à-dire qu'ils avaient à décrire quelque chose comme l'expérience esthétique ou l'attitude esthétique. De là toutes ces caractérisations essentialistes en termes de contemplation désintéressée, libre jeu des facultés, affranchissement à l'égard de <<l'oppression humiliante de la volonté>>, exaltation de la volonté de puissance, etc."

Claro que nosotros "jugamos con ventaja" al plantear la polémica "desde arriba" y con un etiquetaje muy determinado, y por ello, puede dar la impresión de que la tarea de los antiesencialistas de primera generación fue una estupidez, consistente en reformular exactamente lo mismo que denunciaron. Es conveniente, pues, examinar en qué consistía el esencialismo contra el que reaccionaron los primeros antiesencialistas, en qué consistió esa reacción y cuál fue el instrumental conceptual del que se valieron para ello (especialmente, de procedencia wittgensteiniana).

Obviamente, no vamos a hacer un comentario pormenorizado

(autor por autor, artículo por artículo) de cada corriente. Nos limitaremos a caracterizar las ideas principales, ejemplificándolas con algunos textos y autores, y a situar los vectores más importantes de la polémica.

Tilghman empieza But is it Art? considerando "the aim and structure of traditional theory", y, para ello escoge las teorías estéticas de Pepper⁽³⁾ y Osborne⁽⁴⁾ como ejemplo. En realidad, las teorías de Pepper y Osborne son dos modernas formulaciones del espíritu de otras teorías más clásicas.

"Pepper and Osborne expect of a theory of art and aesthetics that it do essentially three things: (1) it must determine what is and what is not an artistic / aesthetic fact, that is, a work of art; (2) it must determine standards for critical judgement; and (3) it must justify those standards."⁽⁵⁾

Tilghman concluye, entre otras cosas:

"The model of an aesthetic theory that I have extrapolated from the suggestions of Pepper and Osborne is a deductive system in which the definition of art is expressed as a pair of universally quantified sentences. Particular critical judgements are logical consequences of these definitions. [...] A judgement is justified by a criterion by being deduced from it. It should be clear to anyone with the least familiarity with the arts that this theoretical representation is only too obviously at variance with the actual practice of reason-giving in most art criticism and discussion. A novel may be praised for its tight plot structure, a poem for its imagery, a painting for its space composition, but these usualsorts of critical reasons do not justify in the way set out by the theory and do not lend themselves to universal generalization; they are, instead, frequently hedged about with *ceterus paribus* clauses or are understood to be *defeasible*, e.g. we may say that tight plot structure makes a good novel unless... and recognize that the ellipses can be open ended. The kind of alliteration that gives Hopkins' poetry its peculiar appeal would not do at all for a tale of Apeneck Sweeney nor could a baroque painting be built around Bellini's organisation of space. Actual critical practice seems to be evidence against this deductive model as a correct description of criticism."⁽⁶⁾

La "piedra filosofal" de las teorías estéticas tradicionales ha sido lo que Tilghman llama la "propiedad A", esto es, una propiedad que dé cuenta de la especificidad de lo artístico, que sea el *quid* de la recepción en la obra y, además sirva como criterio de valoración de la misma. M. Weitz ("Le rôle de la théorie en esthétique") muestra este proyecto en toda su diversidad en un recorrido por los distintos tipos de teorías tradicionales:

-la teoría formalista (Bell y Fry): la naturaleza del arte es una combinación única de ciertos elementos (elementos plásticos que pueden especificarse) tomados en sus relaciones, lo que ellos llaman una "forma significativa";

-el emotivismo (Tolstoi, Ducasse) cree que la propiedad A es la expresión de una emoción en un *medium* público sensible;

-el intuicionismo (Croce) elige como esencia propia del arte el primer nivel de la vida espiritual (creador y cognitivo), en el cual ciertos seres humanos (los artistas) llevan sus imágenes y sus intuiciones a una clasificación o a una expresión lírica;

-para el organicismo (Bradley) el arte es en realidad una clase de "todos" orgánicos que consisten en elementos discernibles, aunque inseparables, tomados en sus relaciones de causalidad eficiente y presentados en algún medio sensible;

-para la teoría voluntarista (Parker) el arte es esencialmente tres cosas: 1) encarnación de los deseos satisfechos en imaginación, 2) lenguaje, que caracteriza el medio público del arte y 3) armonía, que une el lenguaje a las capas de proyecciones imaginarias.

Para Weitz,

"[...] la théorie esthétique est une tentative logiquement vaine

de définir ce qui ne peut pas l'être, d'énoncer les propriétés nécessaires et suffisantes de ce qui n'a pas de propriétés nécessaires et suffisantes, de concevoir le concept d'art comme clos quand son véritable usage révèle et exige son ouverture."⁽⁷⁾

Weitz, por su parte, postula en "The Role of Theory in Aesthetics" la ineludible "wide-open texture" del concepto de arte: la "gramática" de la palabra arte, o del discurso estético en general, no es algo que pueda ser formalizado para cualquier posible caso, sino que, como hace Wittgenstein con "juego", sólo pueden encontrarse "parecidos de familia" entre los diferentes casos en los que la palabra arte es usada. El ataque de Weitz al esencialismo tuvo eco en los trabajos de otros autores posteriores (Kennick, Lake, Gallie).

La posición de Weitz es contestada por Mandelbaum ("Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts"): decir que las obras de arte o los usos del término "arte" exhiben parecidos de familia, pero que no hay características individuales o grupos de características que sean comunes a todas las obras de arte, no clarifica la situación; además, cuando Wittgenstein habla de parecidos de familia, dice Mandelbaum, se refiere a relaciones *genéticas*, en el sentido biológico del término. Mandelbaum, obviamente, aparte de su atrevida interpretación de Wittgenstein, está reivindicando un nuevo esencialismo. Más consideración merece el otro flanco de ataques a Weitz, basados en la dudosa equiparación (desde Wittgenstein) de juegos y arte, como los de Coleman ("A Critical Examination of Wittgenstein's Aesthetics") y Reichman ("Something Common"). Pero lo importante, ya entrados en el antiesencialismo de primera generación no es si la pregunta "¿Existen propiedades comunes a todo lo que llamamos "arte"?" es equivalente a "¿Existen propiedades comunes a

todo lo que llamamos "juego?", sino que asumir esa pregunta (afirmarla o negarla) supone asumir dos presuposiciones nada inocentes:

1) que si queremos "look and see" si todos los juegos (o las obras de arte) tienen algo en común, tenemos que saber a dónde "mirar" para encontrar candidatos a "la cosa común".

"And, furthermore, without such a determination, were we to deny that all games have something in common, we would not know what we are denying. This kind of looking to see cannot be a contextless activity."⁽⁸⁾

2) que el uso primario de "juego" o "arte" es identificar y clasificar actividades.

Por otra parte, a la propuesta de Weitz (continuada después por Kennick) del arte como "open-textured concept" se le ha objetado una confusión de categorías históricas con categorías lógicas⁽⁹⁾: el arte es sin duda un "open concept" (desde un punto de vista histórico: lo que llamamos "arte" cambia con el tiempo, y no hay propiedades necesarias y suficientes que agüaten la irrupción de nuevos objetos que estamos dispuestos a llamar "arte"), pero eso no dice nada con respecto a la búsqueda de una cierta "especificidad conceptual" del concepto de arte en la que, a pesar de su crítica antiesencialista, se mantienen aún los antiesencialistas de primera generación. Weitz, en "The Organic Theory", tras advertir peligros típicamente esencialistas, propone una nueva teoría estética edificada sobre las nociones de "forma estética", "constituyentes expresivos", "integración de constituyentes expresivos" (como criterio de "tener una forma significativa"), "valores espirituales no plásticos", etc.

En Beardsley⁽¹⁰⁾ encontramos, junto a un virulento ataque al intencionalismo de las teorías tradicionales, la propuesta de una teoría (la teoría instrumentalista) del arte edificada sobre la noción de "experiencia estética" (los objetos estéticos son aquellos que tienen capacidad de producir una experiencia estética de determinada magnitud), que plantea tantos o más problemas que las teorías esencialistas tradicionales.

En W. E. Kennick podemos encontrar una bien razonada crítica a las teorías de Osborne⁽¹¹⁾, junto con una nueva teoría estética en la que define la obra de arte como "acto creativo" (como condición necesaria), y luego defiende que el concepto de creatividad no es un concepto psicológico (de nuevo un rasgo antiesencialista, el antipsicologismo, convive con una propuesta de teoría esencialista)⁽¹²⁾.

Dejamos aquí la caracterización y ejemplificación del antiesencialismo de primera generación para pasar al antiesencialismo de segunda generación. Quizás sea la consolidación de la llamada "estética analítica" (constituida por los principales antiesencialistas de primera generación) uno de los motivos del surgimiento de nuevos estudios que, al intentar dar cuenta de la nueva corriente y sumarse a ella, advierten serios problemas en su planteamiento. También es probable que exista un desplazamiento del interés hacia los problemas epistemológicos de la teoría estética, una vez advertida la excesiva fijación de los antiesencialistas de primera generación en el "definitivo" esclarecimiento del problema de la definición del arte. Lo cierto es que en un abanico de autores y

tendencias mucho más amplio aún que el del antiesencialismo de primera generación, el antiesencialismo de segunda generación reúne tanto autores que culminan su crítica al antiesencialismo de primera generación con verdaderas salidas al problema del esencialismo, como autores que culminan dicha crítica con una repropuesta de corte neoesencialista. Así, Elridge⁽¹³⁾, Sharpe⁽¹⁴⁾, Diffey⁽¹⁵⁾, Kivy⁽¹⁶⁾ y Matthews⁽¹⁷⁾, por ejemplo. Todos ellos efectúan críticas certeras sobre antiesencialistas de primera generación y de segunda generación. Sin embargo, Elridge y Diffey proponen una salida historicista (de resonancias hegelianas) al problema esencialista; Sharpe continúa confiando en el proyecto esencialista y considera las "family resemblances" como último cartucho; Kivy, tras atacar una versión estrecha del arte como percepción de aspectos, acaba proponiendo un formalismo particular; y Matthews propone una rehabilitación del esencialismo como presunción. De otro lado, desde la crítica tanto al esencialismo como a los excesos del antiesencialismo, Shusterman⁽¹⁸⁾, Ground⁽¹⁹⁾, Tilghman⁽²⁰⁾ o Abrams⁽²¹⁾ (entre muchos otros), proponen salidas no esencialistas al problema de la definición y a la posibilidad de una teoría estética. Shusterman propone la conciliación de argumentos inductivos y deductivos junto con los argumentos de naturaleza no causal, y el fin del enfrentamiento (de raíz en el esencialismo croceano) deconstruccionismo / estética analítica; Ground propone una noción regulativa de "arte" desde una excelente comprensión del concepto wittgensteiniano de "regla" y desde un magnífico análisis de los problemas derivados de los ámbitos de la creación, la tradición y la recepción; Tilghman pone de relieve la importancia de los "sentidos secundarios" en los términos artísticos y concluye un cierto

escepticismo hacia la posibilidad de una teoría estética; Abrams propone la aceptación como válidas de una diversidad de teorías, en la variedad de sus usos para el conocimiento comprensivo y la apreciación del arte, y la aceptación de un tipo de "certeza" muy particular en el discurso crítico del arte.

Por lo que se refiere al institucionalismo (o teoría institucional del arte) defendido por Dickie⁽²²⁾ y Danto⁽²³⁾, podríamos decir, sin entrar en críticas de detalle que edifica sobre una consideración prácticamente indudable (que las obras de arte son entidades que emergen culturalmente), pero exclusivizándola e intentando colocarla, aproximadamente en el lugar de la propiedad A. Tilghman⁽²⁴⁾ (desde una crítica a su reduccionismo histórico-cultural y sociológico, y a su presuposición de una teoría previa que haga el arte y el "artworld" posibles), Korsmeyer⁽²⁵⁾ (desde la distinción artístico / estético), Margolis⁽²⁶⁾ (desde una crítica correctiva y no denunciadora, del institucionalismo) y Wieand⁽²⁷⁾ (desde la crítica a su exclusivismo y a su falta de visión global del fenómeno artístico) añaden matices a esa crítica general. Pero eso no ha impedido que otros autores (Lord⁽²⁸⁾, desde una consideración del "artworld" como indexical que lo salve de la circularidad, y Sircello⁽²⁹⁾, desde la crítica a Kennick y en una versión particular, de corte autoritarista, del institucionalismo) repropongan nuevas versiones de la teoría institucional del arte.

K. M. Lansing⁽³⁰⁾, desde el mundo de la didáctica del arte, propone ejemplarmente una genuina idea antiesencialista de segunda generación (similar a la de Ellis⁽³¹⁾, en un plano más teórico): que

el profesor debe siempre tomar una posición (la neutralidad es falsa) respecto a la concepción del arte, y eso supone considerar "definiciones honoríficas" (o imperfectas), es decir, aventurar definiciones desde el *stand* del profesor, pero con la consciencia implícita de que no son exclusivas ni definitivas. En ese sentido Lansing admite que "una definición de arte es necesaria para la enseñanza del arte".

Es evidente que las definiciones de arte ocupan un lugar en el lenguaje cotidiano del arte, y que cumplen una función nada desdeñable en ámbitos como la enseñanza del arte, la crítica, o las poéticas, pero eso no implica que la definición de arte sea un criterio-guía central en los juegos de lenguaje estéticos, ni en el de la apreciación estética en particular. Los niños, los jóvenes y los adultos no aprenden a apreciar lo artístico en base a definiciones (aunque la exposición y crítica de definiciones pueda ser un buen instrumento didáctico y aunque ellos puedan formular sus propias definiciones de arte con muy diversas finalidades). El enquistamiento (recurrente) de esta cuestión en el seno de la filosofía del arte ha sido lo que ha constituido aquello que nosotros hemos llamado el proyecto esencialista. Desgraciadamente, no podemos dejar de constatar que el gran ausente de la polémica esencialismo / antiesencialismo (si no en todos, en la mayor parte de los planteamientos) es el propio Wittgenstein, de cuyas ideas surgieron los primeros apoyos al esencialismo y del cual se utilizan, sin una comprensión global de su pensamiento, ideas sueltas (*slogans*) y tendencias nebulosas filtradas del sedimento vago que la influencia wittgensteiniana dejó en los círculos filosóficos ingleses y americanos.

En puridad, a nosotros nos interesa en esta investigación lo que está (epistemológicamente) antes (la posibilidad de una teoría estética) y después (una teoría estética no tradicional, una estética desde Wittgenstein con una concepción distinta del "problema filosófico") de la intrincada polémica sobre la definición del arte. Es por ello que situamos este capítulo en la periferia de nuestra investigación, y nuestro punto de partida es, además de las propuestas (ajenas al problema de la definición) de algunos (sólo algunos) autores que citábamos a propósito del antiesencialismo de segunda generación, el propio pensamiento de Wittgenstein.

NOTAS

<¹>Ya veremos cómo, junto a los antiesencialistas, existen neoesencialistas conscientes, como Matthews o Levinson (abiertos defensores de la posibilidad de respuesta óptima a la pregunta por la esencia), pero también neoesencialistas inconscientes, los llamados antiesencialistas de primera generación y otros de segunda generación como Sharpe o Kivy (aquellos que, tras su crítica al esencialismo, reformulan de un modo esencialista su respuesta al problema).

<²>op. cit., pg. 109.

<³>Pepper, S.C.: The Basis of Criticism in the Arts, Cambridge Mass., Harvard Univ. Press, 1948.

<⁴>Osborne, H.: Aesthetics and Criticism, New York, Philosophical Library, 1955.

<⁵>Tilghman, op. cit., pg. 6.

<⁶>ibid., pg. 18.

<⁷>op. cit., pg. 31.

<⁸>Tilghman, But is it Art?, pg. 30.

<⁹>Ver Diffey: "Essentialism and the Definition of 'Art'"

<¹⁰>Ver "The Aesthetic Point of View", "L'expérience esthétique reconquise" y "The Instrumentalist Theory"; también "L'illusion de l'intention".

- <11>Ver "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?", pg. 419-421.
- <12>Ver "Creative Acts".
- <13>"Problems and Prospects of Wittgensteinian Aesthetics".
- <14>"On Defining Art".
- <15>Contemporary Aesthetics: A Philosophical Analysis.
- <16>"Aesthetic Aspects and Aesthetic Qualities".
- <17>"Traditional Aesthetics Defended"
- <18>"Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect", "Deconstruction and Analysis: Confrontation and Convergence".
- <19>Art or Bunk?, "Wittgenstein, Art, and Silence".
- <20>But is it Art?
- <21>"What's the Use of Theorising about the Arts?"
- <22>Art and Aesthetics. An Institutional Analysis, "The Institutional Theory of Art", "The New Institutional Theory of Art".
- <23>"The Artworld"
- <24>But is it Art?
- <25>"Wittgenstein and the Ontological Problem of Art"
- <26>"Stratégie initiale pour une philosophie de l'art"
- <27>"Can There Be an Institutional Theory of Art?"

<28>"Indexicality, Not Circularity: Dickie's New Definition of Art"

<29>"Arguing about 'Art'"

<30>"Is a Definition of Art Necessary for the Teaching of Art?"

<31>"Wittgensteinian Thinking in Theory of Criticism"

3. Algunas aplicaciones de la teoría del lenguaje de Wittgenstein a la estética.

Después de lo dicho en los anteriores capítulos, el enunciado del presente parecerá una transgresión flagrante de todas las prohibiciones y peligros advertidos en nuestro examen de la posibilidad de una estética desde Wittgenstein: una "estética" como "aplicación" de algunos "argumentos" de la "teoría del lenguaje" de Wittgenstein. Pues bien, no es ése nuestro propósito y explicaremos por qué. Empecemos por el final: por el problema de la existencia o no de una "teoría del lenguaje" en Wittgenstein. Ya hemos señalado por qué la filosofía de Wittgenstein no es una filosofía del lenguaje, sino una filosofía en el lenguaje, puesto que su principal originalidad consiste en tomar conciencia de la lingüisticidad de su *decir* filosófico (de la *aporeticidad* de su *discursividad*, podríamos decir). La filosofía de Wittgenstein destaca sobre la del resto de los filósofos llamados "analíticos" precisamente porque deja de considerar el lenguaje como un objeto de investigación y se enfrenta de lleno con la verdadera dimensión del lenguaje (lo que implica considerar la ineludible relación del *decir* filosófico con el lenguaje). Pero también hemos visto (e incidiremos especialmente en ello en el capítulo 6.4.) qué sentido tiene hablar de "teoría" desde la crítica radical (una crítica radical que, por primera vez, toma cuerpo en la naturaleza del propio discurso filosófico) al discurso filosófico tradicional. ¿Podemos seguir hablando de "teoría" desde Wittgenstein? Sí, pero ya no nos referimos a una discurso sistemático, teleologista, demostrativo, conclusivo, no redundante, etc. (y el etc. se remite a todas las características del discurso filosófico tradicional) sino a

un ámbito de discurso, al filosófico, que se genera y toma su sentido en los márgenes del lenguaje cotidiano (a cualquiera de sus ramificaciones), que vive en y de su relación dialéctica con el lenguaje, y ahí radica su carácter ocasional y continuo, a la vez, porque su misión es lograr detener la filosofía, retornarnos al lenguaje cotidiano, pero, al mismo tiempo, se nutre de la inercia (consustancial al animal en búsqueda continua de la significación, al hombre en lucha constante contra el lenguaje) que nos lleva a asumir las perplejidades y salir de nuestro lenguaje. "Teoría", pues, reformulada a partir del lugar que la filosofía ocupa con respecto a la "praxis" (el lenguaje cotidiano).

En segundo lugar, ya pusimos en jaque la idea de que la filosofía de Wittgenstein sea reducible a una serie de "argumentos" (imposibilidad de un lenguaje privado, la distinción seguir una regla/ actuar de acuerdo con una regla, el ataque al mentalismo, etc.), y ello porque difícilmente el carácter aporético del discurso de Wittgenstein puede ser traducido "en positivo" a una serie de afirmaciones, tesis o preguntas y como "respuestas" a preguntas que no se trata de responder, sino de disolver como tales preguntas. Por otra parte, la fragmentación (por no decir "despiece") del pensamiento de Wittgenstein en "argumentos" ataca esa delicadísima unidad que ya hemos señalado (una unidad que exige la participación activa de la lectura, que es una unidad asentada sobre la posibilidad de múltiples senderos de lectura y sobre una frágil, y a la vez robusta, cohesión vertical y horizontal de múltiples fragmentos). Comprender, por ejemplo, la concepción de la "regla" en Wittgenstein no es sólo comprender el "argumento" que opone "seguir una regla" a "actuar de

acuerdo con una regla", y que se encuentra en veinte o treinta párrafos de su obra; la dimensión del concepto de "regla" exige comprender también el papel que la regla juega en su concepción de la filosofía, el papel que juega con respecto a la dialéctica vaguedad/concreción, y con respecto a la idea de claridad en el primer y segundo Wittgenstein (y, por supuesto, la adecuada comprensión de la relación entre el primer y el segundo Wittgenstein), etc. Cada "argumento", en suma, toma su verdadero sentido siendo entendido en el seno del pensamiento global de Wittgenstein y en su relación constitutiva con el resto de las ideas.

Por tanto, si es posible hablar de "argumentos" en el pensamiento de Wittgenstein es sólo con una finalidad metodológica y operativa, teniendo presente la doble relatividad de dichos argumentos: la relatividad de su carácter propositivo, más aporético que asertivo, y la relatividad (opuesta aquí a "autonomía") con respecto al pensamiento global de Wittgenstein.

Finalmente, aun aceptando esta versión matizada de las nociones de "teoría del lenguaje" y "argumentos", ¿es posible una estética como "aplicación" de dichos argumentos de la teoría del lenguaje de Wittgenstein? De nuevo, *prima facie*, no. Ya vimos cómo la transposición mecánica de argumentos empleados por Wittgenstein para esclarecer determinados nudos conceptuales que se producen en el lenguaje de la psicología, de la matemática o cualquier otra región del lenguaje contradice el verdadero espíritu de la filosofía wittgensteiniana que anima a aplicar un "estilo de pensar" y no aserciones o argumentos concretos⁽¹⁾. ¿Cómo esquivamos nosotros esta

posible traición? Por una parte, este capítulo debe entenderse en su parcialidad, no como propuesta de una estética a partir de la aplicación de argumentos de la filosofía del lenguaje de Wittgenstein, exclusivamente. Por otra parte, cuando se trate de argumentos ligados, en la exposición de Wittgenstein, a problemas específicos de determinada región del lenguaje, trataremos de aprender la "estrategia" conceptual empleada para estudiar su aplicación a la estética; cuando se trate de argumentos que, por su generalidad, ocupan un lugar muy expandido en el pensamiento de Wittgenstein y afectan a un amplio espectro de regiones del lenguaje, estudiaremos las repercusiones que se deriven en el terreno de los problemas estéticos. Es evidente que el ataque de Wittgenstein a la posibilidad de un lenguaje privado puede servir para esclarecer determinadas confusiones de la psicología, pero también para atacar algunas concepciones estéticas tradicionales o también (¿por qué no?) determinados malentendidos del terreno del lenguaje de la moral o la justicia (como hace Pitkin en su libro). Por tanto, el presente capítulo, como una parte (quizás secundaria) de nuestra investigación estética, intentará sacar partido del examen de algunos argumentos ya clásicos de la filosofía de Wittgenstein con los ojos puestos en los problemas de la estética.

3.1. De la estética a la teoría del lenguaje y viceversa: un doble camino de ida y vuelta.

En párrafos anteriores defendíamos (como una parte de nuestra propuesta de una estética) la estrategia de aplicar algunas reflexiones de la teoría del lenguaje de Wittgenstein a los problemas estéticos. El trayecto es claro: de unos textos (la obra de Wittgenstein) donde el propósito específicamente estético está prácticamente ausente, a un texto (el nuestro) donde la filosofía, podemos decir, del lenguaje (con las matizaciones hechas) va a ser aprovechada (tomando, fundamentalmente, su "estilo") para esclarecer problemas estéticos. Este trayecto va, por así decirlo, de la teoría del lenguaje a la estética. Pero lo que nos interesa destacar ahora es cómo existe un trayecto en sentido inverso (previo, de algún modo, al anterior) que nos lleva (que lleve a Wittgenstein) desde la estética hasta la teoría del lenguaje, un trayecto que puede ser reconstruido a partir de las huellas que están en sus textos y principalmente en los textos del segundo Wittgenstein.

Sin ánimo de caer en un "determinismo estético"⁽²⁾, podríamos decir que Wittgenstein parte del lenguaje del arte y lo estético⁽³⁾ para esclarecer numerosos problemas "generales" del lenguaje. La mejor prueba de ello es la importante cantidad de ejemplos sacados del arte y la estética que Wittgenstein utiliza en su obra. Citaremos, por ejemplo (además de los ejemplos aparecidos en citas anteriores) los párrafos de la I.F. §339, §342, §365, §522, §523, §524, §527, §531, §533, II pg. 465, 491, etc.). La lista sería demasiado larga, porque los ejemplos estéticos salpican la práctica totalidad de las "obras" de Wittgenstein. Pero es curioso que sea,

quizás, en las R.M. donde se produce una mayor superabundancia de ellas; curioso, porque es precisamente en su obra (si podemos llamarla así) más heterogénea, asistemática, una miscelánea de observaciones aparentemente intrascendentes, donde aflora más claramente esa "vocación" estética.

En algunos párrafos, Wittgenstein hace referencia explícitamente al carácter estético de su pensamiento:

"Les questions scientifiques peuvent m'intéresser, elles ne peuvent jamais me captiver réellement. Seules le peuvent les questions *conceptuelles* et *esthétiques*. La solution des problèmes scientifiques m'est au fond indifférente; mais il n'en va pas de même pour les deux autres sortes de questions." (R.M. pg. 94)

"Les hommes d'aujourd'hui croient que les savants sont là pour leur donner un enseignement, les poètes les musiciens, etc. pour les réjouir. *Que ces derniers aient quelque chose à leur enseigner*, cela ne leur vient pas à l'esprit." (R.M. pg. 48)

"L'étrange ressemblance d'une recherche philosophique (surtout peut-être en mathématiques) avec une recherche esthétique. (Par exemple, ce qui ne va pas dans tel vêtement, ce qui serait seyant, etc.)." (R.M. pg. 36)

Quien se asome a las R.M. verá que las observaciones sobre artes y estética son, quizás, mayoría. Muchas de ellas son (como veremos) perfectos ejemplos de lo que el propio Wittgenstein denomina "descripciones suplementarias": analogías y comparaciones, invitaciones a mirar algo bajo un cierto aspecto o privilegiando determinado elemento, asociaciones, ejemplos, etc.

"<<Le grand coeur de Beethoven>>- personne ne pourrait dire:<<Le grand coeur de Shakespeare>> - 'La main déliée qui a créé de nouvelles formes naturelles pour la langue', cette formulation me paraîtrait plus juste." (R.M. pg. 99)

Lo que nos interesa ahora (al hilo, principalmente, de algunos párrafos de las R.M.) es ver qué características reviste ese segundo trayecto (o quizás mejor, primero, por ser previo) que lleva a Wittgenstein desde la estética a la teoría del lenguaje.

En R.M. pg. 13-14 Wittgenstein, a propósito de la reticencia de Engelmann a publicar extractos de sus manuscritos, ofrece el siguiente ejemplo:

"Imaginons un théâtre: le rideau se lèverait et nous verrions un homme seul dans sa chambre, allant et venant, allumant une cigarette, s'asseyant, etc...de telle sorte que nous verrions soudainement un homme du dehors, comme nous ne pouvons jamais nous voir nous-mêmes. C'est à peu près comme si nous voyions de nos propres yeux un chapitre d'une biographie -cela devrait être à la fois effrayant et magnifique. Plus magnifique que tout ce qu'un poète peut jouer ou faire dire sur la scène: c'est la vie même que nous verrions. -Mais c'est là ce que nous voyons tous les jours, et cela ne nous fait pas la moindre impression! -Soit! Mais nous ne le voyons pas dans cette perspective. -Ainsi, lorsque E. regarde ses écrits et les trouve merveilleux (des écrits que pourtant il ne voudrait pas publier individuellement), alors il regarde sa vie comme un oeuvre d'art due à Dieu, et en tant que telle, du reste, elle est en effet digne d'être contemplée, comme toute vie, comme tout et n'importe quoi. Mais c'est l'artiste seul qui peut nous représenter le détail singulier de telle sorte qu'il nous apparaisse comme une oeuvre d'art. Ces manuscrits perdent à *bon droit* leur valeur si on les considère un à un, et d'une façon générale *sans parti pris*, c'est-à-dire sans en être d'avance enthousiasmé. L'oeuvre d'art nous contraint pour ainsi dire à la bonne perspective, mais sans l'art l'objet n'est qu'un morceau de nature comme n'importe quel autre, et le fait que nous puissions le relever par notre propre exaltation n'autorise personne à nous en imposer le spectacle.[...]

Mais il me semble cependant qu'outre le travail de l'artiste, il existe encore une autre façon de saisir le monde *sub specie aeterni*: c'est, à ce que je crois, la pensée, qui pour ainsi dire s'élève dans son vol au-dessus du monde et qui le laisse tel qu'il est -le considérant d'en-haut, en vol."

En este fragmento coinciden varios aspectos interesantes: el primero, por comparación con el caso de Engelmann, nos habla sobre la consideración de Wittgenstein por su propia obra (un gran puñado de

manuscritos, en su mayor parte), el segundo, nos habla de su concepción del arte como *spectaculum*, esto es, como la llamada de atención (cf. R.M. pg.69: las maravillas de la naturaleza) sobre un objeto que sólo así es visto *sub specie aeternitatis*, desligado de toda contingencia, del continuum de objetos de la vida. Pero el tercer aspecto nos habla, a través de su idea del arte, de su idea de la filosofía: "L'oeuvre d'art nous contraint pour ainsi dire à la bonne perspective" (cf. con la noción de *übersichtliche Darstellung* o representación perspicua), una "buena perspectiva" que nadie puede imponernos si nosotros *leemos* ese acontecimiento u objeto en el plano de la contingencia (o de la "froideur"), lo que, traducido al nivel de la filosofía corresponde a la distinción entre el que considera el lenguaje desde fuera (asumiendo la perplejidad, superando el malentendido y accediendo a nuevas dimensiones interpretativas o nuevos lenguajes) y el que se encuentra instalado en el lenguaje. Además, del mismo modo que quien no ha vivido ese momento intrascendente nunca podrá (aunque quiera) encontrarlo interesante, tampoco el que está instalado en el lenguaje accede a la perplejidad (porque el valor (*Mut*) no es voluntarismo (cf. R.M. pg. 56), aunque depende de la voluntad (y no de la inteligencia -ver también R.M. pg. 91), y el grano no crecerá más si se tira de él (R.M. pg. 54).

Si entendemos eso, entenderemos también la siguiente frase de R.M. pg. 15:

"Les choses sont immédiatement là devant nos yeux, aucun voile ne les recouvre. -Ici se séparent religion et art."

Las cosas están ante nuestros ojos del mismo modo que

nosotros vemos al hombre en sus actividades cotidianas (R.M. pg. 13-14). Por eso ningún velo las recubre. Pero esa otra manera (aparte de la artística) de captar el mundo *sub specie aeterni* es, precisamente, la religiosa: para el creyente, un acontecimiento (por ejemplo la muerte de alguien antes de haber podido acabar una obra determinada - R.M. pg. 100) escapa a la contingencia y se convierte en necesario "porque Dios lo ha querido así" (R.M. pg.60). Lo que diferencia arte y religión es la manera de "estar las cosas ante nuestros ojos".

Otra intersección conceptual entre arte y filosofía la constituye la noción de valor (*Mut*): Mendelssohn es calificado de "artista reproductivo" (como el propio Wittgenstein) porque a su música le falta "valor" (R.M. pg. 46). El concepto de valor (*Mut*) y, íntimamente ligados a él, los de "genio", "talento" y "carácter", son ejemplificados, casi exclusivamente, con reflexiones estéticas:

"La mesure du génie est le caractère -bien que le caractère ne constitue *pas* par lui-même le génie. Le génie n'est pas 'le talent, *plus* le caractère', il est un caractère qui s'annonce sous la forme d'un talent spécifique. Comme un homme saute dans l'eau derrière un autre par pur courage, ainsi un musicien écrit-il par pur courage une symphonie. (C'est là un exemple bien faible)." (R.M. pg. 47) (cf. R.M. pg.50-51: Labor y Mendelssohn)

Fijémonos ahora cómo Wittgenstein utiliza un ejemplo musical para mostrar lo mismo que, en otras de sus obras, muestra para el lenguaje natural, con ejemplos de palabras:

"On peut appliquer aux mélodies des différents compositeurs le principe théorique suivant: toute espèce d'arbre est 'arbre', en un *sens* différent. En d'autres termes: ne te laisses pas égarer par le fait que l'on dise que toutes sont des mélodies. Ce sont des degrés sur un chemin qui conduit d'un point de départ, que tu refuserais de nommer mélodie à un point d'arrivée que tu ne nommerais pas nonplus de ce nom. Si l'on se contente de considérer la suite des sons et la variation de la tonalité tous

ces ensembles apparaissent certes comme étant coordonnés. Mais si tu regardes le champ dans lequel ils se trouvent (je veux dire leur signification), alors tu t'inclineras à dire: La mélodie est toute autre ici et là (elle a ici une autre origine, elle joue un autre rôle, etc.)." (R.M. pg. 59-60)

Lo que Wittgenstein está diciendo es que la significación de la melodía no se deriva del hecho de que ese conjunto de sonidos reciba la etiqueta de "melodía" (junto con otros conjuntos de sonidos), esto es, no se deriva de un supuesto "rasgo común" que permite llamar de igual modo distintas series de sonidos, sino que su significado se deriva del campo en el que se encuentran, esto es, del "papel" (*Rolle*) que juega en ese contexto, de su "origen" y su "llegada", y no de la *gramaticalidad superficial* que se desprende de reducir en una tabla distintas series de sonidos a intervalos y variaciones de tonalidad. ¿No hemos visto eso mismo, referido al lenguaje natural, en otros lugares de la obra de Wittgenstein? Claro que sí, en I.F. §525, por ejemplo:

"<<Después de haber dicho esto, la dejó como en el día anterior.>> -¿Entiendo esta oración? ¿La entiendo al igual que si la hubiera oído en el curso de una narración? Si aparece ahí aislada entonces yo diría que no sé de qué se trata. No obstante yo sabría cómo se podría usar esta oración; yo mismo podría inventar un contexto para ella.
(Toda una serie de caminos bien conocidos conducen de estas palabras hacia todas las direcciones)."

Este es el sentido de gramaticalidad en el que Wittgenstein insiste constantemente (cf. I.F. §665: gramática superficial y profunda): el significado de una palabra es conocer su gramática, pero conocer su gramática no es sólo conocer las reglas gramaticales (en sentido estrictamente lingüístico: la gramática castellana) que rigen su utilización, sino conocer los posibles contextos en que puede ser

utilizada. Esa distinción va íntimamente ligada con la distinción entre seguir una regla/ actuar de acuerdo con una regla. En el capítulo 3.6.3. examinaremos pormenorizadamente la noción de expresión (y en la medida en que están ligadas a ella, las de comprensión y explicación) tal y como Wittgenstein lo desarrolla a partir de ejemplos estéticos, de un modo (curiosamente) más claro y sintético que cuando lo hace a partir de ejemplos del lenguaje natural (en R.M. pg. 83, 84, 87, por ejemplo).

Hasta aquí hemos intentado poner de relieve el trayecto que va de la estética a la teoría del lenguaje. Pero el resto de los puntos del capítulo 3 intentarán dar cuenta del trayecto contrario: de la teoría del lenguaje a la estética, en el sentido que ya hemos matizado.

NOTAS

<¹>Ya vimos cómo éste es el problema de algunas aplicaciones mecánicas de las nociones de "juego" o "aires de familia" por parte de destacados autores de la primera generación de antiesencialistas.

<²>Ese mismo trayecto inverso podría tratarse, quizás, (como algunos han hecho) también desde la ética, o desde la matemática, con matices particulares, e incidiendo en textos particulares.

<³>Hablamos del lenguaje del arte y lo estético, como se habrá observado, para referirnos también a aquellas actividades no artísticas pero que sí entrarían dentro de la estética como las relacionadas con la belleza natural, la estética de lo cotidiano (objetos, personas, lugares, acciones, etc.).

3.2. Repercusiones estéticas del argumento de la imposibilidad de un lenguaje privado.

El argumento sobre la imposibilidad de un lenguaje privado que Wittgenstein expone en la Primera Parte de las I.F. ha sido objeto de capítulos específicos en la mayor parte de los estudios sobre Wittgenstein y también es en la actualidad objeto de debate, especialmente en el ámbito de la filosofía de la mente. Nosotros vamos a ofrecer, en primer lugar, una breve síntesis de su argumento (siguiendo principalmente a Kenny) para pasar después, en segundo lugar, a una crítica, desde el citado argumento, a la teoría de la expresión (o también llamado intuicionismo estético) de B. Croce y, en tercer lugar, a dar cuenta del ataque de Dempster, desde el mismo argumento, a las teorías de dos antiesencialistas de primera generación (Beardsley y Schlesinger); finalmente, de la mano de Tilghmann veremos cómo el problema del lenguaje privado, que ha constituido un nudo conceptual de nefastas consecuencias para la estética, está vinculado al dualismo cartesiano y el argumento humeano sobre la belleza como cualidad.

La argumentación sobre el lenguaje privado ocupa (junto a otros temas conexos) los párrafos del 243 al 363 de la primera parte de las I.F., y aparece bosquejado por primera vez en algunas notas de clase sobre la experiencia privada, escritas en 1935-36 y publicadas en 1968⁽¹⁾.

Un lenguaje privado (siguiendo a Kenny⁽²⁾) es un lenguaje cuyas palabras "se refieren a lo que sólo puede ser conocido por la persona que habla: a sus sensaciones privadas inmediatas" (I.F. §243);

sus palabras han adquirido un significado para cada uno de nosotros mediante un proceso esencialmente privado: mediante una definición ostensiva interna en la que se ha asistido a un ejemplo apropiado de experiencia y se ha asociado con una palabra. Esta forma de empirismo acarrea un escepticismo: no podemos saber si los ejemplos a partir de los cuales ha adquirido una persona su vocabulario son iguales a los ejemplos a partir de los cuales otra persona ha hecho lo propio. ("A nuestro juicio, lo que yo llamo <<rojo>> usted lo llama <<verde>>, y viceversa" (I.F. §272). El ejemplo más claro de lenguaje privado lo ejemplifica Wittgenstein con el diario de una sensación:

"Yo pronuncio o pongo por escrito el signo, y al mismo tiempo concentro mi atención en la sensación...De este modo yo imagino en mí mismo la conexión entre el signo y la sensación",

y así llamo "S" a mi sensación; pero

"'La imagino en mí mismo' sólo puede significar: este proceso tiene como resultado que yo recuerde la conexión correcta en el futuro. Pero en el caso presente yo no tengo criterio de corrección. Diríamos: cualquier cosa que me parezca correcta es correcta. Y esto lo único que quiere decir es que aquí no podemos hablar acerca de 'correcto'". (I.F., §258)⁽³⁾

La próxima vez que yo llame "S" a algo, ¿Cómo sabré lo que significo con "S"? Incluso para pensar *falsamente* que algo es S debo conocer el significado de "S"; y eso es lo que según Wittgenstein es imposible en el lenguaje privado. Por tanto, es condición de posibilidad de todo lenguaje el que sus enunciados sean susceptibles de ser considerados correctos o incorrectos, y, consiguientemente, que el significado de sus enunciados sea público e intersubjetivo, y no privado. Wittgenstein no niega que podamos tener sensaciones, sino que lo que niega es que el lenguaje que usamos para referirnos a nuestras

sensaciones, si es lenguaje, no es privado, sino público e intersubjetivo, como ocurre, por ejemplo, con los términos que expresan el dolor: la palabra "dolor" no puede *engancharse* con el dolor directamente, sino a través de conexiones con las expresiones naturales de dolor ("escenificaciones" que sólo pueden ser públicas, y no privadas).

Otro ejemplo que Wittgenstein utiliza es el de la página del horario de trenes. Si fuera posible un lenguaje privado, sería posible una tabla que sólo existiese en nuestra imaginación y que nos permitiera justificar la traducción de una palabra X por una palabra Y, o la comprobación de que un recuerdo corresponde a otro anterior.

"Yo no sé (por ejemplo) si he retenido correctamente la hora de salida del tren, y para controlarla hago memoria de la figura de la página del horario de trenes. ¿No tenemos aquí el mismo caso? - No; pues este proceso tiene que provocar realmente el recuerdo correcto. Si la figura mental del horario de trenes no pudiera *comprobarse* ella misma en cuanto a su corrección, ¿cómo podría confirmar la corrección del primer recuerdo?" (I.F., §265)

Nos proponemos ahora investigar la efectividad de la crítica wittgensteiniana a la posibilidad de un lenguaje privado en el seno de la teoría estética de la expresión en el arte. Este tipo de teorías estéticas constituyen toda una corriente teórica de interpretación del hecho artístico, corriente que llega hasta nuestros días y que ha dado lugar a diversas escuelas (con elaboraciones más o menos complejas) tales como la inglesa (cuyos representantes son Collingwood, Carritt, Osborne, entre otros) o de la americana (representada principalmente por S. Langer)⁽⁴⁾. Los iniciadores de esta perspectiva (cuyas ideas se pueden rastrear ya en los albores del movimiento romántico) son básicamente dos autores pertenecientes a dos ámbitos culturales

diferentes de las postrimerías del siglo pasado y principios del nuestro: Benedetto Croce, en Italia y Leon Tolstoi, en Rusia. Nosotros vamos a referirnos a la teoría estética del primero de ellos, expuesta en su Estética como ciencia de la expresión y lingüística general (1900). La categoría que seguiremos consistirá en ver primero cómo Croce lleva a cabo la vinculación entre entidades mentales y entidades expresadas lingüísticamente, mediante la postulación de intuiciones. Con ello evita una postura más simple (la del inmediatismo sensación-expresión) pero no logra escapar a las objeciones de la imposibilidad de un lenguaje privado. A este nivel, veremos el intento por parte de Croce de saldar esta cuestión (a la que alude explícitamente) y los problemas que su solución plantea.

Croce inicia su tratado de estética haciendo una distinción en las dos formas de conocimiento: conocimiento lógico (o de conceptos) y conocimiento intuitivo (o de imágenes). El umbral inferior del conocimiento intuitivo (característico de la vida ordinaria y del arte) está constituido por la sensación. Pero la sensación, por sí misma, no es expresable:

"Del lado de acá del límite inferior está la sensación, la materia informe que el espíritu no puede aprehender en sí misma, como mera materia que es, y que posee solamente con la forma y en la forma, pero de la que se desprende precisamente el concepto de límite. La materia, en su abstracción, es mecanismo, es pasividad; lo que el espíritu humano soporta, pero no produce. Sin ella no son posibles ningún conocimiento ni actividad humanos; la mera materia nos da animalidad, lo que en el hombre hay de brutal y de impulsivo, no el dominio del espíritu, que es en lo que consiste la humanidad. ¡Cuántas veces nos esforzamos inútilmente en intuir lo que se agita dentro de nosotros! Entrevemos algo, sin objetivarlo ni formarlo dentro de nuestro espíritu." (pg. 51)

Es la intuición, en tanto que forma, la que permite la

objetivación de las impresiones, la constitución del yo y la actividad del espíritu. La impresión no es ya una sensación en bruto ni una simple "asociación" de sensaciones, sino elaboración (cualitativa, formal) de las sensaciones. En este sentido, sensación, representación e intuición son sinónimos.

"En este caso, representación es elaboración de la sensación, y, por tanto, intuición" (pg. 53)

A continuación, Croce introduce la noción de expresión como algo íntimamente ligado a la intuición, extendiendo, al mismo tiempo, la expresión al ámbito de lo no-verbal:

"Toda verdadera intuición o representación es, al propio tiempo, expresión. Lo que no se objetiva en una expresión no es la intuición o representación, sino sensación y naturalidad. El espíritu no intuye, sino haciendo, formando, expresando. Quien separa intuición de expresión, no llega jamás a ligarlas. La actividad intuitiva intuye en tanto cuanto expresa. Si esta proporción suena a paradójica, una de las causas de ello es, sin duda, el hábito de dar a la palabra "expresión" un significado demasiado restringido, asignándola a las únicas expresiones que se llaman verbales; por el contrario, existen también expresiones no verbales, como las de líneas, colores, tonos; todas cuantas se incluyen en el concepto de expresión, que abarca por esto toda clase de manifestaciones del hombre, orador, músico, pintor y demás. Pero, pictórica, verbal, musical o como se describa o denomine, la expresión, en cualquiera de sus manifestaciones, no puede faltar a la intuición, de la que es propiamente inseparable." (pg. 53-54)

Cada cual expresa lo que intuye e intuye lo que expresa, dependiendo de su capacidad (que diferencia al hombre ordinario del genio o artista):

"Se oye con frecuencia decir a algunos que tienen en la mente muchos e importantes pensamientos, pero que no aciertan a expresarlos. En verdad, si realmente los tuvieran, los habrían acuñado en tantas hermosas palabras resonantes y, de consiguiente, precisas. Si en el acto de expresarlas, aquellos pensamientos parecían desvanecerse o se reducían a pobres y

escasos, es, sencillamente, que no existían o que eran justamente escasos y pobres. Igualmente se cree que todos nosotros, hombres ordinarios, intuimos e imaginamos países, figuras, escenas, como los pintores, y cuerpos como los escultores. La diferencia estriba en que pintores o escultores saben pintar o esculpir aquellas imágenes y que nosotros las llevamos dentro de nuestro espíritu inexpresadas. Se cree, a lo mejor, que una virtud de Rafael puede imaginarla cualquiera, y, sin embargo, Rafael es Rafael por la habilidad mecánica de haber fijado en lienzo su imagen. Nada más falso. El mundo que intuimos es poca cosa de ordinario, y se traduce en mezquinas expresiones, que paulatinamente van aumentando y colmándose con la creciente concentración espiritual en momentos dados. Son las palabras intuiciones que nos decimos a nosotros mismos, los juicios que expresamos tácitamente: "esto es un hombre, eso es un caballo, esto pesa, eso otro es áspero, aquello me gusta"; es un deslumbramiento de luz y de colores que pictóricamente no puede tener sincera y exacta expresión sino por medio de un revoltijo, del que apenas alcanzamos pocos trazos característicos y distintivos. Nada más que esto poseemos en nuestra vida ordinaria; tal es la base de nuestra acción ordinaria. Es el índice de un libro; son, como se ha dicho, las etiquetas que se ponen a las cosas y que ocupan el lugar de éstas. Índice y etiquetas (expresiones al cabo), suficientes para nuestras mezquinas necesidades y para nuestras acciones insignificantes." (pg. 54-55)

Sólo el artista es capaz de dar ese paso:

"El pintor es pintor porque ve lo que otro únicamente sabe sentir o entrevé, pero no ve." (pg. 56)

Cada uno de nosotros tenemos algo de pintores, de escultores, de músicos, de poetas, de prosistas; pero ese algo es muy poco comparado con el de aquellos a los que consideramos tales, precisamente por el "elevado desarrollo que en ellos alcanzan estas comunes descripciones y energías de la naturaleza humana."

No obstante, Croce hace algunas concesiones que contrastaban con la estricta vinculación intuición-expresión que acabamos de ver. Y ello porque intuición y expresión habitan un terreno borroso entre la internalidad de lo mental y la externalidad que incluye a los otros

con quienes soy capaz de comunicarme. La intuición cae, confusamente, del primero de los lados aludidos mientras que la expresión lo hace del segundo:

"Lo que puede admitirse únicamente es que, a las veces, tenemos pensamientos (conceptos) en forma intuitiva, la cual es una expresión abreviada, o, mejor, peculiar, que a nosotros nos basta, pero insuficiente para comunicar fácilmente esos conceptos a ciertas personas determinadas. Por eso se dice exactamente que tenemos el pensamiento y carecemos de expresión, cuando debiera decirse, para hablar con toda propiedad, que también tenemos expresión, pero una expresión que no es todavía comerciable, lo que, por otro lado, es un hecho hartamente mudable y relativo; hay quien siempre coge al vuelo nuestro pensamiento y lo prefiere en aquella forma abreviada y se enojaría si lo desarrolláramos en otra más extensa que se ocurre a los demás. En otras palabras: el pensamiento, lógicamente y abstractamente considerado, es siempre el mismo; mas estéticamente se trata de dos intuiciones o expresiones distintas, en cada una de las cuales entran elementos diversos.

El mismo argumento sirve para destruir o para interpretar rectamente la distinción, enteramente empírica, entre lenguaje interno y lenguaje externo." (pg. 69)

Hemos de resaltar el último párrafo citado, en el que Croce habla expresamente de "lenguaje interno" y "lenguaje externo". La distinción se destruye si tenemos en cuenta que la expresión abreviada (pensamiento en forma intuitiva) admite un cierto grado de comunicabilidad, luego el lenguaje interno es externo en tanto que expresable y comunicable. Pero, por otra parte, la distinción puede mantenerse (en términos confusamente "empíricos") si admitimos la "comerciability" mudable y relativa que no excluye una comunicabilidad restringida a aquéllos que cogen al vuelo el pensamiento pero vedada "a los demás". Tal deslizamiento, por lo visto, se produciría solamente en el terreno del pensamiento abstracto.

Así pues, Croce parece admitir un cierto tipo de lenguaje

privado, no restringido al ámbito de un único sujeto, pero sí al de una extraña élite, capaz de acceder, sin la mediación de la expresión, al pensamiento de otro. Así intenta Croce responder a la siguiente paradoja:

"La Scienza nuova, de Vico, en los pasajes donde está mal escrita, está también mal pensada. Si de los grandes volúmenes pasamos a una proporción sencilla, el error y la inexactitud de aquel aserto salta a la vista. ¿Cómo puede pensarse con claridad una proposición y escribirla confusamente?" (pg. 69)

Pero esta "escritura confusa" no es una "expresión abreviada" (o al menos no es ella la expresión que me permite acceder al "pensamiento claro" de Vico) sino que es un criterio de coherencia (deducido del contexto de ese fragmento, constituido por la Scienza nuova en su totalidad), criterio que no tiene por qué ser exclusivo de un grado restringido de intersubjetividad, el que me permite colegir un "pensamiento claro". Sin embargo, la perspectiva isomórfica entre entidades internas a la mente y entidades externas (heredera del mentalismo más puramente cartesiano) de Croce le obliga a este inverosímil malabarismo conceptual.

Fuera de esta paradoja específica, ¿de qué noción se vale Croce para garantizar la comunicabilidad de las expresiones? ¿Cómo funda la naturaleza de las expresiones? La noción que sutura todo ello es la de "actividad espiritual":

"Y sin embargo, para que haya convenciones, es necesario que exista algo sobre lo que no se convenga, pero que sea el agente mismo de la convención: la actividad espiritual." (pg. 75)

O, lo que es lo mismo, la comunidad de las intuiciones (intuiciones de distinta calidad entre el hombre ordinario y el artista).

Eso no impide que Croce haya de encerrar el hecho estético en el ámbito de la subjetividad individual. El problema de la recepción de la obra de arte y de la "verdad" de esta recepción queda remitido a ese sustrato de la "actividad espiritual" compartida por los humanos. Así, la obra de arte es siempre "interna":

"El hecho estético se agota completamente en la elaboración expresiva de las impresiones. Cuando hemos conquistado la palabra interior, concebido nítida y viviente una figura o una estatua, encontrado un motivo musical, ha nacido la expresión completa; no tiene necesidad de cosa alguna. Que luego abramos o queramos abrir la boca para hablar o la garganta para cantar; que digamos en voz alta o cantando lo que ya nos hemos dicho y cantado a nosotros mismos; que extendamos o queramos extender las manos para tocar las teclas del piano, para manejar los pinceles o el escalpelo, ejecutando, por así decirlo, en grande, aquellos movimientos que antes realizamos en pequeño rápidamente, y traduciéndolos en una materia que deje huellas más o menos duraderas; es éste un hecho superpuesto, que obedece a distintas leyes que el primero y del que no debemos ocuparnos ahora, aunque reconozcamos, desde luego, que es producción de cosas y hecho práctico o de voluntad. Se suele distinguir la obra artística interna de la obra artística externa; la terminología no parece desdichada, porque la obra de arte (la obra estética) es siempre interna; lo que se llama externa no es obra de arte." (pg. 94)

Finalmente, Croce aborda en el capítulo VIII (conclusión) las relaciones entre estética y lingüística, pero para postular una fusión de la lingüística (ciencia del lenguaje) con la estética (ciencia de la expresión), ya que el lenguaje es expresión necesariamente.

"En efecto; para que la lingüística fuese ciencia distinta de la estética, no podría tener por objeto la expresión, que es precisamente el hecho estético; lo que vale tanto como negar que el lenguaje sea expresión. Una emisión de sonidos que no exprese nada, no es lenguaje; el lenguaje es sonido articulado, delimitado, organizado para la expresión. Por otra parte, para que la lingüística fuese ciencia especial con relación a la estética, debiera tener por objeto una clase especial de expresiones. Ya hemos demostrado que no existen clases de expresiones." (pg. 178-179)

En definitiva, lo que de la teoría estética de Croce se infiere no es sólo una postura privativista respecto de un posible "lenguaje artístico", sino una postura privativista extendida al lenguaje en general, puesto que remite todo lenguaje a la expresión y ésta a una más que confusa intersubjetividad internalista del individuo. Y ello porque la expresión va indisolublemente unida a la postulación de una entidad mental (la intuición) que la atrae hacia in "interior mental" difícil de trascender desde los presupuestos croceanos insuficientes para dar cuenta de la vertiente comunicacional del arte como lenguaje.

Pasemos ahora a examinar el ataque de Douglas S. Dempster a las teorías de ciertos antiesencialistas de primera generación (Beardsley y Schlesinger, principalmente) en "Aesthetic Experience and Psychological Definitions of Art". Hemos de puntualizar que Dempster advierte que "My arguments owe much to Wittgenstein's *Philosophical Investigations* and the private language "argument", but none of my claims rely directly on the claims or arguments found in the *Investigations* ." ^{<5>}

M. Beardsley ^{<6>} y G. Schlesinger ^{<7>} proponen definiciones psicológicas de arte o, si se quiere, proponen un programa filosófico consistente en definir la clase de obras de arte en términos de función psicológica).

"The principal assumption of any psychological definition of arte is that there is some class of experiences, which we may label as 'aesthetic experience', the members of which are causally related to things that are works of art." ^{<8>}

Schlesinger (la definición del cual Dempster elige por su

simplicidad frente a la de Beardsley) pone a prueba su definición apelando al llamado "warehouse test" (enunciado por Kennick en su famoso artículo "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?"):

"It is not unreasonable to expect from an adequate definition of a work of art that anyone possessing it would be sufficiently equipped, so that if for instance, in the course of his wandering in a desert he came across a place in which several dozen masterpieces of paintings, sculpture, books of literature and poetry, and recordings of music were scattered about, then he should be able to surmise, after studying these items, that at least some of them constitute works of art."⁹

Dempster reflexiona (según el caso propuesto por Schlesinger) en torno al adiestramiento de un "novice" susceptible de ser convertido en un sujeto capaz de superar el "warehouse test" y, a partir de ello, formula (resumiendo) un ataque en varios frentes a la definición psicológica de arte. El que más nos interesa ahora es el que se deriva (directa o indirectamente) del argumento wittgensteiniano contra la existencia de un lenguaje privado:

"But here's the rub. If I say he has gone on incorrectly (after all, *I am* the teacher) and he just as adamantly insists that he hasn't, what grounds have I for claiming that he has and I haven't gone wrong? What makes my judgements corrects and his incorrect?

Well of course, a definition, if it is an adequate one, should make this decision for us. And if I define art in terms of its psychological function, then I will want to appeal to the character of our respective experiences. If the novice goes on to call dictionaries and snowflakes, eraser crumbs and fire escapes, a scratched itch or a stubbed toe, all works of art, then I'm going to want to say that he has misunderstood what is meant by an aesthetic experience because surely he couldn't have genuinely had an aesthetic experience in association with perceiving these things. But what ground have I for insisting on this?"¹⁰

y, aun suponiendo la posibilidad de un acceso directo a las experiencias psicológicas del otro:

"However, this is mistaken. To see why, imagine that I have some kind of direct access to the character of the novice's experiences. I can now directly share in his experiences to my own. Will my newly privileged access to his psychological reactions and aesthetic sensibilities allow me to authoritatively dismiss his aesthetic judgements as confused or mistaken?"⁽¹¹⁾

Por tanto, Dempster concluye que las experiencias psicológicas no pueden jugar el papel de criterio de corrección (inherente al concepto mismo de lenguaje). La noción de experiencia estética (como función psicológica) puede funcionar como explicación de nuestra práctica en el uso de los términos "arte" y "obra de arte", pero no puede justificar que prefiramos una práctica lingüística determinada entre las posibles. Pero ¿podríamos considerar que constituye un lenguaje un uso de los términos "arte" y "obra de arte" en el que no existieran prácticas lingüísticas preferenciales (en el que cualquier práctica lingüística entre las posibles fuera correcta? Imaginemos que el principiante apila los objetos del "warehouse" como "arte" y "obra de arte" de acuerdo con las combinaciones posibles, y que la reacción del "teacher" es completamente aleatoria. ¿Sería eso un lenguaje?⁽¹²⁾ Sólo cuando la actividad de nombrar incluye la posibilidad de corrección podemos hablar de lenguaje. La explicación sin justificación no sería de un lenguaje. Sólo cuando es posible una justificación (aunque mi noción de experiencia psicológica no la ofrezca) es posible hablar de lenguaje.

La posibilidad de la noción de experiencia estética como explicación presupone la existencia de una justificación que no puede ser psicológica. Luego la definición del arte en términos de experiencia estética es falaz, debería dejar paso a otro intento de definición que diera cuenta de la justificación.

"Thus, talk of aesthetic experiences may explain something about physiological and psychological mechanism that underlie a person's or a community's linguistic practice, but it doesn't justify that specific practice relative to many alternatives. Insofar as a call for a definition of some term, such as "work of art" is a call for some statement about the conditions under which the term is correctly used, then to that extent, the call for a definition is a call for a justification of one linguistic practice in preference to others. And one can't justify one linguistic practice in preference to others by simply rehearsing the prejudiced inclinations that underlie, and the judgements that constitute the practice itself."⁽¹³⁾

Dempster no defiende un escepticismo radical (la imposibilidad de definir el arte, cf. pg. 162: "Obviously, I'm not ready to give in to the absurdities of radical esthetic relativism. Nor am I convinced that the very project of defining art is at bottom a wholly misguided enterprise. But I think we must conclude that however we define art it can't be done in the way suggested by psychological definitions."), pero sí muestra cómo la salida al problema de la definición no es psicológica (en el sentido de Beardsley y Schlesinger).

A menudo, como advierte Wittgenstein en R.M. 50, el criterio de corrección corre el peligro de ser equiparado a una medición:

"'Le but de la musique: communiquer des sentiments'. De façon comparable, nous pourrions dire à bon droit: <<Il a le même visage qu'autrefois>>, même si, en mesurant, on devait obtenir des résultats différents.
Comment employons-nous les mots: <<la même expression du visage>>? -Comment sait-on que quelqu'un emploie ces mots correctement? Sais-je même si je les emploie correctement?"

Tener "la misma expresión de rostro" es susceptible de corrección, pero esa corrección no tiene nada que ver con una medición. Yo podría confirmar o refutar a alguien que dice "X tiene la misma expresión de rostro que Y" diciendo: "Claro, son hermanos ¿no lo sabías?" o

diciendo "No lo creo, la expresión de Y era más amarga; pese a su simpatía pasa una mala temporada". Del mismo modo, el hecho de que "la música comunique sentimientos" es susceptible de corrección (no es un lenguaje privado: yo puedo afirmar "Tú en el fondo eres un *snob* , pero la música no te ha comunicado ningún sentimiento.") pero no es medible (¿cuántos sentimientos te produce, 50? ¿60? ¿de intensidad 7, 8 o 10? ¿se puede captar aplicando diodos a la cabeza? ¿de qué serviría en estética?). Como afirma Bouveresse, la estética filosófica ha sufrido con insistencia el embrujo, el nudo conceptual de la *Erlebnis* (experiencia, vivencia) oculta:

"Pourtant l'esthétique philosophique a été constamment obsédée par le mythe de l'*Erlebnis* occulte, de l'objet intérieur privé, de l'expérience personnelle incommunicable. Or, s'il y a un sens auquel, de toute évidence, je ne peux amener quelqu'un à voir un tableau *comme* je le vois (en ce sens que je ne peux lui communiquer exactement mon impression visuelle, au sens psychologique ou physiologique du terme), il y a aussi un sens auquel, de toute évidence, je le peux, parce que j'interprète le tableau et que je le vois *comme* je l'interprète."⁽¹⁴⁾

Por último, nos referiremos a la vinculación del problema de la posibilidad de un lenguaje privado, como nudo conceptual de la estética, con el llamado dualismo cartesiano y el argumento humeano sobre la belleza como cualidad. Para Tilghmann, en But is it Art⁽¹⁵⁾, el moderno problema sobre cualidades estéticas y percepción estética está implícito en la declaración de Hume de que la belleza no es cualidad que está en las cosas mismas, y en la subsiguiente enmienda de Kant de que, sin embargo, los juicios de gusto exigen una aquiescencia universal. La tesis de Hume es, por tanto, que ningún objeto posee un carácter estético. Pero la expresión "las cosas mismas" constituye un obstáculo para comprender esto porque parece

aludir a un "objeto físico" o "sustrato material" que plantea graves problemas ontológicos. Por eso la tendencia de la estética contemporánea a considerar que una obra de arte no es un objeto físico (una pintura no es sólo un trozo de lienzo, sino que posee diferentes tipos de propiedades asociadas con la vida emocional y motivacional de la gente). El problema es que, para dar cuenta de la obra de arte que no es un objeto físico, muchas teorías han tendido a identificar la obra de arte real con una entidad mental o un evento de algún tipo, y han localizado el carácter estético en la conciencia. Esto ha generado teorías del arte como ilusión, como una experiencia totalmente imaginativa, como "proyección" o empatía de sensaciones, o como percepción sensorial "fundida" con sensaciones corporales, etc.

En este aspecto, el "nudo conceptual" encuentra su caldo de cultivo en el marco de un mentalismo de herencia cartesiana:

"As already pointed out in the last chapter, the whole issue of the ontology of is set within a broad Cartesian framework. One salient feature of this framework is the privacy of consciousness: mental events and processes are private objects and the language in which they are reported and described is, perforce, a private language. Since the modern argument to the Humean conclusion leads to the location of aesthetic properties in Cartesian consciousness, it follows that aesthetic properties are private objects and that the language of art, i.e. the language of aesthetic description and art criticism, is a private language. This view of things traps us in the traditional 'other minds' problem: it entails that we can never know whether any two people are aware of the same aesthetic qualities nor can we even know what their aesthetic descriptions mean. On these grounds the Kantian demand for universality in judgements is impossible to meet; indeed, it is unintelligible. The task before us, then, is to provide an account of aesthetic properties and aesthetic perception that will make clear why these things have been found puzzling and that will resolve the puzzles while rejecting the philosophically disastrous private object picture of perception."¹⁶

Pero será en el punto 3.6. donde desarrollaremos con más

profundidad este aspecto.

NOTAS

<¹>"Notes for Lectures on 'Private Experience' and 'Sense Data'. 1935-36", a cargo de R. Rhees, Philosophical Review 77, 1968, pg.271-320

<²>Wittgenstein, Madrid, Alianza Editorial, 1982, pg. 159.

<³>Hemos preferido conservar la traducción de la versión castellana del libro de Kenny.

<⁴>En España no es difícil encontrar representantes de esta perspectiva. El emotivismo "salvaje" que esgrime L. Racionero en Arte y ciencia, Barcelona, Ariel, 1977, es un ejemplo bien actual.

<⁵>op. cit., pg. 154.

<⁶>Aesthetics

<⁷>"Aesthetic Experience and the Definition of Art", B.J.A. 19, 1979, pg. 167-75.

<⁸>Dempster, op. cit. pg. 154.

<⁹>op. cit., pg. 170.

<¹⁰>Dempster, op. cit., pg. 159-160

<¹¹>ibid., pg. 160.

<¹²>J. Fodor:The Language of Thought, M.I.T. Press, 1975, pg. 55-97, defiende, desde el ámbito de la filosofía de la mente, la posibilidad de un lenguaje privado, en el que la actuación correcta o incorrecta en un juego de lenguaje es compatible con

la ausencia de conciencia de dicha corrección o incorrección. Es posible que dicha hipótesis (ante la que tenemos múltiples objeciones) sea productiva en el ámbito de la filosofía de la mente en vista a la formulación de un cierto "lenguaje del pensamiento", en términos de un "sistema de representaciones internas". Para nosotros, que la felicidad de dicha formulación resuelva las preguntas estéticas es altamente dudoso.

<13>ibid., pg. 164.

<14>Bouveresse: Wittgenstein: la rime et la raison, pg. 202-203.

<15>ver pg. 124-126.

<16>ibid., pg. 126.

3.3. Repercusiones del argumento sobre la percepción de los aspectos para algunas cuestiones fundamentales de la psicología de la percepción estética.

En la sección XI de la II parte de las I.F., Wittgenstein desarrolla la argumentación sobre la percepción de aspectos (o también "seeing an aspect"). En el capítulo 5. extraeremos de esta argumentación algunas ideas para nuestra caracterización de la comprensión estética, pero ahora nos interesa abordar la argumentación en una vertiente más literal, esto es, en sus repercusiones como argumento sobre la experiencia visual, para la psicología de la percepción (aunque aquí "psicología de la percepción" no aluda tanto al terreno de la disciplina llamada "psicología", sino a una "filosofía de la visión, o de la percepción visual", en arte especialmente). En dicha argumentación Wittgenstein analiza varios tipos de casos, que W. G. Lycan agrupa de la siguiente manera:

"(a) that we can claim to 'see a likeness' between two faces; (b) that the illustration [] may be 'seen as' picturing several quite different sorts of physical objects, as can the duck-rabbit picture; (c) that we can speak both of the 'continuous seeing' of aspects and of the 'dawning' of aspects of a figure in the foregoing kinds of situation; (d) that two congruent duck-rabbits can be 'seen as' being quite dissimilar if one is surrounded only by picture-ducks and the other only by picture-rabbits."⁽¹⁾

De la argumentación sobre la percepción de aspectos, J. Bouveresse⁽²⁾ destaca los siguientes conclusiones filosóficas principales:

1/ Hay una tendencia natural a descomponer lo que percibo (al mirar, por ejemplo, el pato-conejo) en dos elementos distintos: una acción del objeto sobre mis receptores sensoriales (cuyo resultado se supone constante) y una acción del espíritu sobre el resultado de esta

acción que hace que lo vea bien como pato, bien como conejo. Cuando veo súbitamente el pato-conejo como conejo, después de haberlo visto como pato, hay algo nuevo que percibo (el conejo) y algo viejo que, a la vez, percibo y no percibo (lo inaprehensible, el X constante, que antes percibía como pato y que ahora percibo como conejo). La impresión visual (pato o conejo) es concebida aquí como una especie de "figura interior" que comprende algo más que lo que puedo percibir en la figura exterior (formas y colores), a saber, una cierta "impresión" que cambia cuando aparece un nuevo aspecto; y percibimos perfectamente este cambio en la reproducción mental. El problema es que a la "figura interior privada" le falta lo que hace que alguna cosa pueda ser llamada "figura"; si intento reproducir sobre el papel la imagen interior que tengo cuando veo el pato-conejo como conejo, no puedo hacer más que recopiar más o menos exactamente la figura "exterior" original. La percepción del pato-conejo como conejo no es la percepción de los colores y las formas que se pueden ver y describir en la figura más la percepción de algo que no puedo mostrar (lo que puedo mostrar para explicar lo que veo es, por ejemplo, una cantidad de imágenes diferentes de conejos). "El 'ver como' no pertenece a la percepción. Y por esto es como ver en un sentido y en otro no lo es." (I.F. II, pg. 453) La idea de "figura interior" es un nudo conceptual.

2) Lo que Popper denomina la <<bucket theory of mind>> es una concepción inaceptable. "The mind is not a passive receptacle in which sense-data are 'deposited', 'processed', or 'habitually correlated'; it is rather an active organ whereby pre-established concepts and perceptions interact. The having of 'sense-data' is not epistemologically prior to the perception of physical objects or to

seeing a painting 'as' something -if anything, the priority is the other way around."³) No hay, por tanto, un "único modo auténtico de descripción de lo visto "(cf. I.F. II, pg. 463), sino diversos modos igualmente lícitos.

3) Es imposible establecer una distinción precisa entre "ver" e "interpretar", "ver" y "conocer", "ver" y "pensar", "ver" y "juzgar", etc. Además, lo que Wittgenstein dice del "ver como" se aplica perfectamente al "escuchar como" y a las percepciones táctiles. La ambigüedad es, en la percepción, no la excepción, sino la regla. Es significativo que la tristeza, por ejemplo, puede verse en una cara, oírse en una melodía, etc (cf. I.F. pg. 480-481), y por tanto no tenemos un sentido específico para esta "sensación", que a la vez la vemos y no la vemos, la oímos y no la oímos. Lo que prueba que manejamos un concepto de *sensación* que no es el ordinario. El error filosófico es intentar dar una descripción fina, en términos psicológicos, de lo que "sentimos". La dificultad psicológica mayor es, quizás, admitir que, cuando intentamos "analizar" ciertas impresiones, una respuesta del tipo "Es como..." o "Es como si..." es la descripción más directa de lo que sentimos. Una vez más, una buena comparación es la mejor razón.

Buena parte de los problemas, de los impasses conceptuales, a los que se han visto abocadas las teorías estéticas proceden de esa afán por reducir la percepción estética a "algo". Podríamos resumir buena parte de lo que Wittgenstein quiere decir constatando que la experiencia estética no es objetiva en ningún sentido propiamente científico del término, ni subjetiva en ningún sentido peyorativo o

dramático del término.

La interpretación que Bouveresse hace del texto wittgensteiniano (y que nosotros hemos seguido aquí un tanto libremente) no pretende ser una explotación exhaustiva de todas las consecuencias filosóficas del fragmento, sino sólo de algunas de ellas, quizás las más relevantes.

No deja de ser llamativo que E. H. Gombrich⁽⁴⁾ utilice también el ejemplo del pato-conejo para sus reflexiones sobre la percepción estética. W. G. Lycan (en "Gombrich, Wittgenstein and the Duck-Rabbit") ofrece una visión complementaria de ambos:

"So it seems that Gombrich and Wittgenstein complement each other quite well and that Gombrich seems not to have based his presentation on any serious philosophical errors."⁽⁵⁾

Para Lycan, la "bucket theory" implica la posibilidad de un lenguaje privado, que Wittgenstein destruye.

H. Osborne hace referencia al ejemplo del pato-conejo de Wittgenstein en un fragmento de Art and Appretiation. Para Osborne, las consideraciones que Wittgenstein hace a propósito del pato-conejo para la percepción de figuras ambiguas han sido (desde Wittgenstein) erróneamente aplicadas a lo que él denomina la apreciación de la obra de arte (o también percepción estética o actualización del objeto estético):

"The analogy of the duck-rabbit figure, which has been popular with philophers since Wittgenstein, is misleading rather than helpful. When we look at an ambiguous drawing which may be seen either as a duck or a rabbit, both perceptual objects are at the same level of complexity and we switch from one to the other with a jerk, never seeing both at the same time. Neither object is a

development or enrichment of the other and the process is reversible. In appreciation, on the contrary, the aesthetic object which preceded it. It is richer and more complex in that earlier ways of seeing are not simply superseded but are taken up into and exist alongside the seeing of the aesthetic object. And the process is irreversible; once the aesthetic object is actualized there is no switching back."⁶

La observación de Osborne nos parece acertada, por lo que respecta a la distinción entre percepción de aspectos y apreciación estética, al constatar que, en el primer caso, se trata de una relación entre unidades de la misma categoría y reversible (lo que percibo son dos aspectos pato y conejo), mientras que en el segundo se trata de unidades de diferente categoría e irreversible. Ni Wittgenstein ni Gombrich han equiparado mecánicamente percepción de aspectos y apreciación estética; nosotros tampoco lo haremos. Pero, sin embargo, en el *debe* de Osborne hemos de apuntar dos cosas: por una parte, señala pero no subraya las semejanzas que hay entre percepción de aspectos y la apreciación estética; a saber, el hecho de que ambas se dan de golpe ("with a jerk") y el papel que la analogía ("como" y "como si") juega en ambas. Sería tan absurdo equiparar mecánicamente percepción de figuras ambiguas y filosofía como dejar de constatar que en ambos casos (como también en la apreciación estética) la analogía juega un papel central. Por otra parte, la concepción que Osborne tiene de la apreciación estética (a la que dedicaremos el capítulo 4 de esta investigación) -"Appreciation, then, consist in bringing an appropriate aesthetic object into awareness to the fullest possible degree on the basis of the material thing or 'happening' to which we are attending"⁷- (Osborne también llama a este proceso "actualización") reincide en la distinción entre un "objeto estético" ("the material thing or 'happening' to which we are attending", un

sustrato material de la apreciación que constituye también el sustrato existencial de la obra de arte) y una "obra de arte" que es, a la vez, objeto de la conciencia y resultado del proceso de actualización "en la conciencia" (into awareness). Por otra parte, "Appretiation is a matter of apprehending, bringing an aesthetic object fully to awareness. It is not a matter of classification or assessment."⁽⁸⁾, lo que le hace diferenciar radicalmente entre "actualización" y "valoración" ("It remains possible that a reader may actualize the same (or very similar) aesthetic object as the critic and still judge differently about it")⁽⁹⁾. Como veremos más adelante, su concepto estrechamente estético de la "actualización" ofrece serios problemas a la hora de dar cuenta de la valoración estética. Nuestro concepto de *dimensión* interpretativa implicará factores no estrictamente perceptivos que la "apreciación" como "aprehensión" de Osborne desprecia.

L. Aargaard-Mogensen ("What's in Beholders' Eyes") contribuye admirablemente a una antifisiologización (o anticonductismo) de la visión en línea con un antiesencialismo de segunda generación que critica cierta idea asumida por el pragmatismo de la escuela de Bergen (entre otros): el modelo "see-think", esto es, la reducción de la visión a una descripción (de tono cientifista) de una serie de procesos fisiológicos que se producen en el ojo (recepción de estímulos) mediatizada por conceptos. Para Aagaard, esta concepción pasiva de la visión es falsa porque ignora el carácter activo de la visión que aparece en la gramática de "ver" o "mirar" (una mirada puede ser dura, radiante, fría, oscura, valiente, furtiva, etc.):

"In summary, I did not embark on an examination of the purported transcendental argument for see-think; I replaced the see-think picture with an (though admittedly for the purpose an one-sided) instance, whose connection with the grammar of seeing is plain, made its content patent -the sort of transcendental argument one can learn from Wittgenstein,- and concluded 'see-think' rather than trans-endeared construcendental support, if any."⁽¹⁰⁾

Finalmente, R. Wollheim ("Dessiner un objet") analiza la posible conexión entre la observación wittgensteiniana de la no simultaneidad de la percepción de los aspectos en una figura ambigua como la del pato-conejo y la observación de Gombrich según la cual no podemos ser presa de una ilusión y analizarla al mismo tiempo (o, en términos de Wollheim "ver como representación" y "ver como figuración"). Para Wollheim, generalmente podemos, en un solo y mismo momento, ver una imagen como figuración y como representación, pero no podemos, en un solo y mismo momento, ver una imagen como configuración y como "trompe-l'oeil" (ilusión visual). Por tanto, la ecuación de la representación con la ilusión que hace Gombrich resulta peligrosamente confundente.

Es curioso cómo en el terreno de los estudios sobre la percepción visual que parten de las ideas de Wittgenstein se produce una evolución semejante, de algún modo, a la evolución que sufre, en general, la reflexión en torno al problema de la definición del arte: de las ingenuas invocaciones de las observaciones wittgensteinianas para un cierto constructivismo (de corte bien científicista, bien relativista) al abandono de los intentos de descripción en términos de "procesos" (fisio-cognitivos) y la recuperación del sentido *gramatical* del "ver" y del "mirar", especialmente en contextos artísticos.

NOTAS

<¹>William G. Lycan: "Gombrich, Wittgenstein, and the Duck-Rabbit" in J.A.A.C., n.30, pg. 229.

<²>Ofrecemos una exposición sintetizada en castellano del comentario de Bouveresse en Wittgenstein: la rime et la raison, pg. 198-201.

<³>Lycan, op. cit., pg. 230.

<⁴>Arte e ilusión, Barcelona, Gustavo Gili, 1979. Ed Orig. en inglés, London, Phaidon, 1960.

<⁵>op. cit., pg. 236.

<⁶>Osborne, op. cit., pg. 174-175.

<⁷>op. cit., pg. 175.

<⁸>ibid., pg. 218.

<⁹>ibid., pg.219.

<¹⁰>op. cit., pg. 157.

3.4. Repercusiones de la noción de "seguir una regla". Seguir una regla / actuar de acuerdo con una regla.

Aparte del sentido estrictamente lógico con que aparece en el T.L.P. 5.514, la idea de regla proviene de la comparación entre lenguaje y juego que Wittgenstein efectúa, principalmente, en I.F. (aunque también pueden encontrarse referencias en otras obras). Lenguaje y juegos suponen el empleo de reglas, aunque regla, como juego, designa "parecidos de familia" entre cosas diferentes (lo que nosotros llamamos una regla en un juego o juego de lenguaje puede desempeñar papeles muy diferentes en el juego (I.F. §53)).

En el plano de la estética, la idea de regla ha sido aprovechada por algunas teorías convencionalistas para afirmar que la actividad artística se deriva estrictamente de una regulación de raíz bien representativa-perceptiva, bien institucional. Pero una comprensión en profundidad del concepto de regla de Wittgenstein, no sólo disipa posibles utilizaciones de corte convencionalista, sino que, además, permite explicar en toda su complejidad (o mejor, su sencillez) el papel de las reglas en el arte y la estética. Para entender adecuadamente la idea de regla en Wittgenstein, hay que tener en cuenta las siguientes matizaciones⁽¹⁾:

1) En general, nuestro uso del lenguaje no está regido por reglas estrictas: a) no pensamos en reglas mientras hablamos; b) normalmente no podemos formular reglas aunque se nos pide que lo hagamos; c) existen aspectos del habla no regidos por reglas concretas (no existe una regla que indique por qué debemos sustituir el nombre "Moisés" en todos los casos, como no existe una regla en el tenis que nos indique

a qué altura hay que lanzar una pelota para efectuar el saque -I.F., § 68, 83).

2) La referencia explícita o implícita a reglas no implica en absoluto que nuestro juicio no exprese más que el acuerdo o desacuerdo del objeto con las reglas.

3) Juzgar que un aspecto de un juicio (o de una obra de arte) es "correcto" o "incorrecto" sin que podamos dar ningún criterio preciso (sin poder invocar ninguna regla o canon) no es necesariamente juzgar equivocada o incorrectamente, y no significa que la idea expresada en el juicio no sea realmente una idea de corrección o incorrección.

4) Hablamos de reglas para referirnos, en estética, no sólo a las que gobiernan un estilo, género o forma compositiva, sino también a la norma implícita que es propia a una obra en particular ("un idéal *singulier* que nous voulons lui faire atteindre"²), operación que Wittgenstein compara con la resolución de un problema sistemático), lo que recalca la idea de que la buena solución (la regla, en este caso) es aquélla a la que estamos dispuestos a aplicar el calificativo de "justo", "exacto", etc., y que debe ser *inventada* y no *descubierta*.

5) Es significativo que palabras como "impropio", "incorrecto", "inadecuado" se puedan aplicar, con sentidos muy diferentes, tanto para un fallo técnico como para un defecto propiamente artístico.

En definitiva, como reconoce Nicolet³, ignorar el hiato entre la regla y su aplicación, esto es, pensar en que la regla rige completamente el ámbito de su aplicación, supone caer, por una parte, en un calculismo y, por otra, en una concepción trascendente de la

regla ("los hombres son coaccionados a utilizar el lenguaje") que da a la regla un carácter "previo" o a priori y que ignora que el "acuerdo en el lenguaje" es la condición de todo pensamiento y de todo comportamiento. La solidez del lenguaje es confiada, no a la coacción, sino al juego vivo de las actividades, las relaciones y los comportamientos humanos mediados por el lenguaje (entre los cuales como un juego más, está la coacción, nos gustaría añadir a Nicolet). Este hiato entre la regla y su aplicación se muestra claramente en la idea de que la regla determina un campo de aplicación, pero no la manera como será aplicada ella misma, puesto que para ello siempre falta una nueva regla.

Lewis Carroll ("Lo que la tortuga le dijo a Aquiles", in El juego de lógica, Madrid, Alianza, 1988, pg. 151) ofrece un magnífico ejemplo de la imposibilidad de regular la aplicación de la regla mediante una nueva regla. Carroll propone una versión lógica de la paradoja griega: Aquiles intenta hacer que la Tortuga acepte un silogismo simple donde las premisas se llaman A y B, y la conclusión Z. La Tortuga, que pide a Aquiles que anote todo cuidadosamente, acepta A y B pero no Z. Entonces Aquiles construye una tercera premisa: "Si A y B son verdaderos, Z debe ser verdadera" y la Tortuga pide que se llame C. Entonces la Tortuga acepta A, B y C, pero no Z. A su vez, Aquiles construye una premisa C: "Si A, B y C son verdaderas, Z debe ser verdadera". Tras pedirle que la apunte en su libreta, la Tortuga acepta de nuevo A, B, C y D, pero no Z.

"<<¡En ese caso la lógica la cogería a usted por el cuello y le obligaría a hacerlo! -replicó triunfalmente Aquiles.[...] Si ha aceptado A, B, C y D debe usted aceptar Z!>> [...]
<<Todo lo que la lógica tenga a bien decirme merece ser anotado

-dijo la Tortuga- Así que apúntelo en su libreta, por favor. Lo llamaremos E.>>"

Obviamente, la libreta de Aquiles es la frontera entre la lógica formal (en cuya estricta regulación la Tortuga basa su "truco") y la lógica del sentido común cotidiana. Por eso la insistencia de la Tortuga en "poner todo por escrito".

Esa idea nos conduce a una distinción crucial: la distinción entre "seguir una regla" y "actuar de acuerdo con una regla". El ejemplo que nos parece más esclarecedor para esta distinción es el que I. Ground ofrece en Art or bunk?:

"I may go for a walk in town with no clear plan in mind, deciding only as I go along which direction to take next. It can be seen to have to taken the most interesting way to walk around town, if I want to buy these things and avoid seeing those things. And I can be held to have intentionally taken that route around town. Which is to say that if you ask me why I took that route, I may be able to give you my reasons. Or I may not be able to give reasons but to the question 'How can someone who wanders around like that get all that he needs to buy this week?' I can answer, 'I've lived here a long time; I know this town'." (pg. 36)

Que alguien que da una paseo errático o vago por la ciudad pueda comprar todo lo que necesita para la semana, implica:

- 1) Que no necesita un plano claro en mente previamente.
- 2) Que "todo lo que necesita" no es algo que se constituye antes, sino durante y después del paseo.
- 3) Que lo único que precisa es una "competencia" como habitante y conocedor de mi ciudad.
- 4) Que no necesito tener criterios concretos que justifiquen mi

recorrido, y, sin embargo, podría haber comprado lo mismo haciendo otros recorridos distintos y algunas de las cosas que ha comprado son consecuencia de que haya hecho este recorrido y no otro.

Obedecer de un modo mecánico y estricto una lista de compras en un supermercado en el menor tiempo posible es un caso de "seguir una regla". Comprar dando un paseo (como en el ejemplo de Ground) es un caso de "actuar de acuerdo con una regla".

Las repercusiones estéticas del argumento son diversas. Por una parte, I. Ground utiliza el ejemplo de la compra para atacar una concepción intencionalista del significado estético: decir de un artista que intentaba crear esta apariencia particular en su obra no es necesariamente decir que antes de ponerse a pintar mantuvo un monólogo interior consigo mismo formulando una descripción del cuadro que quería pintar, una descripción que ha seguido como una receta, o representándose una imagen en su cabeza que después no ha tenido más que copiar:

"That the same is true in the in the case of artistic intention is evident as soon as we reflect that, certainly in the case of Jackson Pollock's paintings, making such works involved leaving marks, erasing marks and covering over marks just as much as simply making them. Such things cannot be planned in advance, either consciously or unconsciously. But they are done intentionally all the same. In the case of the painter's decisions, the thinking and the painting are at the end of the brush."⁽⁵⁾

Sin embargo, Ground defiende en la página 27 un concepto *regulativo* de arte:

"We do not -cannot- simply stumble across objects, inspect them and then conclude that they are or are not works of art. Rather, in order to be able to see something as a work of art, as

something whose appearance was intended for an aesthetic end, I must bring the notion of a work of art along with me and use it to guide what I see in the object. In short, to be able to see the intended appearance of the object, I must already be prepared to see it as a work of art. This means that to call something a work of art is not to express a conclusion about the object. It is to announce that, insofar as we are aesthetically interested in this object, it is not simply its physical appearance to which we must attend. The notion of a work of art is not a tag we place on the object after the main event. It is the programme for the main event. It is not merely a label. It is much more like a rule. The concept of a work of art does not describe: it regulates."

Claro que, la obra de arte ha de ser entendida no como la regla de "seguir una regla", sino como la regla de "actuar siguiendo una regla" (como "comprar todo lo que necesito para la semana" en el ejemplo de Ground). Y esto es aplicable a la obra de arte tanto desde la perspectiva de la producción (del artista o creador) como de la recepción (del espectador o del crítico): la comprensión de una obra de arte consiste en el seguimiento de un dispositivo de marcas textuales (intra e intertextuales: en el interior del texto y con otros textos) que el enunciador ha puesto en el texto, pero que sólo toman sentido en el acto mismo de lectura, esto es, en la activación de ese dispositivo por el lector (o espectador), al tiempo que el lector aporta a la significación del texto sus selecciones interpretativas, su background de conocimientos y de experiencias, tanto artísticas como extrartísticas. La obra no exige del lector un seguimiento estricto de reglas, sólo una cierta "competencia" (lo que Eco llama un "Lector modelo") para no salirse de la amplia gama de interpretaciones que el texto permite, esto es, para no traicionar el texto con una lectura aberrante. Así, la obra de arte supone un juego de previsiones entre dos lugares (el del autor y el del lector) que se actualiza en el acto mismo de la lectura.

Por otra parte, el argumento wittgensteiniano de la regla viene a esclarecer dos peligrosos equívocos que han obsesionado a la estética últimamente: el afán por la explicitación de "criterios de apreciación" y las "teorías estéticas" subyacentes a cualquier (1) juicio estético o a (2) cualquier obra de arte. Mantienen esta idea Pepper, como Osborne ("a theory of art is *latent* in every act of appretiation"^{<5>}), como Sparshott: "One cannot describe a work of art without showing what one thinks important in it. Thus even a description presupposes a system of evaluation, and such a system when articulated and defended in a aesthetic theory."^{<6>} Como matizábamos respecto de la idea wittgensteiniana de regla, la imposibilidad de explicitar los criterios que subyacen a un juicio estético (de corrección, adecuación, pertinencia, etc.) ni invalida el juicio ni implica que se habla impropriamente de corrección o incorrección en ese caso. Si alguien dice que le parece inadecuado el uso de los colores cálidos en un cuadro, yo puedo preguntarle por qué, pero no debo exigir la explicitación del criterio (necesariamente) para considerar en sus términos el juicio. Mi interlocutor puede responder perfectamente con una comparación ("Es como poner un redoble de timbales en un minueto clásico") o puede no responder. Y yo puedo estar de acuerdo o no con su juicio, pero no dejaré de estar de acuerdo de un modo "descalificante" por el hecho de que su no explicitación refleje necesariamente inconsistencia en su juicio. Tanto menos por lo que respecta a la presuposición de una teoría estética subyacente a todo juicio: es absurdo que yo exija a todo emisor de un juicio la explicitación de una teoría estética subyacente, y más aún que presuponga una teoría estética *in mente* de todo emisor de un

juicio estético; en cualquier caso, puedo admitir como tarea reconstructiva, *a posteriori* y no necesaria, la vinculación de un juicio con ciertas presuposiciones que constituyen, en cierto modo, un sistema (que no sabría a partir de qué grado llamar "teoría"). Lo único que debo presuponer es una cierta "competencia" (que no es lo mismo que una "teoría estética" subyacente) en el juego de lenguaje de la apreciación estética.

Por lo que respecta a la obra de arte (2), es absurdo suponer que el artista debe poder explicitar la "idea" (sin entender que la obra de arte debe ser, en todo caso, la única explicitación posible de la idea que el artista, como tal, está obligado a dar), y mucho menos si esa "idea" es entendida en términos de una "teoría estética". El artista no tiene por qué (y a menudo así ocurre, bien por omisión deliberada, bien por incapacidad) ofrecer criterios de valoración de su obra para legitimarse como artista (su única legitimación es su obra). Podremos observar, en cualquier caso, que es un buen artista, pero un mal lector de su obra. Al artista se le exige una competencia (un conocimiento de su cultura, de su tradición artística, de su concepción del arte) pero esa competencia se muestra en la obra (la obra es, entre otras cosas, eso) y no fuera de ella. B. R. Tilghmann ha mostrado en But is it Art?^{<7>} cómo este malentendido ha sido llevado a sus últimas consecuencias por el conceptualismo (defendido, entre otros, desde el plano teórico por J. Kosuth^{<8>}) para el cual el repudio, en su proyecto de "desmaterialización" y "desestetización" del arte, del objeto y del carácter estético coincide con un ensalzamiento de "la idea", del "concepto" o la "intención". El resultado son "obras de arte" (que no lo son) cuya

absoluta neutralidad formal hace que no haya estructura que actúe como árbitro de los diversos significados posibles; todos (absolutamente) los significados son válidos, porque no tiene ninguno⁹. Y, a menudo, esa neutralidad formal (desvinculada de todo carácter estético) "exige" una prolija explicación (al margen de la obra en sí) por parte del creador que ponga de relieve lo supuestamente importante: el "concepto" y la "intención". Pero, como afirma Tilghmann, "An intention is an intention to do something and our understanding of intentions is logically linked to our understanding of carrying them out."

A pesar del intento, por parte de algunos artistas conceptualistas, de conectar el arte con la filosofía analítica¹⁰, creemos, con Tilghman, que una comprensión no superficial del pensamiento wittgensteiniano no sólo no puede servir como garante del conceptualismo, sino que no puede pasar por alto los malentendidos que están en el centro mismo de su proyecto.

No quisiéramos cerrar este capítulo sin hacer referencia a algunos tratamientos particulares del argumento wittgensteiniano de la regla por parte de algunos autores.

Para R. A. Shiner ("Wittgenstein on the Beautiful, the Good and the Tremendous"), el propio Wittgenstein arrastra una concepción formal de las reglas (como semejantes a su juicio) que proviene de la influencia del T.L.P. y que hace la estética del segundo Wittgenstein confusa e inconsistente. Shiner toma de Osborne¹¹ la idea de que "the rules Wittgenstein talks about in the Lectures and in terms of which he explicates the notions of 'right', 'correct', 'reason', as

they apply in aesthetics are precisely this kind of Tractarian formal rule, and it is surely true that restriction to this kind of rule will impoverish aesthetics". Obviamente, ni Shiner ni Osborne han entendido la distinción seguir una regla / actuar de acuerdo con una regla, esto es, no han entendido el sentido wittgensteiniano de regla en su verdadera dimensión. Posiblemente por eso no entiende por qué Wittgenstein sigue hablando de "right", "correct", "reason" (lo cual es perfectamente compatible, como hemos visto, con la idea de "actuar de acuerdo con una regla"). Eso es algo que N. Sánchez Durá (en su prólogo a la versión castellana de De la pintura de Salvo) no encuentra extraño:

"Ciertamente la idea de *regla* o de *canon* está presente en esta concepción, pero lo está de una manera muy peculiar, pues de lo que es cuestión aquí es de una regla o de un ideal *singular* y peculiar para *cada* obra considerada. Por tanto es una norma o un ideal que se inventa y se cumple para cada caso. Wittgenstein compara el <<¡es bello!>> ante una obra al <<¡justo!>>, <<¡exacto!>> o <<¡así es!>> ante un problema de matemáticas que acaba de ser resuelto. Ahora bien, qué duda cabe que ser capaz de apreciar esa justeza o corrección supone el haber sido entrenado no sólo técnicamente, sino también y sobre todo el haber sido entrenado en un comportamiento discriminativo que parte de la familiaridad con lo que es considerado culturalmente -i.e. históricamente- paradigma de la obra artística: con las obras maestras que, podríamos decir, lo son no sólo en cuanto producidas por los maestros ('Masterpieces', dicen los ingleses) sino también en cuanto nos amaestran en el entendimiento de lo artístico." (pg. 34-35)

Sánchez Durá saca a relucir dos aspectos relacionados con la idea wittgensteiniana de regla que nos parecen interesantes: por una parte, describir un conjunto de reglas estéticas de forma completa significa de hecho describir la cultura de todo un periodo (E.P.R., pg. 47, nota 20), lo que reafirma (de acuerdo con lo dicho) que el conjunto de reglas no funciona como un a priori con respecto a la

cultura de un periodo, sino que son las realizaciones culturales de ese periodo las que constituyen lo que estaríamos dispuestos a aceptar como el "conjunto de reglas" de ese periodo. Por otra parte, Wittgenstein concede un papel principal a las "obras maestras" como paradigmas (culturalmente aceptadas) de la obra de arte en la cultura de un periodo (ver E.P.R., pg. 46 §23).

Finalmente, D. F. Henze ("The Art Work as a Rule") ataca el slogan (que él atribuye a determinados criticos) "la obra de arte es su propia regla" (esto es, requiere criterios de valoración particulares) diciendo que, o bien denuncia la imposibilidad de establecer standards de valoración estética en arte, o bien se refiere a determinadas obras maestras, en cuyo caso, si cada obra de arte ha de ser juzgada por su propia regla, eliminamos la posibilidad de hablar de determinadas obras maestras como regla de evaluación. Henze tampoco concluye que el slogan aplicado en singular a determinadas obras de arte (por parte de los criticos) subraya su papel peculiar, especial en el juego de lenguaje de la crítica (del mismo modo que el metro de París funciona como standard), pero aplicado en plural a toda obra de arte elimina la posibilidad de establecer standards. Henze trabaja con una noción de regla muy estrecha (equivalente a "criterio de valoración") y muy poco wittgensteiniana (a pesar de la alusión al ejemplo del metro de París). Es evidente que, por lo general, empleamos criterios similares para interpretar y valorar obras de arte distintas ("Ustedes pueden decir que cada compositor cambió la regla, pero la variación fue muy pequeña; no todas las reglas fueron cambiadas" -E.P.R., pg. 42-43, §16), pero puede decirse desde Wittgenstein que "la obra de arte es su propia regla" o "tiene su

propia regla" en un sentido perfectamente legitimo. Una obra de arte es su propia regla en tanto que establece en su propia estructura formal las condiciones de su(s) interpretación(s), y no a partir de "intenciones" previas o posteriores en la mente de ningún artista (del mismo modo que el metro correcto está en el poema de Klopstock -E.P.R. pg. 39 §12). Pero también "cada obra tiene su propia regla" en un sentido similar a cuando resolvemos un problema matemático: "Lo que intentamos hacer es <<aproximar a un ideal>> el bajo [en una composición] aunque no tengamos ante nosotros un ideal que copiar" (C.W. 1930-33, pg. 312) o también "¿Qué regla estamos usando o a qué regla nos estamos refiriendo cuando decimos: 'Esta es la manera correcta'? Cuando un profesor de música dice que una obra *debe* ejecutarse de tal y cual manera, y la ejecuta, ¿a qué está apelando?" (E.P.R., pg. 39 §11 o cf. E.P.R., pg. 39 §12 sobre cómo leer un poema). La buena relación es aquella a la que estamos dispuestos a aplicar palabras como "justo", "exacto", etc., y ha de ser *inventada* cada vez, no *descubierta* .

NOTAS

- <¹>Para ello, seguimos, sistemáticamente, las exposiciones de Kenny (op. cit. pg. 152) y de Bouveresse (Wittgenstein: la rime et la raison, pg. 162)
- <²>Bouveresse, op. cit., pg. 162.
- <³>Op. cit., pg. 125-126.
- <⁴>Op. cit., pg. 36.
- <⁵>Aesthetic and Criticism, pg. 40.
- <⁶>The Structure of Aesthetics, Toronto, Univ. of Toronto Press, 1963, pg. 13.
- <⁷>ver pg. 82-92.
- <⁸>"Art after Philosophy", Studio International 178 (nov. 1969), pg. 134.
- <⁹>Tilghman pone el ejemplo de Placid Civic Monument de Oldenburg.
- <¹⁰>Tilghman cita a Terry Atkinson "From An Art&Language Point of View", Art Language 1, Feb. 1970, pg. 25-60 y H. Rosenberg The Re-Definition of Art, N.Y.: Collier Books, 1972, pg. 60.
- <¹¹>"Wittgenstein on Aesthetics", pg. 386.

3.5. Repercusiones de las nociones de "aire de familia" (Familienähnlichkeiten) y "juego" (Spiel)

En el presente punto abordamos las nociones de "aire de familia" y "juego de lenguaje" desde un enfoque muy concreto, que no tomará en consideración (puesto que se hace en otros puntos de nuestra investigación) las vinculaciones de estas nociones con la idea de "open-textured concept" ni con la posibilidad de llegar a una definición de arte (que constituye el proyecto esencialista). De hecho, no resultaría nada descabellado considerar este punto como un subcapítulo de la historia del antiesencialismo de primera generación. Nos ceñiremos a las críticas (siguiendo a Tilghman⁽¹⁾ y a Moutafakis⁽²⁾, principalmente) del análisis que Mandelbaum hace de las nociones wittgensteinianas aplicadas al ámbito artístico. Si hemos elegido el posicionamiento de Mandelbaum es, por una parte, por la gran influencia que ha tenido en otros pensadores dentro de la estética analítica, y, por otra, porque dicha postura ejemplifica a la perfección un tipo de "utilización" del pensamiento wittgensteiniano (y, además, un estilo de discusión estético-filosófica) dentro del llamado antiesencialismo de primera generación muy propio del ámbito que hemos llamado anglosajón (en Inglaterra y EEUU, principalmente); una "utilización" del pensamiento wittgensteiniano que se caracteriza, básicamente, por estar basada en determinados malentendidos en la interpretación de las ideas y conceptos de Wittgenstein, y, en general, del pensamiento wittgensteiniano.

El artículo de Mandelbaum ("Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts") se plantea, en parte, como una crítica a la interpretación de Wittgenstein para la estética que hace

M. Weitz (principalmente, en "The Role of Theory in Aesthetics"), pionero en la afirmación de la imposibilidad de especificar condiciones necesarias y suficientes para decir que algo es una obra de arte, a partir de las nociones de "juego" y "parecidos de familia" de Wittgenstein. La tesis de Weitz fue amplificada, entre otros autores, por Kennick (que observa que la crítica de arte ha asumido erróneamente que trabaja con standards de análisis universales), Lake (contra el "conocimiento intuitivo" de Croce), Gallie (contra el esencialismo). Mandelbaum, contra Weitz, argumenta que decir que las obras de arte o los usos del término "arte" exhiben parecidos de familia pero que no hay una característica particular o un conjunto de características que todas las obras de arte tengan en común, es insuficiente para explicar la aplicación de términos generales. Para ello hace falta mostrar no sólo parecidos accidentales entre las cosas, sino conexiones *genéticas*. Para Mandelbaum, la descripción de juegos de Wittgenstein se refiere sólo a características "directamente exhibidas" que no distinguen, por ejemplo, entre echar las cartas y jugar un solitario. Para que haya realmente parecidos de familia hay que mostrar características "no-directamente exhibidas" (sobre vínculos genéticos), basadas, quizás, en los propósitos e intenciones de los que inventan e intervienen en juegos. Por tanto, no es necesario que las propiedades que definen el arte sean propiedades directamente exhibidas.

Como observa Moutafakis^{<3>}, "his emphasis upon how they must somehow reflect a family tie amongst various exemplars of games, suggest that Mandelbaum views these resemblances as designating essentialistic properties". Mandelbaum exige a la noción de "parecidos

de familia" un compromiso (que no vemos por qué ha de tener) con el proyecto esencialista, con el cual, obviamente, Mandelbaum queda comprometido. Pero además, Tilghman⁽⁴⁾ señala dos importantes malentendidos en la interpretación que Mandelbaum hace de Wittgenstein. El primero de ellos consiste en suponer que las similitudes recogidas bajo la etiqueta "parecidos de familia" han de ser propiedades "directamente exhibidas". Mandelbaum fundamenta su afirmación en los ejemplos que Wittgenstein ofrece cuando describe juegos. Pero, como observa Tilghman, Mandelbaum no cae en la cuenta de que Wittgenstein aplica también la metáfora de los parecidos de familia a los números (¿cuál puede ser una propiedad exhibida de un número?). Eso demuestra, por una parte, que la diversidad y vaguedad del nivel de lo "directamente exhibido" se multiplica en el nivel de lo "no directamente exhibido", y por otra, que las intenciones relevantes de los artistas pueden serlo solamente para producir obras con apropiadas propiedades artísticas que son, en último término, directamente exhibidas. En resumen, pese a la argumentación de Mandelbaum, la existencia de "family resemblances" (en el sentido wittgensteiniano) no tiene nada que ver con la naturaleza de las propiedades de las cosas relacionadas. El segundo malentendido de Mandelbaum es suponer que los parecidos de familia constituyen un criterio para la aplicación de un término general a una instancia particular, esto es, un criterio de identificación de individuos como miembros de una clase o una regla para "extender" un concepto a menos clases. Pero en Wittgenstein los conceptos de "juego" y de "parecidos de familia" no juegan ningún papel justificatorio. "We call things, numbers, games, and art for different and varying reasons. What we do

have however, is the fact that these things are called nummers, games, art -we do have the language and that means the practice of depling with these things- and that is really quite enough to get the investigation going".^{<5>}

Echar las cartas será un juego para aquel que no crea en ello, pero no para el que crea en ello. Por tanto, sea o no un juego es lógicamente independiente de lo que Wittgenstein dice respecto de la "family resemblance". Esta misma idea puede ser inferida de una conocida nécdota que Malcolm cuenta en sus Memorias: en cierta ocasión, mientras paseaban, Wittgenstein propuso a Malcolm y a su mujer Mrs Malcolm que representaran los movimientos de la Tierra y la Luna con respecto al Sol. Mrs Malcolm era el Sol, Malcolm describía un círculo en torno a ella y Wittgenstein describía un círculo en torno a Malcolm. Imaginemos (propone Tilghman) a dos observadores de la escena. Uno pregunta, en tono celoso, (quizás piensa que se trata de un ritual o de algo extraño) "¿Qué están haciendo?". Su recelo puede ser acallado con la respuesta "Sólo estamos haciendo un juego". El otro observador, en un tono muy diferente, pregunta: ¿Estáis jugando? Y la respuesta puede ser perfectamente "No es realmente un juego". Como observa Tilghman:

"The word 'game' in such instances is not applied or withheld on the basis on similarities or the lack of them with some paradigm in order to achieve a classification, but is used, rather, to past the activity in a certain light, e.g., to show it as harmless rather than sinister or a improvised and iddle amusement rather than contest to rules."^{<5>}

Como Wittgenstein muestra repetidamente, el modo como aprendemos las palabras apoya esta misma idea: no aprendemos criterios

de clasificación, sino usos en diversos contextos y con diferentes propósitos. Ningún niño aprende la palabra juego porque se la ha dado un criterio general de aplicación del término, sino porque ve a otros usar la palabra juego en determinadas situaciones y porque él mismo usa (con o sin éxito) la palabra juego en determinadas situaciones.

En resumen, la tesis de Tilghman (con respecto a Mandelbaum) es que Wittgenstein utiliza las ideas de "juego" y "parecidos de familia" no como una parte de la teoría del lenguaje (cf. I.F. §65), sino como una analogía (que no debe servir nunca para un nuevo esencialismo). Más concretamente, que la discusión de los juegos (como analogía), con sus implicaciones para los juegos de lenguaje y para el lenguaje mismo, está destinada a ser un primer paso para romper con la hegemonía de la teoría del significado como referencia. Moutafakis hila aún más fino, y, corrigiendo a Weitz, afirma que, puesto que existen diferencias entre los juegos y el arte (o el discurso sobre el arte), la relación entre ambas ha de ser vista como metafórica y no como analógica.

El "warehouse" de Kennick constituye, por otra parte, un perfecto ejemplo de "lenguaje de vacaciones", esto es, de situación artificial donde se ha eliminado todas las funciones del "nombrar" para reducirlas (falazmente) a la función meramente clasificatoria. Del mismo modo, la pregunta "¿Tienen algo en común todos los juegos?" no es pertinente (con un propósito esencialista) porque privilegia un sentido clasificatorio de "juego" y enmascara la verdadera multidimensionalidad de su significado, su contextualidad. "It is only by ignoring this context of artistic life and practice that definition

identifications, and labels can be made to appear so important."^{<7>}
Esa misma idea es la Wittgenstein expresa en el *dictum* "Look and see"
(I.F., §66).

Es curioso, por otra parte, el modo como Aagaard-Mogensen^{<8>} desmonta la afirmación de Mandelbaum de que el propio concepto de "familia" es un "family resemblance concept": desde un punto de vista biológico, el "genetic background" de los diversos individuos relacionados por parentesco familiar es distinto (el hijo con el padre, el hijo con sus primos, etc.), pero, sin embargo, afirmamos de igual modo que existe entre ellos un "parentesco de familia".

Para algunos autores contemporáneos (como R. A. Sharpe en Contemporary Aesthetics: A Philosophical Analysis) la "family resemblance" de Wittgenstein ya no recibe exigencias esencialistas (no se le requieren vínculos *genéticos*) sino que se deja como algo a ser considerado sólo cuando se ha tirado la toalla en el intento de identificar algunos rasgos esenciales del arte, con lo cual, aunque el proyecto esencialista continúa, de algún modo, vivo (especialmente en la estética anglosajona) los malentendidos que abrigaban los antiesencialistas de primera generación respecto de la interpretación de las ideas de Wittgenstein parecen haber sido frenados.

Por último, queremos añadir una reflexión a la posición de Tilghmann, según la cual "Talk about games was introduced into the P.I., as an analogy intended to illuminate certain important aspects of language, but not as a part of theory of language."^{<9>} ¿A qué "teoría del lenguaje" se refiere Tilghman? Es evidente que si Tilghmann piensa en una "teoría" como un discurso sistemático,

teleologista, demostrativo, conclusivo, no redundante, etc., entonces no sólo la analogía (o metáfora) del juego no constituye más que un elemento previo a ella (puesto que se trata de una afirmación con un status teórico tradicional), sino que no se nos ocurre qué otros elementos podrían constituir las tesis de dicha teoría (tal y como las ideas aparecen expuestas en el discurso wittgensteiniano): la llamada teoría del significado como uso no tiene tampoco un carácter demostrativo, sino descriptivo (en el sentido en que Wittgenstein emplea el término en I.F. §109):

"§109. Era cierto que nuestras consideraciones no podían ser consideraciones científicas. La experiencia 'de que se puede pensar esto o aquello, en contra de nuestros prejuicios' -sea lo que fuere lo que esto pueda querer decir- no podría interesarnos. (La concepción neumática del pensamiento.) Y no podemos proponer teoría ninguna. No puede haber nada hipotético en nuestras consideraciones. Toda *explicación* tiene que desaparecer y sólo la descripción ha de ocupar su lugar. Y esta descripción recibe su luz, esto es, su finalidad, de los problemas filosóficos. Estos no son ciertamente empíricos, sino que se resuelven mediante una cala en el funcionamiento de nuestro lenguaje, y justamente de manera que éste se reconozca: *a pesar de una inclinación a mantenerlo*. Los problemas se resuelven no aduciendo nueva experiencia, sino compilando lo ya conocido. La filosofía es la lucha contra el embrujo de nuestro entendimiento por medio de nuestro lenguaje."

Y lo mismo podríamos decir del resto de las presuntas *tesis* de su presunta *teoría*. Ahora bien, es posible también que Tilghmann hable de "teoría" en el sentido débil⁽¹⁰⁾ en que nosotros lo hacíamos al principio del capítulo 3.: como un ámbito de discurso de carácter filosófico con una función dependiente del lenguaje cotidiano, como esa "lucha contra el embrujo de nuestro entendimiento por medio de nuestro lenguaje (durch die Mittel unserer Sprache)" que nos devuelve, de algún modo, a la *theoria* ⁽¹¹⁾ de la filosofía griega. Pero si es así, la analogía (o, mejor, metáfora, como diría Moutafakis) del juego

no puede ser entendida como un paso previo a ninguna "teoría" (¿a qué "teoría"?), sino parte constituyente, al mismo nivel, de la teoría (en el sentido que nosotros le damos). Puesto que la filosofía (la theoria), según Wittgenstein, no puede hacer ni más (ni menos) que ofrecer buenas analogías, analogías esclarecedoras.

NOTAS

- <1> "Wittgenstein, Games and Art" y el cap. 2 "Attack on Theory and the Appeal to Wittgenstein" in But is it Art?, pg. 25.
- <2> "On Family Resemblances and Aesthetic Discourse"
- <3> op. cit., pg. 74.
- <4> op. cit., pg. 43.
- <5> Tilghman, But is it Art?, pg. 46.
- <6> op. cit., pg. 520.
- <7> Tilghman "Wittgenstein, Games and Art", pg. 522.
- <8> "The Definition of Art", pg. 43.
- <9> op. cit., pg. 517.
- <10> Y débil no supone aquí ninguna inferioridad con respecto a la noción tradicional de teoría.
- <11> Y no son casuales (o sólo son casuales superficialmente) las connotaciones visuales de *theoria* (visión, contemplación). (cf. con el "ver claro" como fin de la filosofía de Wittgenstein)

3.6. Las secuelas estéticas del dualismo cartesiano.

La mayor parte de los investigadores wittgensteinianos en estética coincide en poner de relieve que una de las principales fuentes de los malentendidos que Wittgenstein evidencia es la concepción dualista mente-cuerpo que R. Descartes establece en su filosofía. Quizás sea en el terreno del arte y lo estético donde las consecuencias del dualismo cartesiano resultan, no digo más profundas, pero sí más llamativas, y pueden rastrearse en la práctica totalidad de la amplia gama de teorías del arte tradicionales, en sus variantes emotivista, expresionista, intuicionista, expresionista, empática, intencionalista, etc. Es obvio que la referencia al dualismo cartesiano no expresa una influencia directa de la filosofía de Descartes en las teorías estéticas, sino que se trata de una influencia filtrada a través de muy diversas teorías filosóficas que recogen la herencia cartesiana; de cualquier modo, por "dualismo cartesiano" entendemos un modelo de explicación ya clásico y acuñado con esta denominación en las investigaciones filosóficas.

Es posible también que la raíz dualista cartesiana de los malentendidos estéticos sea una de las cuestiones más profunda y extensamente entendida por los antiesencistas. Sin duda, ello influye en el alto nivel de un buen número de artículos dedicados a esta cuestión.

La estructura del presente capítulo será como sigue: comenzaremos por ofrecer un panorama general de la crítica desde la estética analítica a las consecuencias estéticas del dualismo de herencia cartesiana; a continuación nos centraremos en una

sistematización de la versión estética del modelo dualista cartesiano bautizado por G. Hågberg como "modelo traducción"; en tercer lugar revisaremos las críticas estéticas a uno de los mitos herederos del dualismo cartesiano que más amplia repercusión ha tenido: el mito de la intencionalidad; finalmente, investigaremos hasta qué punto son rehabilitables las nociones que, tradicionalmente, han estado cargadas de presupuestos mentalistas o internalistas, con una atención especial a la noción de "expresión", una vez que estos presupuestos han sido evidenciados como malentendidos.

No es necesario insistir mucho en la concepción dualista del hombre en Descartes. Nos referiremos a ella brevemente. Para Descartes el hombre es un ser compuesto de cuerpo y alma (la unión de ambas se produce, vaga y confusamente, a través de la glándula pineal); la naturaleza del cuerpo tiene que ver con los fenómenos mecánicos (espacio-temporalmente determinables) y la del alma con los fenómenos internos (temporalmente determinables). Descartes estimaba que la unión del cuerpo-alma o bien la acción recíproca cuerpo-alma "era muy difícil de explicar" y recurre a una justificación por la experiencia común: "todos experimentamos en nosotros mismos que somos una persona, que poseemos un cuerpo y un pensamiento, siendo de tal naturaleza que el pensamiento puede mover el cuerpo y sentir cuanto le acontece". Así, en algunos casos, nuestras percepciones están relacionadas con los objetos exteriores que, a su vez, lo son de nuestros sentidos; tales sentimientos-sensaciones son causadas por los objetos que provocan los movimientos, que al ser comunicados al cerebro da lugar a que el alma sienta, pues es el alma quien siente. En otros casos pueden referirse a nuestro propio cuerpo o alguna de sus partes (sed, hambre, etc.) y,

finalmente, debe notarse la existencia de los referidos exclusivamente al alma, causadas, mantenidas y fortalecidas por el movimiento de los espíritus animales. El cuerpo, pues, es una máquina regida por una mente o alma, siendo lo mental irreductible a lo mecánico. Por eso algunos han denominado a la concepción antropológica de Descartes el "fantasma en la máquina". Esa misma idea viene apoyada por la concepción cartesiana del lenguaje, en el cual conviven un aspecto físico-mecánico (aparato respiratorio y articulatorio) y el mental (responsable de la actividad creadora y utilizadora de signos).

Vamos a combinar algunas reflexiones sobre las repercusiones estéticas de la herencia del dualismo cartesiano con la presentación y discusión de algunas aportaciones de otros autores sobre la cuestión. El artículo de Roger A. Shiner "The Mental Life of a Work of Art" es uno de los estudios clave para la cuestión. Su tesis se puede resumir como sigue:

"The initial theme of my paper is that both the existence and persistence of this seemingly insoluble dispute about the nature of expressive qualities of artworks is caused by the unnoticed influence of a certain confused picture of the mind. I shall argue later that the influence of this picture is not the whole story, but it is very important part of the story. This confused picture of the mind is dominant also in philosophy of mind itself. We must therefore turn to philosophy of mind and argue the point for a while there, before returning to aesthetics."⁽¹⁾

V. Aldrich ("Art and Human Form") entiende la obra de arte como materialización del concepto de "forma humana" (la unidad orgánica que resulta de la disolución del dualismo cartesiano cuerpo-alma); Wittgenstein pone las bases de esa disolución, esquivando las trampas de las posibles derivaciones escépticas de la irreductibilidad de lo mental: el materialismo (sólo puedo conocer lo mecánico) o el

mentalismo (en su versión "skepticism of other minds" o solipsista):

"It is from the snare of such 'skepticism of other minds', or worse yet solipcism, that Wittgenstein wants to rescue us by reminding us of how naturally we reveal our souls to one another in plain talk. What we have 'in mind' -what philosophers call 'contents of conciousness- is so often, so transparently, 'bodied forth' in our speech-acts, or in the articulate animation of the human body in lingüistic action, portraying the soul of the speaker. This is, in current dress, what Aristotle meant when he said that the soul is the "form" mean considerably more than just shape. It is this depth-sense of 'form of the body' that Wittgenstein has in mind when he makes remarks such as, 'We say only of a human being and what is like one that it thinks'. But the shape counts for *something*, even in this use of 'form'."⁽²⁾

La mente humana ya no es otra cosa distinta de la "forma humana", y la obra de arte, en su carácter re-presentativo, es una metáfora de la "forma humana" como unidad orgánica::

"All this puts the notion of 'psychic distance' in a new and confirming light. In the medium of a statue or painting one literally sees the human psyche at its work of metaphorical portrayal of things in perception. Thus, the art of visual representation creatively exploits its materials and media with a view to making a spectacle of the psyche at its work of presenting things in image and thought by metaphor, from the ground up"⁽³⁾

"The answer is that the human psyche is itself bodied forth in the human form which, in the state of nature, is the best natural picture of the soul. The human form is, already or without benefit of art, an expressive portrayal of the psyche, the Logos, that has shaped the human form into an image, a picture, or the capacity to be conversant with, and creatively articulate about, the world; the power to make things that reveal things.[...] Then this being got wise to this gift of picturing-inseeing things and became an artist, manipulating materials into works of art to make *them* come alive with *his* vision of things. To do special honor to the whole affair, he depicted the human form itself in the picture-space of the work, for he had noticed that a human being, thanks to the human form that expressively portrays him, already appears in a sort of person-space that have *some* properties of picture-space, which makes seeing a person *somewhat* like seeing a picture of something. What this cosmic something is (Logos), the artist anxiously, desperately, tries to clarify and amplify by making the human form itself the content of a work of the art of visual representation."⁽⁴⁾

W. B. Gallie ("The Function of Philosophical Aesthetics") formula un ataque a la raíz misma del esencialismo defendido por la estética idealista ("Art is, essentially, Imagination"), que ha dominado la estética filosófica "for the last hundred and fifty years":

"Anyone urging this would, I suggest, do well to remember how tenacious and seductive a doctrine essentialism has proved to be. He would do well to recall how many of the greatest philosophers since Descartes have devoted perhaps their best energies to exposing essentialist fallacies, only to slip back -as soon as their philosophic interest flags or their acquaintance with relevant scientific procedures is defective- into unmistakably essentialist habits of thought."⁽⁵⁾

Gallie considera los pilares principales de las teorías idealistas y saca a la luz sus presupuestos mentalistas e internalistas. Al fin y al cabo, se trata de *Erlebnis* oculta (de esa experiencia interior privada, que tiene lugar en el "fantasma" llamado "mente") que, como observa Bouveresse ha obsesionado a la estética filosófica desde antiguo. Y esa misma concepción puede rastrearse también en la "bucket theory of mind" de Popper, donde la mente (ese concepto tan confuso desde Descartes) es descrita como una especie de receptáculo donde son depositados, tratados y organizados (interpretados, en suma) los "datos sensoriales", unos datos sensoriales concebidos como "material bruto procedente de los sentidos", como si la recepción y la interpretación fuesen operaciones separables (como Wittgenstein, y después Goodman y Gombrich han señalado).

No obstante, el hecho de que Wittgenstein rechace la formulación de la mente en términos de entidades mentales, no quiere decir que sea behaviorista. El behaviorismo es, en el fondo, un

mentalismo reprimido que, aunque continúa considerando que lo importante son las sensaciones experimentadas ("lo que pasa 'dentro'"), pero que el único o el mejor medio de describirlas es describir o imitar lo que hace o dice el sujeto experimentador. Wittgenstein no niega que existan asociaciones cuando alguien mira un cuadro o escucha una sinfonía, pero la obsesión behaviorista enmascara el hecho de que lo importante no es la "experiencia psíquica" que tengo al mirar el cuadro, sino lo que hago y digo con respecto a ese cuadro.

"Le behaviorisme attire en fait notre attention sur un point essentiel, qui est que le meilleur moyen de décrire les sensations éprouvées par quelqu'un est encore le plus souvent de décrire ou d'imiter ce qu'il fait et dit. (Comment le comédien s'y prend-il pour nous communiquer les états d'âme de son personnage?) Pourquoi avons-nous l'impression que la description comportementale n'est qu'un substitut grossier et un pis-aller par rapport à la description fine à laquelle nous aspirons? Les psychologues behavioristes ne nient pas que nous éprouvions des sentiments. Ils veulent dire que notre description de comportement est celle des sentiments: <<Qu'à-t-il ressenti en disant: 'Duncan est dans sa tombe?' Puis-je décrire ses sentiments mieux qu'en décrivant de quelle façon il l'a dit? Toute description est grossière en regard de celle du geste qu'il a eu et du ton de sa voix>>. Nous avons tendance à considérer que ce qui est important dans l'«expérience» esthétique est la manière dont l'objet nous affecte, ce qu'il nous fait ressentir (une chose dont la description complète devrait théoriquement pouvoir être donnée en termes physiologiques et psychologiques), et non pas ce que nous faisons et disons. Mais cela nous conduit, précisément, à une représentation tout à fait grossière de la fonction de l'œuvre d'art, à savoir à l'idée que, par exemple, nous regardons un tableau essentiellement pour avoir une certaine expérience psychique. Et c'est en faisant, au contraire, attention aux choses diverses que nous faisons et disons en face de l'œuvre d'art que l'on peut comprendre à quel point cette idée est absurde."⁽⁶⁾

M. Sheets-Johnstone ("Thinking in Movement") aplica a la danza (o mejor, a la improvisación de la danza) el argumento wittgensteiniano contra el dualismo de raíz cartesiana que distingue

radicalmente entre "pensamiento" y "expresión del pensamiento", entre "pensamiento" y "movimiento" (en danza). El artículo, más que añadir nada nuevo, constituye una magnífica aplicación de campo de la idea que venimos aludiendo. (Maxime Sheets-Johnstone es assistant professor of dance en la Temple University). El texto es suficientemente explícito respecto a la naturaleza dialéctica de la relación entre "pensamiento" y "expresión del pensamiento":

"To think in movement does not mean that the dancer is thinking *by means of* movement or that thoughts are *being transcribed into* movement." <7>

[...]

"The notion that thoughts must be transcribed, that they exist separately from their expression, has been justly criticized by such philosophers as Wittgenstein and Merleau-Ponty. 'When I think in language', Wittgenstein insisted, 'there aren't <<meanings>> going through my mind in addition to the verbal expression.'" <8>

[...]

"To say that in improvising, I am in the process of creating the dance itself out of the possibilities which are mine at any moment of the dance, is to say that I am exploring the world in movement; that is, at the same time that I am moving, I am taking into account the world as it exists for me here and now." <9>

[...]

"It would seem that if we are to fathom such strata of human experience, we must turn back to an existential world or find in our symbol-laden world patches where such phenomena as thinking in movement might come to light. Only in so doing might we discover that fundamental creativity founded upon a bodily logos, that is, upon a mindful body, a thinking body, a body which opens up into movement, a body which, in improvisational dance, beaks forth continuously into dance and into *this* dance (as a body might break forth continuously into painting and into *this* painting, or into music and into *this* music), a body which moment fulfills a kinetic destiny and so invests the world with meaning. It might even be suggested that if we would rethink our notion of thinking, or rather, reflect upon our experience of thinking and describe it fully, we might find that our insights have consequences for epistemology and evolutionary thought as well as for aesthetics." <10>

Parece claro que una de las principales consecuencias de la herencia del dualismo cartesiano en estética es la "internalización" o

"mentalización" del significado estético y la "materialización" o "corporalización" de la obra de arte (aunque después, con la reacción de algunas corrientes de vanguardia, como el conceptualismo, se proponga justamente una inversión rigurosa de los términos). Más adelante veremos un intento de sistematización de esta idea en el "modelo traducción".

G. Hagberg ("Art and the Unsayable: Langer's Tractarian Aesthetics") critica el intento, por parte de S. Langer, de construir una estética desde presupuestos que se corresponden con los de la filosofía del T.L.P..

"Indeed, the last thing I want to deny is that art possesses expressive power and meaning. But it can be denied that this particular theory designed to explain that power and meanings is adequate to the task. Wittgenstein came to see his early view of language as deeply misleading, and fundamentally ill formulated in terms of the sign and its life. From above considerations it appears that such a model applied to art also ultimately obscures more than it can illuminate, and that the conception of artistic meaning housed in this theory must be not merely altered but exchanged for another. That alternative conception could be as radically different as the late Wittgensteinian conception of meaning is from the early, a conception which escapes the dualistic categories of inner feeling and outer symbol."⁽¹¹⁾

Como es sabido, S. Langer⁽¹²⁾ afirma que el arte se alza allí donde el lenguaje deja de estar, por tanto, la teoría. Los artistas, o al menos, los artistas exitosos, tienen una función común: "give the subjective events an objective symbol"; y respecto de su obra, añade, "the reason that it can symbolise things of the inner life is that it has the same kinds of relations and elements"⁽¹³⁾. Obviamente, Hagberg no tiene ningún problema para conectar esta concepción del arte con la separación entre arte y lenguaje, y la teoría pictórica del significado (e incluso en su componente atomista)

que caracteriza el modelo de lenguaje del T.L.P.. Para construir su enlace entre "sentimiento" y "forma", Langer utiliza las categorías dualistas tradicionales de "outward symbolization of inward feeling", que están en el lugar de otro dualismo de corte no psicológico, sino más bien lógico (el que Wittgenstein establece entre el terreno de lo decible y el terreno de lo indecible). Un malentendido complementario al de Langer es el que pretende extender el lenguaje, la explicación, al terreno de lo mental, estudiando, desde presupuestos empiristas radicales los fenómenos estéticos. Un buen ejemplo de esta otra secuela del dualismo cartesiano (que lo es por continuar sin entender la naturaleza de la relación entre lo "interno" y lo "externo") es el artículo de Petra Störig e Ingo Rentschler "Brain and Beauty: Bioscientific Approaches to Aesthetic Phenomena", donde se pretende investigar lo común a los fenómenos considerados como "bellos" desde presupuestos "biocientíficos".

Finalmente, sólo una somera referencia a las críticas de T. Pateman ("Wittgensteinian Aesthetics") y de R. A. Sharpe ("Review of Feeling and Reason in the Arts") a las ideas expuestas por D. Best en Feeling and Reason in the Arts (London, Allen & Unwin, 1985). Como observa Sharpe, "we could describe the leitmotiv of his work as the thesis that theorising has obscured the nature of such concepts as expression, of feeling and of the place of reasons in art." Es curioso cómo (observa Pateman) la moda del sociologismo trajo consigo una lectura sociologista de Wittgenstein (Winch: The Idea of a Social Science, 1958) y la moda naturalista, a su vez, trajo consigo una lectura naturalista, a partir de ciertas interpretaciones de la noción de "forma de vida", de la obra de Wittgenstein. Best propone una

conciliación de naturalismo y sociologismo en estética, desde una presunta lectura crítica del segundo Wittgenstein. Pero, desafortunadamente, su intento es un "ensamblaje" de las distintas piezas, y no una lectura dialéctica de un pensamiento unitario:

"The more general lacuna in Best's thinking is not to see that there are real problems in juggling with art as both natural response and social institution; unless you are very careful, one of the balls will get dropped. Certainly, the naturalist ball gets dropped the moment loose talk about language and the arts creating man is allowed to creep in, just as the sociological ball gets dropped in talk of man creating language and the arts."⁽¹⁴⁾

Por una parte, Sharpe detecta en Best un grave malentendido por lo que respecta al "teorizar":

"I find myself tugged in two directions by this antipathy towards philosophical theorising. On the one hand we must applaud to bring us back to ordinary concepts and the way they are rooted in practice. On the other there is surely a case for saying that theorising about such concepts is exactly what philosophy is. There is a curious minimalism in the arts. Just as a refusal to create an artefact is a reaction to previous traditions in the arts so a refusal to theorise is itself a move within philosophy. But like minimalism elsewhere, philosophical minimalism can have no intellectual progeny."⁽¹⁵⁾

La observación de Sharpe de la existencia de una cierta similitud entre el minimalismo (o el conceptualismo) en arte y el antiteoricismo de Best nos parece muy sugerente, y en concordancia con una de las principales ideas de nuestra investigación. Por último, Sharpe detecta en Best un segundo malentendido sobre el que se funda su "naturalismo": Best defiende la existencia de "natural reactions", no aprendidas ni condicionadas y no dependientes de ni controladas por convenciones. Best responde al llamado irracionalismo de Redford (ser emocionado por la muerte de Anna Karenina es incoherente cuando

se sabe que nadie ha muerto realmente) mediante el concepto de "natural reaction" (ser emocionado por una muerte escenificada es una "rección natural"):

"Best presents his views on what has been called dramatic or fictional illusion as follows, "The object of attention and response is real; the sense of that reality is given by the concept of art", and, elsewhere, 'To respond appropriately to the murder of Desdemona is to reveal a grasp of the concept and conventions which give sense to the possibility of responding in some respects as if this were a situation in real life.' This latter remark seems inconsistent with what is claimed elsewhere. If the reaction is mediated via conventions then it seems to follow that it cannot be 'natural'. Certainly this opens the way for a restatement of Redford's problem. My tears are not 'as if' tears. There is nothing so contrived or derivative about them."⁽¹⁶⁾

Best flota a la deriva entre el convencionalismo y el primitivismo sin llegar nunca a conciliarlos, porque su comprensión de la filosofía del segundo Wittgenstein es pendular, no dialéctica.

NOTAS

<1>op. cit., pg. 253.

<2>op. cit., pg. 297-298.

<3>ibid., pg. 301.

<4>ibid., pg. 302.

<5>op. cit., pg. 394.

<6>Wittgenstein: la rime et la raison, pg. 177-178.

<7>op. cit., pg. 400.

<8>ibid., pg. 401.

<9>ibid., pg. 402.

<10>ibid., pg. 406.

<11>op. cit., pg. 338-339.

<12>Feeling and Form, London, Routledge & Kegan Paul, 1953.

<13>Langer: Problems of Art, New York, Ch. Scribner's Sons, 1957, pg.9

<14>Pateman, op. cit., pg. 174.

<15>Sharpe, op. cit., pg. 160-161.

<16>ibid., pg. 163.

3.6.1. A propósito de la obra de arte: el "modelo traducción".

Garry Hagberg ("Creation as Translation") hace una útil sistematización de una de las principales herencias estéticas del dualismo cartesiano en lo que él llama el "modelo traducción": la obra de arte, en tanto que material físico, es simplemente externalización o "evidencia" del significado estético interno o contenido emocional. El artista, en tanto que creador, es, por tanto, un traductor. Hagberg elige una cita de T. S. Elliot para ejemplificar este modelo:

"The only way of expressing an emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion."⁽¹⁾

Hagberg ataca el modelo traducción (como malentendido) desde la distinción wittgensteiniana (B.B.B., pg. 158) entre uso transitivo y uso intransitivo asociado al uso de las palabras, concretamente de los términos "peculiar" y "particular". Por ejemplo, "El modo particular en el que A fuma" no implica que "el modo" sea algo separado de "A"; aplicado al arte, si digo "Este Durero expone ese sentimiento particular de profunda melancolía", a la pregunta ¿qué sentimiento particular de profunda melancolía, la respuesta será: "Bueno...ese sentimiento", reenviando de nuevo a mi interlocutor al cuadro (uso intransitivo). Un ejemplo de uso transitivo sería "Kilogramo significa el peso de un litro de agua".

Para Hagberg, el modelo traducción descansa en la ilusión gramatical que produce la apariencia de la gramática superficial de nuestras expresiones y que nos hace confundir uso transitivo e

intransitivo. Si dibujo un rostro y digo "Este rostro tiene una expresión particular", para explicar "cuál es esa expresión particular" no podría hacer otra cosa que volver a dibujar el rostro, y sin embargo, tengo una tendencia a pensar separadamente la "expresión" del "rostro". La confusión transitivo-intransitivo desemboca en una imagen de (a) una entidad original, el prototipo emotivo de mente y (b) una segunda entidad, la obra de arte, que como objeto físico sirve como correlato exterior de la entidad anterior. Pero, como observa Wittgenstein en B.B.B. pg. 166), "Este tono dice algo" es como si pensase que he de encontrar lo que dice. La ilusión no es que el tono diga algo, sino que lo que dice sea independiente de los materiales específicos en los que es dicho y, por tanto, que el tono específico que tenemos entre nosotros es sólo una instanciación (un instante) o más exactamente, una traducción, de un contenido previo.

En ocasiones (al escribir una carta, por ejemplo) parece que intentamos "encontrar la expresión correcta para un pensamiento (o un sentimiento), y eso parece apoyar el modelo traducción. Pero cuando uno encuentra que una frase no es adecuada uno no compara el sentimiento con lo escrito, sino que uno ve que el tono emocional particular de lo escrito no es el que busca, lo que dispersa la idea de que trabajamos con una dualidad de entidades. Por eso Wittgenstein señala: "I surrender to a mood and the expression comes ". El compositor resuelve un problema armónico y entonces encuentra lo que busca (lo que quiere decir) y el poeta hace lo mismo con un esquema rítmico, por ejemplo.

El modelo traducción coloca al artista en un supuesto lugar de privilegio, puesto que él es el único que disfruta de una relación con el significado emotivo de la obra, puesto que es el único que tiene acceso a lo "interior". Pero, como observa Hagberg, hay una gran variedad de casos en los que el artista está en la peor situación para hablar de su propia obra; estos casos no serían posibles si el modelo traducción funcionara:

- a) el artista excesivamente⁽²⁾ orgulloso de su obra
- b) el excesivamente modesto
- c) el que cambia de opinión sobre una obra suya
- d) el que cambia de opinión una obra suya por influencia de otros
- e) el desilusionado por su obra
- f) el crítico (o el psicoanalista) que amplía a un artista la visión de su obra
- g) el artista que no reconoce como suya su obra de juventud, etc.

Por último, Hagberg hace referencia a algunas conductas artísticas que pueden ser explicadas sin el recurso al modelo traducción:

- a) un pintor minimalista puede pintar un cuadrado amarillo en la tela y dejar que los materiales hablen por sí mismos
- b) un compositor puede "descubrir" a dónde "quiere ir" una composición armónica
- c) ser capaces de mirar (*look*) un tema y ver las variaciones que él mismo ofrece
- d) descubrir en el curso de una obra (no antes) cómo un particular rasgo puede ser modelado

e) la experimentación en música con acordes de séptima de dominante que no resuelven, grados tonales principales suspendidos, quintas paralelas en la armonización de una melodía coral, el mal uso de acordes de sexta aumentada, una voz principal pobre en las frases, y dejar que una voz "mueva" en la mente parte de un contrapunto.

Por tanto, de algún modo, el artista descubre, y no crea, la expresión de los materiales. Así pues, a la pregunta ¿Tienen el pensamiento antes de encontrar la expresión? los artistas tienen tendencia a contestar "No" en cuestiones específicas (como las citadas), pero esa tendencia a reponder "No" no es tan clara si se refiere la cuestión en general. ¿Por qué? Porque la cuestión general (el "pensamiento" y la "expresión", tomados en abstracto) reproduce categorías artificiales derivadas del dualismo. Y eso es precisamente lo que Wittgenstein pondría de relieve retrucando: ¿Y en qué consiste el pensamiento, como algo existente antes de la expresión? No hay respuesta a esta pregunta, a no ser el reenvío a la expresión misma.

Gran parte de las motivaciones que subyacen a los excesos de la crítica, observa Hagberg, emanan directamente de confusiones como éstas. Responder a una mistificación de un misterioso "proceso creativo" que remite a una entidad preexistente fantasmática (lo previo a la expresión en la creación).

Hasta aquí hemos seguido estratégicamente el hilo de la argumentación de Hagberg, pero nos gustaría añadir alguna reflexión al respecto. Por una parte, la reflexión que hemos establecido a partir del "modelo traducción" tiene su complemento adecuado en la reflexión que planteábamos en el capítulo anterior a propósito de Wittgenstein y

el behaviorismo. Es cierto que tenemos asociaciones mentales, pensamientos, sentimientos y emociones cuando contemplamos una obra de arte, pero eso no quiere decir que la finalidad de la obra de arte sea producir determinados "efectos psicológicos" en el espectador. Lo importante para el significado de la obra de arte no son los fenómenos de tipo mental o psicológico que "acompañan" la recepción de la obra de arte, sino más bien lo que decimos y hacemos con respecto a esa obra (si volvemos a verla o escucharla, si sabemos lo que era y lo que no era y podemos apoyarlo con razones, comparaciones, ejemplos, etc.). Wittgenstein expresa esta idea en numerosos pasajes, por ejemplo, a propósito de la imposible "sinonimia" de dos minuetos (E.P.R., §2, pg. 88).

Por otra parte, la lúcida exposición de Hagberg no debe hacernos caer en el error de la mistificación del material. La obra de arte no es la traducción material de un evento o estado mental, sino que, de algún modo, el significado se forja conjuntamente con la forma del material, la obra de arte adquiere vida en su materialidad. ¿Quiere eso decir que cualquier material entra a formar parte, como obra de arte, del juego de lenguaje del arte y la estética? ¿Cualquier material significa, como obra de arte, sea cual sea su grado de elaboración formal y su "intencionalidad"? Es obvio que resulta inevitable reconocer un grado de intencionalidad mínimo, al menos en toda obra de arte (si no en los objetos que forman parte de la estética material o de la estética de lo cotidiano no-artístico). Intencionalidad entendida como pro-posición de un material por parte de un(os) sujeto(s) a una cierta consideración como obra de arte, por parte de otro(s) sujeto(s); no como "lo previo a la expresión en la

creación", sino como una intencionalidad que se constituye en la previsión del otro (el lector, el espectador) en los movimientos del proceso de elaboración (sea esto corto o largo): en la deliberada (e ineludible) apertura del signo estético o la multiplicidad de significados, a la no menos ineludible cooperación interpretativa del lector, y a la aún menos ineludible incardinación en una red de asociaciones intertextuales con otros textos (artísticos y no artísticos) de la misma constelación cultural. Una intencionalidad que "está" en la obra, que se constituye como una marca textual producto del juego de tensiones entre el lugar del creador (o pro-positor) y el del lector (o espectador). Pero volvamos a la cuestión del material o medio: es necesaria una intencionalidad (entendida pro-positivamente) y un medio (aunque mínimo) en el que esa intencionalidad se constituya, pero ¿cuál es el grado de elaboración formal que exige ese medio o material? El ejemplo que nos viene a la mente al momento es el de los *ready-made* de Duchamp: un orinal expuesto como obra de arte (Fontaine), un botellero... Como observa Tilghman⁽²⁾, los conceptualistas gustan de repetir el eslogan de que el arte es cualquier cosa que los artistas digan que es arte o cualquier cosa que sea presentada en un "ambiente" artístico, un museo, un estudio, un teatro. Y en eso coinciden con los defensores de la teoría institucional del Arte (Dickie), puesto que para ello es el *artworld* el que confirma status artístico a las cosas. Tilghman asume que la integración de la Fontaine en la exposición constituye un caso paradigmático de concesión de status ("a one-of exercise that doesn't wear well with repetition"), y cita, a propósito de ello, otra conocida anécdota recogida por Malcolm en sus Memoir: durante uno de

sus paseos, Wittgenstein "daba" a Malcolm cada árbol que pasaran con la condición de que Malcolm no lo talara ni hiciera nada con él, o advirtiese a sus anteriores dueños de que no hiciesen nada con él; cumpliendo esas condiciones, los árboles eran, desde entonces, de Malcolm. Wittgenstein estaba proponiendo una especie de broma conceptual: la utilización de una exposición de manera solemne como si hubiera lugar, sólo que la ausencia de las condiciones usuales de aplicación. Uno no hace donación de algo por el mero hecho de decir "Esto es tuyo". Del mismo modo, podemos decir que una obra de arte no es creada por el mero hecho de decir de un objeto "Esta es mi obra de arte".

Por otra parte, la obra de arte debe conectarse de algún modo con el aspecto de tradición de lo que llamamos arte (de algún modo: incluso si se propone como un "cocking a snook", un "sacar la lengua" al arte tradicional, o una bofetada al gusto del público), esto es, debe quedar algún tipo de familiaridad con las anteriores formas de arte. Eso es precisamente lo que consigue (ambas cosas: conectar con una tradición y asestarle un puñetazo al estómago) la Fontaine al ser exhibida en una exposición o en un museo.

Tanto Tilghman (But is it Art?) como Ground (Art or bunk?), entre otros, se esfuerzan por sacar a la palestra de la estética filosófica una cuestión que, desde la separación de arte y estética por algunas corrientes artísticas actuales, se había convertido casi en una pregunta informable y de pésimo gusto. Rehabilitar la pregunta "Art or bunk?" (o, si se quiere, por la diferencia entre una obra de arte y un objeto cualquiera) es importante porque supone

volver a subrayar la idea de que lo correcto, lo que "le va" o "no le va" a una obra, lo adecuado, juegan un papel primordial en el juego de lenguaje del arte, que, por más que el concepto de arte sea fundamentalmente regulativo (que constituya no una etiqueta, sino una regla para la regulación de nuestro interés por el objeto), que lo es, la obra de arte no es sólo un "artefacto estéticamente interesante", sino un "artefacto estéticamente inteligible" (en términos de razones: tiene sentido preguntar a alguien por qué una obra de arte fue hecha con ese aspecto.

"The only limit on the relevance of anything in this huge backdrop of competence and belief will be whether or not its use makes a difference to the intelligibility of the work. As we saw, this mean more or less intelligible. All that is illegitimate in its relation to the work, what the artist can never rely upon, is that which requires us never to see but always to decode; never to hear but always translate; never to find but always to fantasise."⁴

NOTAS

<¹> Selected Prose of T. S. Elliot, ed. F. Kermode, N.Y.: 1975, pg.48.

<²> Aquí hay que fijarse en "excesivamente", y no en "orgullosa". No se trata de que el artista no puede fingir orgullo, sino de que yo (y cualquiera) puedo considerar su orgullo excesivo. Hablar del "orgullo excesivo" de un artista es una expresión con sentido en el juego de lenguaje del arte.

<³> But is it Art, pg. 88.

<⁴> Ground, I.: Art or bunk?, pg. 140.

3.6.2. La falacia intencional.

El problema del papel de la intención para el significado de la obra de arte ha constituido uno de los *loci* centrales de la crítica antiesencialista. Aunque su relación con el problema de la definición del arte pueda parecer tangencial, es, sin duda, uno de los aspectos característicos del antiesencialismo (con un blanco concreto en las teorías y los autores esencialistas, una primera etapa de crítica radical y, finalmente, una segunda etapa de denuncia de los excesos de la primera etapa, pero a la vez, de reafirmación del cuerpo central del argumento antiesencialista); pero, al mismo tiempo, es uno de los aspectos donde la influencia wittgensteiniana es más clara y donde el debate teórico ha dado lugar a reflexiones de gran riqueza e importantes consecuencias para la estética y la filosofía en general. Por otro lado, su vinculación con la herencia del dualismo cartesiano es muy fuerte: la formulación del significado estético en términos de intenciones ha sido, en las teorías estéticas tradicionales, una consecuencia directa del modelo traducción y de la concepción dual (interno-externo) del fenómeno artístico y estético en general. Es por todo ello que hemos preferido dedicarle un espacio propio en este punto del capítulo.

R. Shusterman, en un artículo clave "Interpretation, Intention and Truth" ofrece un magnífico panorama diacrónico y sincrónico de la cuestión. Haciendo una pequeña historia de ella, hay que empezar por el artículo de Wimsatt y Beardsley "The Intentional Fallacy" (1954)⁽¹⁾, que formula un ataque contra el proyecto tradicional de interpretación intencionalista, según el cual el

significado de un texto ha de identificarse con o debe encontrarse en la intención de su autor, y su influencia en el *New Criticism*. Shusterman relaciona esta corriente con otra más reciente y de consecuencias más "devastadoras": la doctrina postestructuralista de "la muerte del Autor" defendida por Barthes.

Al auge del antiintencionalismo del *New Criticism* se contrapone un rebrote intencionalista apoyado en la línea de los speech-acts de Austin y de Grice, por parte de Knapp y Michael ("Against Theory"²), quienes confunden la intencionalidad intrínseca a todo significado con la asimilación del significado de un texto a las intenciones del autor. Para Shusterman, el argumento intencionalista proporciona a la industria académica científico-positivista la posibilidad de una legitimación sobre valores de autoridad, objetividad y verdad.

A continuación, Shusterman califica la posición de Margolis (Art and Philosophy) de un "relativismo robusto" que postula la existencia de una pluralidad de interpretaciones válidas y una continua e inacabable productividad interpretativa basada en y determinada por la verdad, pero no confinada a ella; una lógica interpretativa con dos momentos, uno descriptivo y otro interpretativo. Shusterman aprecia la volición Margolis, no sin revelar sus reservas respecto de la solución al problema de mantener como distinto un nivel de descripción que resulta indesligable, a su vez, de una interpretación.

Precisamente, esa tendencia a admitir la ineludible presencia de lo interpretativo en la descripción de la obra de arte

(frente a la ilusión objetivista que subyace al primer antiesencialismo) ha sido aprovechada (en un flagrante malentendido) por los deconstruccionistas para afirmar que de ahí al "all readings are misreadings" no hay más que un paso. Claro que posturas como la "necessity of misreading" de H. Bloom⁽³⁾, quien distingue entre el lector débil ("who simply performs a reading") y el lector fuerte (el crítico profesional que "must take his mark by creating his own interpretation which will influence others") tienden un puente de plata para los "deconstructores" que desenvainan argumentos epistemológicamente más fuertes para mostrar que incluso el más sumiso no-profesional está abocado al "misread".

Para Shusterman, los deconstruccionistas, Hirsch, Beardsley y Margolis (en su momento descriptivo) manejan una noción de comprensión prewittgensteiniana: contenitista (el significado como un objeto o contenido de la comprensión) y, sobre todo, basada en la reificación (*reification*), esto es, en la exigencia de un objeto de significado, verdad, conocimiento, etc. Shusterman ve una posible línea de contestación a ello en la teoría crítica frankfurtiana (que culmina en Habermas), que evidencia la reificación como enraizada en el prejuicio predominantemente positivista al servicio de la corrupción técnico-instrumental-capitalista del conocimiento. Pero Shusterman propone una des-reificación desde Wittgenstein y desde Rorty, pragmática (know-how, ways of talking) y no fundamentalista que resuelva (mejor, que disuelva) los principales problemas de la interpretación artística: pluralidad de interpretaciones, interpretaciones aberrantes, papel del autor, status de la obra, etc.

El peligro que le vemos a la propuesta de Shusterman es el de toda aproximación de corte consensualista: olvidar que en lo pragmático, la naturaleza del diálogo es tensional (y, por tanto, dialéctica), que el significado se constituye en un tira y afloja constante entre "comprender" y "estar de acuerdo", y no sólo en un "estar de acuerdo"; el análisis del funcionamiento de la apreciación estética, de cómo entendemos el significado de una obra de arte, de cómo entendemos nuevos significados, de cómo impulsamos a otros a entender nuevos significados, de cómo sabemos que el otro ha entendido o no, etc., nos obliga, bien a ampliar el consensualismo (*strictu sensu*) con una estructura "dimensionada" de comprensión que lo dinamiza dialécticamente, bien a restringir un "all reading is misreading" con las condiciones efectivas de la praxis del arte y la estética donde, de hecho, el acuerdo y el desacuerdo funcionan. Dicho todo ello con las diferencias en la base epistemológica que presentan uno y otro extremo en las diversas corrientes filosóficas en que se materializa (pragmatismo y deconstruccionismo, respectivamente).

Aunque la cuestión del lugar de la intención en la interpretación artística ha despertado el interés de la mayor parte de los autores de la estética analítica⁽⁴⁾, nosotros nos centraremos ahora en la crítica al antiintencionalismo de Wimsatt y Beardsley, esto es, en un correctivo adscribible en un antiesencialismo de segunda generación a los excesos de un antiesencialismo de primera generación.

No obstante, conviene dejar claro antes que la intención (en ese sentido pro-positivo primario que apuntábamos en el capítulo

anterior y que es inherente a toda obra de arte) marca aquí una separación indiscutible entre arte y estética natural: las obras de arte han sido hechas con un propósito consciente de ser propuestas a una recepción estética, mientras que los objetos y fenómenos naturales, aun siendo susceptibles de una recepción estética, no poseen ese carácter intencional (pro-positivo). Mucho más problemática (y no podemos hacer más que apuntar esta cuestión que merecería un estudio detallado) es esta distinción por lo que respecta a otros dos ámbitos: por una parte, el de los objetos etnológicos (objetos procedentes de otras culturas donde han sido elaborados para otras funciones distintas de la estética y que reciben una lectura estética en nuestra cultura) y, por otra parte, el de los objetos de uso cotidiano (donde la pro-posición estética convive con otras funciones que la enmascaran, la ensalzan, la sustituyen, la interfieren, etc., en una enorme diversidad de casos posibles).

Volvamos ahora al problema de la intencionalidad en la interpretación de la obra de arte. Para la estética tradicional, la intención tiene cabida dentro de un modelo traducción básico: la obra de arte es la materialización (externalización) de las intenciones (internas) del autor. Así, la comprensión de la obra supone acceder a las intenciones (que funcionan como significado) que motivaron esas obras de arte. Por tanto, el autor ostenta un lugar privilegiado con respecto al significado de la obra de arte, puesto que sólo él tiene un acceso directo a las intenciones que motivaron la obra. Pues bien, el argumento antiintencionalista de la falacia intencional (que defienden Wimsatt y Beardsley) puede reformularse sintéticamente como sigue: si la obra de arte es plasmación de las intenciones del autor,

pueden ocurrir dos cosas, a saber, que esa plasmación haya sido exitosa o que no haya sido exitosa. Si ha sido exitosa, eso supone que el autor ha conseguido efectivamente plasmar sus intenciones en la obra, y por tanto, si las intenciones "están" en la obra, ya no necesito para nada acceder a instancias exteriores a la materialidad de la obra misma (manifestaciones del autor, aproximaciones psicologistas, biografistas, sociologistas, empáticas, etc.). Si la plasmación no ha sido exitosa, lo que el artista ha producido no es producto de sus intenciones, es otra obra de arte distinta de la que intentaba producir; por tanto, habré de juzgarla independientemente de esa intenciones, que ya no me importan nada. Esta sistematización (un tanto esquemática) del argumento antiintencionalista fue vista, al menos en un primer momento, como un verdadero nudo al cuello del intencionalismo que desterraba para siempre cualquier referencia a la intención en la interpretación de la obra de arte y que derrocaba al autor de ese lugar de privilegio absoluto, para promulgar el acceso público e igual al significado de la obra de arte por parte de los receptores. Es evidente que la obra de Wittgenstein fue leída con este sesgo y no fue difícil encontrar en ella ideas que apoyaran el argumento antiintencionalista, desde el ataque a la intención como estado mental, hasta la gramaticalidad del significado del término intención (ver I.F., §197, 205, 588, 659, 337, 247, 210, o II parte, pg. 221-223, o F §1, 2, 23, 41, 44-51, 192, 575, 577, 582, 583, 589, 591, 656, por ejemplo).

Pero, pasados los primeros momentos de fascinación por el poder deconstructivo del argumento antiintencionalista, y pasados también los intentos de anularlo desde la reacción intencionalista

(Knapp y Michael, pero también el "intentionalist backlash" apoyado en la teoría fenomenológica de E. D. Hirsch⁽⁵⁾) se produce un movimiento, desde el interior de la estética analítica (en general) wittgensteiniana (en particular), de corrección de los excesos que había llevado el argumento antiintencionalista y de reivindicación moderada de ciertos aspectos de la intencionalidad que había sido tan (si se me permite la expresión) "salvajemente" desterrada. Hay que entender bien que no se trata de una crítica radical que anule el argumento antiintencionalista, sino de una crítica parcial, correctiva, que confirma el cuerpo central del argumento depurándolo.

Nosotros seguiremos principalmente la crítica al antiintencionalismo de I. Ground en Art or bunk?. Ground no deja, sin embargo, por ello de constatar el error de los que postulan la conversión de la obra de arte en una mera "idea" o "intención" (léase, el arte conceptual):

"In the absence or in the abandonment of the medium, which might yet prove the salvation of a work, what makes for bunk in the arts, what makes for nonsense, sophistry and claptrap, is exactly the same here as it is anywhere else."⁽⁶⁾

La obra de arte, reducida a una idea, se expone a los mismos criterios de validación que cualquier otra idea: puede ser discutida con el autor, puede constituir una estupidez o una genialidad, etc., pero no tiene nada que ver con el juego de lenguaje de la interpretación y la apreciación que se establece con respecto a la recepción estética.

Ya vimos cómo en la crítica al modelo traducción la intención, la idea, "está en el extremo del pincel" (una expresión muy

gráfica de Ground⁽⁷⁾): se constituye en (con) la elaboración de la obra, y también en la lectura, a partir de la obra. Parece, pues, que una de las consecuencias del argumento antiintencionalista es que "lo único relevante es la apariencia del objeto", puesto que las intenciones o están inscritas en la materialidad del texto artístico o no merecen ser consideradas. Pero, como observa Ground⁽⁸⁾, esa consecuencia da por supuesto que "la apariencia del objeto" es algo objetivo, como si no dependiese del "individuo que ve". La objeción de Ground al argumento antiesencialista es el background competencial mínimo para la interpretación de la obra y no puede decidirse de antemano:

"Consider also when we are aware of other works an artist has produced. Nothing in *Four Quartets* announces that its author was also the writer of *The Wasteland*. But how much does someone unfamiliar with the earlier work miss in the later? What can be said to be apparent in *Four Quartets* is something relative to a background of competence in a reader. The poems are not prefaced with a precise description of the competence required. But they assume that the need for some capacities and background information will be recognised as a just demand on an audience. Indeed, it is just because of this that *The Wasteland*, with its ponderously scholastic footnotes, is able to raise the question of the extent to which its audience still shares a common fund of values and meanings against the background of which the poem can be read."⁽⁹⁾

Ground observa adecuadamente que la distinción entre información pertinente (que ilumina la inteligibilidad de la obra) e información no pertinente es algo que debe encontrarse en nuestras exploraciones de la obra, que se configura en la(s) lecturas(s) y no previamente a ellas. Bien entendido, este contraargumento (o mejor, matización) insiste todavía más enérgicamente que el argumento antiintencionalista en la centralidad de la apariencia en el arte, pero una apariencia no determinable de un modo ontológica y

epistemológicamente previo y objetivo, sino (una vez más) constituido dialécticamente en la relación del receptor con la obra. El problema del argumento antiintencionalista es el "está" que tiende a reificar en la materialidad del texto artístico lo que se constituye en una actividad tensional entre la obra y el lector (motivada por las preguntas que la actividad interpretativa hace surgir en el texto y que apuntan de nuevo hacia el interpretador). Es decir, la corrección del argumento intencionalista consiste en pensar la obra como desencadenante, como parte de una interactividad, y no como "bucket" de información, como enigma o "acertijo".

La contraargumentación anterior debe entenderse como una matización al segundo sentido de "intencionalidad", el que afecta al papel de las intenciones del autor con respecto a la obra y a su sentido. Pero la crítica al antiintencionalismo concluye también la reafirmación de la intencionalidad en un sentido primario (como proposición) al que nos hemos referido anteriormente. Es en ese sentido que Ground afirma que "in the work of art the relevant appearance is the intended appearance of the object"^{<10>}. En ese doble aspecto de la intencionalidad propone Ground una reconciliación de las referencias al origen de la apariencia con la apariencia, que no tienen por qué contradecirse. Una vez eliminado el malentendido que sustentaba al intencionalismo de las teorías estéticas tradicionales, no hay por qué evitar (en general) las referencias a las circunstancias que tienen que ver con la producción de la obra, las demás obras del autor, las manifestaciones del autor sobre su obra o sobre las circunstancias de producción, los avatares del proceso de producción, etc., claro que, sin volver a caer en exclusivismos en la determinación del

significado, y sujeto siempre a la naturaleza hermenéutica y dialéctica de la separación entre informaciones relevantes y no relevantes para la interpretación en la recepción de la obra.

John M. Connolly en "Gadamer and the Author's Authority: a Language-Game Approach" propone un curiosísimo juego para atacar el argumento de autoridad del autor que va implícito en la falacia intencionalista. Connolly nos invita a imaginar una variante del juego de proponer acertijos o adivinanzas:

"To begin with, consider our game of posing riddles. One mark of a riddle is that it has a definitive answer, and only a spoilsport refuses to give the answer after the others have tried to guess it (books of riddles always contain both riddles and answers). Let us now imagine a variant, call it 'griddle': only problems are posed, no answers are given."⁽¹¹⁾

Nosotros traduciremos "riddle" por "acertijo" y "griddle" por "incertijo" (nótese que la pérdida de sentido en la traducción es, por extraño que parezca, prácticamente inexistente). Pues bien, para Connolly, podríamos imaginar que alguien tuviera acceso (por ejemplo, a través de los periódicos) a las soluciones propuestas por otros, y que hubiera incluso "escuelas" que propagasen tipos particulares de estrategias de solución: una partidaria de soluciones alegóricas, otra estrictamente liberal, otra con una aproximación psicoanalítica, etc. Común a todas, sin embargo, es el intento de encontrar soluciones que sean reconocidas generalmente como tales, es decir, que la fantasía individual esté limitada por la demanda de comprensibilidad (si no aceptación) general. Las soluciones que dan cuenta de todos los aspectos del problema son consideradas comprensibles.

Imaginemos que alguien dijera: "Sí, pero, con todo, ¡el

autor de un "incertijo" ha de saber cuál es la solución correcta! Pensaríamos que ha confundido el "incertijo" con nuestro juego del acertijo. El autor de un "incertijo" tiene el derecho de determinar el texto exacto del "incertijo", y puede, por supuesto, presentar una solución sugerida, sin que tenga asignado un valor de definitiva: ueste es sólo el modo como se juega este juego!

Connolly nos invita ahora a preguntarnos si nuestro juego de lenguaje doméstico de *poetry-cum-interpretation* es más parecido al "incertijo" o al acertijo.

"The answer seems obvious: as an institution or language-game griddle is very much modelled on the literary practice of our culture. Poets do not in fact publish "answers", i.e., definitive interpretations. As readers and critics we recognize from the start the possibility in principle that there may be other and better interpretations than our own. *The process of interpretation is endless.* Indeed, this plain description of a fact of practice seems to me to be the strongest argument against intentionalism in the philosophy of literary criticism."⁽¹²⁾

C. Lyas ("Anything Goes: the Intentional Fallacy Revisited") aplica un correctivo en la misma línea que Ground, a las "pasadas de frenada" del antiintencionalismo de Wimsatt y Beardsley.

"What decides whether a fact about a work is or is not relevant to our appretiation is whether in practice a knowledge of that fact effects our appretiation."⁽¹³⁾

Lyas pone ejemplos para esta idea, refiriéndose al papel que el conocimiento de ciertas circunstancias biográficas de Picasso pueden tener en la apreciación del Desnudo peinándose como arte. En resumidas cuentas, Lyas muestra cómo el destierro de toda referencia a lo que tenga que ver con las circunstancias de la producción y del productor de la obra es una consecuencia aberrante del argumento

antiesencialista.

"I have tried to do two things in this paper. First, I have tried to undermine the widespread anti-personalist claim that assertions involving knowledge of or references to artists cannot be assertions about a work of art. Then I have tried to show the shortcomings of claims that references to art that involve knowledge of or references to artists are irrelevant to the consideration of art *as art*. "⁽¹⁴⁾

Es en ese sentido que Lyas hace un juego de palabras con el célebre slogan de Feyerabend (el único principio decente para el método científico -anarquismo epistemológico- es "anything goes", "todo vale"), diciendo que en la apreciación del arte "anything *might* go" (todo puede valer). Si vale o no vale no puede ser decidido anteriormente al estudio de una obra particular a la luz de hechos que lleguemos a conocer sobre ella.

También T. Nordenstam ("Intention in Art") propone reconciliar la crítica antiintencionalista con la posibilidad de la referencia a intenciones en arte, mediante la distinción entre "naive re-enactment of earlier experiences in a hermeneutically naive sense" y una "historical reconstruction of aesthetic experiences at hand"⁽¹⁵⁾ (esto es, teniendo en cuenta los conceptos y la práctica efectiva), partiendo de la idea wittgensteiniana (I.F., §337) de que la intención está encajada en la práctica: "An intention is embedded in its situation, in human customs and institutions". Nordenstam subraya la idea de que la intención surge de la obra misma como un proceso, y que tiene que ver con la competencia del artista. Con todo, lo más innovador son los ejemplos, referidos a la obra de Mondrian, con los que Nordenstam ilustra su idea de que

"The overall intention of Mondrian's work may, in retrospect, be characterized as an intention to find out what he really intended. The result was a process of continuous searching and experimenting with the overarching aim of finding more and more adequate expressions for the aim that was gradually becoming clear through the work itself."⁽¹⁶⁾

Para acabar, veremos dos críticas al antiintencionalismo con cuyas consecuencias no coincidimos en absoluto, y que, pensamos, pueden generar nuevas confusiones tan graves incluso como las imputables al argumento antiesencialista radical. A. Barnes afirma en On interpretation:

"I have also assumed in anti-Derridean fashion that what an artist intended is relevant information if one wants to determine what's in a work, what its point is. However, while I believe it is possible for critics sometimes to show that a work is as the artist intended, or is more like what the artist intended than the artist could have said, I have also claimed that it is possible for critics to show that a work is ways the artist could not or would not have intended, and here I am not referring to failed intentions. As Tom Stoppard suggested, the relationship between an artist and a critic may be akin to that between a customs inspector and a traveller. The inspector opening the traveller's suitcase is forced to acknowledge are in it, although he can truthfully protest he has not packed them."⁽¹⁷⁾

Estamos de acuerdo con Barnes por lo que toca a la rehabilitación de las intenciones en línea con las críticas al antiintencionalismo vistas anteriormente. Las intenciones del artista pueden ser información relevante para la apreciación de la obra de arte. Por otra parte, el crítico (o el lector) puede mostrar que la obra ha resultado ser de un modo distinto a como el artista tenía la intención de que resultara, por circunstancias contextuales a la recepción estética, de índole social, cultural, político, etc.). Pero no estamos de acuerdo en absoluto con su caracterización de la relación crítico-artista. No creemos en modo alguno que la función del

crítico (o del lector) sea como la de un inspector que registra en la maleta (la obra de arte) del viajero (el artista) y le pide cuentas de los objetos que allí se encuentran y de cuya existencia el artista debe tener conocimiento. El símil del inspector supone, en primer lugar, un peligro de vuelta a un objetivismo de la obra de arte. ¿Quién dice "lo que hay" en la obra de arte? Esta objeción se ve más clara si pensamos en la obra de arte, no como una maleta (que, además, repite la idea de *bucket*, de connotaciones contenitistas) sino como un caleidoscopio (que puede ser pobre en cuentas de cristal, o demasiado monótono por las formas y colores de éstas, o puede tener pocos espejos...) pero no puedo "destriparlo" para ver las cuentas que tiene, aunque sí puedo hacer referencias en mi valoración a la "pobreza de cuentas" sin necesidad de despiezarlo. Por otra parte, el artista sólo puede ser consciente (o no) de la "apertura" (en términos de Eco) de su obra, pero no tiene por qué haber previsto variables de lectura (leer El Quijote como una parábola sobre la psicología humana o leer a Shakespeare como un forjador de sueños [R.M. pg. 98-99]) o lecturas aberrantes (leer El proceso como una novela rosa). Hay una curiosa anécdota sobre la película 2001: Una odisea del espacio de S. Kubrick que puede ilustrar esta idea. El protagonista de la película es un enorme ordenador, instalado en una nave espacial, que acaba rebelándose contra los propios astronautas. El ordenador se llama H.A.L. Un crítico le preguntó a Kubrick algo acerca del hecho de que hubiera compuesto el nombre del ordenador a partir de las letras que siguen en el abecedario a las letras I.B.M. Kubrick contestó que estaba muy sorprendido por esta interpretación (que nunca se le había pasado por la cabeza), pero que él había llamado H.A.L. al ordenador

porque éstas son las iniciales que corresponden a los tres métodos de conocimiento clásicos: el heurístico, el algorítmico y el lógico.⁽¹⁸⁾

J. Bouveresse ofrece un ejemplo muy similar en Wittgenstein: la rime et la raison, pg. 184:

"François Couperain, dont les titres ont posé tant de problèmes aux exégètes, après avoir indiqué qu'ils répondent aux <<idées>> qu'il a eues, ajoute: <<On me dispensera d'en rendre compte.>> Mais, même s'il est vrai que Ravel a choisi le titre de la *Pavane pour une infante défunte* uniquement à cause de l'allitération, cela n'empêche pas que l'on puisse le trouver parfaitement approprié, estimer qu'il exprime exactement <<ce dont il s'agit>>, qu'il fournit d'une certaine manière une clé pour la <<compréhension>> de l'oeuvre, etc."

De nuevo tenemos que echar mano del argumento antiesencialista para recordar que el punto de partida es siempre el texto: ¿Qué hubiera pasado si hubiésemos descubierto correspondencia privada de Zola que revelara que él había previsto su obra como un mero folletín? ¿Cambiaría nuestra consideración de Zola como artista? Posiblemente estaríamos inclinados antes a considerar a Zola un artista irónico, hipermodesto, atolondrado en sus opiniones, voluble en sus planes, o incluso mentiroso. Es por ello que puede decirse que la intención está en el texto: la intención de Blasco Ibañez de hacer algo más que un folletín está en sus novelas (y no pasa de ser eso, una intención, a menudo); está en su imitación de los "efectos", despojados de su sentido original, de la novela naturalista. Su intención está también en sus cartas y en sus manifiestos de poética literaria, pero de eso podría prescindir (sólo es imprescindible para los biógrafos y los eruditos), de la intención del texto no, si quiero entender la obra. Además, un buen artista puede ser un mal lector de su obra: el autor no está obligado a dar criterios de lectura de su obra fuera del texto

artístico. Si lo hace y lo hace mal, yo deduciré que es un mal lector de su obra, pero eso no implica que su obra o él queden descalificados artísticamente.

Barnes replicaría rápidamente que el artista debe dar cuenta, no de variables de lectura o de posibles lecturas aberrantes, sino de los elementos que componen, por así decirlo, el tejido textual de su obra: las connotaciones de las palabras de su "griddle" o la imitación de los *tícs* del naturalismo en Blasco Ibañez. En un caso y en otro, "lo que hay" es determinado a partir de un posicionamiento receptivo parcial: que el "griddle" tenga connotaciones místicas (por ejemplo) o que Blasco Ibañez imite los *tícs* naturalistas⁽¹⁹⁾ es defendible, también atacable, pero no admite demostración irrefutable. Es más, a menudo, la captación de esos elementos está en función de la captación de una interpretación más general ("Escucha ese tema como un recordatorio del tema principal y entonces verás cómo la sinfonía es profundamente melancólica", por ejemplo).

Es cierto que las características peculiares de la obra misma actúan como árbitro de las posibles frente a las lecturas aberrantes. Eso es evidente a un nivel primario: nadie puede decir que hay rojo donde hay verde (en un cuadro), ni interpretar una obra de arte olvidando partes de ella. Pero, en un nivel más complejo, la determinación de las características textuales, aun siendo necesaria y defendible (y esto es importantísimo), ni puede ser irrefutablemente demostrable ni existe separadamente de la interpretación. Tomemos como ejemplo la crítica literaria contemporánea sobre el Lazarillo de Tormes. Vayamos directamente al capítulo final: tras sus desventuras,

Lázaro se establece como pregonero en Toledo, donde goza de cierta prosperidad, gracias, además, a su boda con la criada de un Arcipreste; Lázaro hace frente a las "habladurías" de quienes sospechan que la mujer de Lázaro y el Arcipreste están amancebados. Esto es lo único que, de un modo indiscutible, todos los lectores deben reconocer en el texto, además de las expresiones que el autor del Lazarillo utiliza para contarlos. Pero en cuanto a las connotaciones de dichas expresiones y la importancia que se atribuye a este último capítulo, existen muy diversas interpretaciones: hay quienes aportan razones de todo tipo (literarias, históricas, etimológicas, etc.) que apoyan la idea de que Lázaro es un cornudo consentido, otros defienden que Lázaro no es consentidor, otros que no es un cornudo; eso da pie a unos para interpretar la novela como una crítica de tipo social y económico⁽²⁰⁾, a otros para interpretarla como una crítica de tipo erasmista⁽²¹⁾, como una crítica política⁽²²⁾, como una parodia de las Geórgicas de Virgilio⁽²³⁾, como una crítica religiosa procedente de un judío converso⁽²⁴⁾, y, consecuentemente, otras tantas razones sobre el anonimato de su autor y sobre sus posibles identidades (Sebastián de Horozco, Cristóbal de Villalón, Diego Hurtado de Mendoza, Hernán Núñez de Toledo, Lope de Rueda, Juan de Ortega, Antonio de Guevera, etc.). Existen, además constantes pugnas por afirmar la hipótesis propia y refutar las ajenas.

La idea de que el autor está obligado a saber que "las cosas que hay en su maleta estaban allí", recuerda mucho al clásico principio poético de que "el autor no debe dejar nada al azar". Lo primero que el autor no debe dejar al azar es el reconocimiento del papel de la interpretación. Si el citado principio se interpreta como

un esfuerzo del autor hacia la univocidad de las interpretaciones, el resultado será el empobrecimiento del significado o el inevitable surgimiento de una gama de interpretaciones variables⁽²⁵⁾. Si al principio se interpreta como una mayor atención a la propia materialidad textual, fruto de la consciencia del juego dialéctico de anticipaciones, de sugerencias, de colaboraciones que se establecen, en la recepción, entre la obra y el lector, entonces el resultado es el enriquecimiento significativo de la obra. De todos modos, el crítico (como un lector privilegiado un tanto que domina la técnica de las comparaciones, de las asociaciones y de las conexiones) no responsabiliza al autor (*in absentia*, el autor no como sujeto empírico, sino como instancia enunciativa) de "no saber que no estaba ahí" sino a través de la interpretación que "es" o que "hubiera podido ser".

El término "intención", pues, ha sido un nido de malentendidos para la estética, pero no tiene por qué ser desterrado, una vez que los malentendidos han salido a la luz; es más, puede constituir un instrumento de gran utilidad, si no imprescindible, para la interpretación y la comprensión de la obra de arte.

Un trayecto analítico semejante al que hemos seguido con el término "intención", podríamos trazarlo con el término "expresión": de unos usos del término que enmascaran graves malentendidos de raíz dualista hasta usos perfectamente compatibles con una comprensión post-analítica del término y productivos para la interpretación y la comprensión de la obra de arte. Ese trayecto lo esbozaremos en el siguiente punto.

NOTAS

- <¹>En francés, "L'illusion de l'intention", ver P.A.E..
- <²>in Against Theory, ed. W. J. T. Mitchell, Univ. of Chicago Press, 1985, pg. 11-13.
- <³>Agon: Towards a Theory of Revisionism, Oxford, Oxford Univ. Press, 1982 y también A map of Misreading, Oxford, Oxford Univ. Press, 1975.
- <⁴>Destacan (aunque no sean objeto de nuestro interés preferencial aquí) las aproximaciones de R. Wollheim en El arte y sus objetos y en "Acerca del dibujo de un objeto" y de A. Savile en "El lugar de la intención en el concepto de arte". Ambos esbozan una salida al radicalismo de la crítica antiintencionalista de Beardsley y Wimsatt.
- <⁵>Validity in Interpretation, Yale Univ. Press, 1967, The Aims of Interpretation, Univ. of Chicago Press, 1987, y "On Justifying Interpretative Norms", J.A.A.C. 43, n.1 (1984), pg. 91.
- <⁶>Ground, Art or bunk?, pg. 131.
- <⁷>ibid., pg. 36.
- <⁸>ibid., pg. 49.
- <⁹>ibid., pg. 52.
- <¹⁰>ibid., pg. 59.
- <¹¹>op. cit., pg. 274.

- <12>ibid., pg. 275.
- <13>op. cit., pg. 304.
- <14>ibid., pg. 305.
- <15>op. cit., pg. 128.
- <16>op. cit., pg. 135.
- <17>op. cit., pg. 166.
- <18>la anécdota está recogida en A. Walker: Stanley Kubrick, Madrid, J. B., 1975.
- <19>Véase el capítulo tercero de la "Historia del cine valenciano" publicada por el diario Levante, escrito por J. M. Company, J. J. Marzal y S. Rubio, titulado "Blasco Ibañez y el cine", marzo 1991.
- <20>Wardropper, B. W.: "El trasfondo de la moral en el *Lazarillo*". Las referencias a este artículo y los siguientes pueden encontrarse en la edición de J. V. Ricapito del Lazarillo de Tormes, Madrid, Cátedra, 1983.
- <21>Márquez Villanueva, F.: "La actitud espiritual del *Lazarillo de Tormes* "
- <22>Ricapito, op. cit., pg. 81.
- <23>Marasso, A.: "La elaboración del *Lazarillo de Tormes* "
- <24>Castro, A.: "El *Lazarillo de Tormes* "
- <25>Malher, a pesar de sus casi obsesivas anotaciones en la partitura

para determinar la interpretación exacta que él quería para sus obras, no ha podido esquivar las polémicas en torno a las distintas interpretaciones (ver, por ejemplo, la versión de G. Kaplan de su segunda sinfonía "Resurrección" frente a otras).

3.6.3. La teoría de la expresión. ¿Se puede rehabilitar el concepto de expresión en arte?

En el caso del término "expresión", sería más adecuado hablar de "teorías de la expresión" que de "teoría de la expresión", puesto que existe una gran gama de formulaciones teóricas que van desde lo que podríamos llamar la "teoría de la expresión tradicional" hasta las modernas versiones de la teoría de la expresión (generalmente, incluso, en el interior del antiesencialismo de segunda generación), una evolución que puede entenderse también (como lo hace C. Donnell-Kotrozo⁽¹⁾) en términos de "The shift of attention from a preoccupation with the artist (in theorists like Véron, Ducasse, and Collingwood) to a concentration upon the work itself". Sintetizaremos este panorama.

La versión tradicional de la teoría de la expresión es una heredera directa⁽²⁾ del dualismo de raíz cartesiana: propone un círculo necesario entre las cualidades de la obra y ciertos estados mentales del artista. "El cuadro expresa la amargura de Goya" presupone, según la teoría de la expresión tradicional, que el cuadro es una externalización de cierto estado mental (la amargura) del autor. Además, la teoría de la expresión tiene que explicar cómo la recepción de la obra se constituye merced a una transmisión de ese estado mental del autor al espectador por medio de la obra⁽³⁾. H. Osborne ofrece una buena caracterización de esta teoría en Aesthetic and Criticism, pg. 146:

"This is the Expressionist theory proper. It maintains, as has been said, that artistic activity is a mode of communication whereby artists, by making works of art they create, render it possible for other men, by contemplating these works of art in

the correct way, to obtain for themselves identical or very similar experiences."

Donnell-Kotrozo explica esta teoría apelando a "cualidades antropomórficas proyectadas metafóricamente en las obras de arte"^{<4>}. J. Schulte ("Aesthetic Correctness") señala, a propósito de Wittgenstein, uno de los peligros más graves del uso de "expresión". En Notebooks 19.9.16. Wittgenstein afirma que arte es un tipo de expresión perfecto. El uso wittgensteiniano de expresión ha sido objeto de malentendidos. El principal radica precisamente en preguntar (nos) qué es lo que una obra de arte expresa y qué es lo que esa buena obra de arte expresa perfectamente. El posible "contenido" de una expresión no es el aspecto que Wittgenstein quería enfatizar. El significado que Wittgenstein da a la expresión tiene más que ver con proposiciones del tipo: "The expression on Brando's face is the same as that on a famous picture of Gödel", "The expression I can detect in this phrase is one of melancholy, and to me it seems a melancholy of the same type as that expressed by certain lines by Lenau"^{<5>}. Si esas líneas expresan melancolía, debe haber melancolía en ellas mismas. Pero, "the point is that the way in which that which is expressed can be said to be in those lines is not the way in which jam can be said to be in a jar". Schulte, pues, nos recuerda el peligro del malentendido contentivista que ya Wittgenstein apuntaba en I.F. (§ 536, 537, por ejemplo). Para G. F. Todd ("Expression without Feeling") la teoría de la expresión naufraga en su objetivismo, esto es, por su obsesión de buscar un objeto de la expresión, mientras que el habla ordinaria no identifica "expresión" con "expression de sentimientos". Es lo que Todd llama la "hipnosis producida por la idea 'Art expresses

feelings'", ante la que sucumben autores como Hospers, Collingwood o Langer. Todd propone una recomposición de la expresión como un concepto explicativo, ligado a valores formales (esto es, dependiente de la aplicación de un *seeing* valorativo a los rasgos no estéticos del objeto a partir de conceptos estéticos), frente al uso no-explicativo que caracteriza a las teorías de la expresión clásicas.

Pero, continuando con la evolución de las teorías de la expresión apuntada por Donnell-Kotrozo, hay que hacer una mención particular a la segunda generación de teorías de la expresión que intentan redefinir "expresión" en términos de "formal embodiment in a work itself", como las teorías de S. Langer o R. Arnheim. Para S. Langer, el arte es básicamente una ilusión o apariencia en el sentido de que abstrae de múltiples cualidades percibidas y traduce esta abstracción en los términos permitidos por un medio⁽⁶⁾. El arte es "forma expresiva" en tanto que "a visible individual form produced by the interaction of colours, lines, surfaces, lights and shadows, or whatever entered into a specific work"⁽⁷⁾. Los elementos de una obra no son constituyentes independiente e individualmente expresivos, sino que la expresión surge de la totalidad de los elementos visuales.

R. Arnheim ofrece una específica aplicación de la idea de que la expresión en arte "is transmitted to the eye with powerful directness by the perceptual characteristics of the compositional pattern... It is indispensable as to a precise interpreter of the idea the work is meant to express... Neither the formal pattern nor the subject matter is the final content of the work of art...".

El gran avance de estas teorías de segunda generación es,

por una parte, intentar ofrecer una síntesis de representación y expresión (un deslizamiento del artista a la obra en sí misma) que no existía en las versiones tradicionales de la teoría de la expresión. No obstante, las modernas teorías de la expresión continúan trabajando con un esquema dual donde perviven categorías muy problemáticas (continúan hablando de propiedades o características perceptuales y propiedades expresivas, por ejemplo). Esa misma idea está patente en la crítica de Wollheim a Goodman⁽⁸⁾, el cual distingue (lingüísticamente) entre un contenido representacional (denotativo) y un contenido expresivo, dependiente del estilo o forma mediante el cual una escena (por ejemplo) es pintada y la designación metafórica de esas formas como emotivas. Para Wollheim,

"to associate representation with denotation and expression with converse denotation (or 'possession', as Goodman calls it) is not to give their sufficient conditions. Or, to put it another way, Goodman's thesis, as so far unfolded, may bring out the difference, or a very important difference, between representation and expression, but it does not exhibit the nature of either."⁽⁹⁾

Osborne⁽¹⁰⁾ insiste en que la teoría de la expresión no puede ser ni probada ni refutada, puesto que "it postulates a correspondance between experiences which cannot be compared and precisely because they cannot be compared no one is in a position to say that this correspondance does not -sometimes occur". Pero lo importante no es eso, sino que la teoría de la expresión no aclara prácticamente nada con respecto a cómo nos manejamos en las experiencias artísticas y estéticas. Está bastante lejos de convencer, porque su esquema explicativo tiene muchas lagunas y no responde a nuestras perplejidades (R. M. pg. 97: ¿cómo explicar que un mismo fragmento de

música puede ser tocado, con una expresión justa, un número incalculable de veces?, R.M. pg. 87: la imprevisibilidad de la expresión, R.M. pg. 84: la expresión de la comprensión de la música).

Llegamos, pues, al punto central de esta cuestión: es evidente que la noción de expresión ha sido un nido de malentendidos en sus diversas formulaciones teóricas, pero también es cierto que puede ser utilizada sin presupuestos internalistas, contenitistas o mentalistas, es más, por una parte, en el lenguaje cotidiano del arte aparece sin ellas (de nuevo el *dictum* wittgensteiniano de que los malentendidos surgen cuando el lenguaje se va de vacaciones): "Has de expresar más en esa frase" acostumbran a decir los profesores de música, y el alumno no hace ningún ejercicio extraño de introspección, sino que analiza el fragmento, revisa los incisos, las respiraciones, las transiciones entre las notas, los reguladores de volumen, el *vibrato*, etc; por otra parte, Wittgenstein usa el término "expresión" de un modo no necesariamente abocado a malentendidos ("Un thème n'a pas moins d'expression qu'un visage", R.M. pg 64). Puesto al descubierto el malentendido, analizado su mecanismo y retornados al lenguaje cotidiano del arte, la pregunta es la siguiente: ¿puede la teoría (en el sentido provisional y accesorio en que aquí la proponemos, y no como una nueva teoría de la expresión) echar mano del término "expresión" de un modo no abocado al malentendido? Vamos a ver algunas soluciones aportadas por diversos autores.

Roger Scruton ("Analytical Philosophy and the Meaning of Music") efectúa una crítica de desmarque a la distinción idealista entre representación y expresión que caracteriza a las teorías

estéticas de Croce, Collingwood, Gombrich y Goodman:

"I refer to the distinction between representation and expression. This distinction is purely theoretical, and has no meaning or justification apart from the theory to which it is attached. Since I do not accept the theories of aesthetic interest advanced by Croce, Collingwood, Gombrich, and Goodman (who are the four most most important exponents of the distinction), it follows that I do not mean by 'expression' precisely what they do, even though, in the last analysis, I am trying to answer the very same questions that troubled Croce in his *Aesthetic* ."⁽¹¹⁾

A través de la distinción wittgensteiniana entre sentido transitivo y sentido intransitivo (C.A.M., pg. 199-202⁽¹²⁾) aplicada al término "expresión", Wollheim concluye que "we have to do, in the artistic case, with an intransitive concept of expression."

"Two faces with an expression of anger could, in the transitive sense, have the same expression, since they might express the same thing. But in the intransitive sense they might have quite different expressions. Indeed, in this intransitive sense, an expression is so little detachable from the thing which wears it, that it is hard to give a clear sense to the idea that two objects might wear the same expression.[...]
Expression is a character of the whole appearance -the whole *Gestalt* - and to understand it is not to decode it in accordance with some rule of reference, but rather to situate it in the world of human interest and communication."⁽¹³⁾

Scruton propone que la expresión puede ser no sólo descrita, sino también entendida, intransitivamente, y entendida además en y a través de una apariencia. De este modo, no hay ningún problema para entender una expresión en términos mentales, sin que eso implique que sea una expresión *del* estado al que nos referimos.

"A face may have a melancholy expression, without being an expression of melancholy. Similarly, our description of certain passages of music as tense, sad, joyful, or grieving does not committ us to the view that these emotions are being expressed in what we hear."⁽¹⁴⁾

Lástima que Scruton introduzca finalmente un elemento *simpatético* en la comprensión del significado musical.

O. K. Bouwsma ("The Expression Theory of Art") propone una reivindicación, *vía* analítica, de los términos "expresión" y "emoción" (o mejor, "expression de la emoción") sin caer en la teoría de la expresión tradicional. Para él, es simplemente falso que el único uso legítimo del lenguaje de la emoción es el que se refiere a estados afectivos de las personas. Bouwsma propone otros usos de expresión de emoción que no se refieren a estados afectivos de personas y que pueden compararse al uso de la expresión de emoción en arte. Tilghman reprocha a Bouwsma una mala comprensión de "uso" en sentido wittgensteiniano.

"It is doubtful whether these are in fact all examples of different uses of 'sad'. I do not believe that Bouwsma has properly captured Wittgenstein's notion of use and hence has failed to make the necessary distinction between different uses of a word and the different *things* to which the word may apply under one of those uses. We have been shown how the word 'game' can apply to a wide variety of activities linked only by the over-lapping strands of similarities characteristic of a family resemblance, but we have not thereby been shown different uses of the word. Both chess and football can be called games without any reason to suppose the word is being used differently. To say, however, that a boy played a game of football and then made a game of his chores is undoubtedly to use the word differently."⁽¹⁵⁾

La noción de "sentidos secundarios" de Tilghman disipa malentendidos como este.

Menos afortunada resulta la propuesta de reivindicación de la emoción desde una teoría de las cualidades emocionales formulada por R. W. Hepburn ("Emotions and Emotional Qualities: Some Attempts at Analysis"). Poco se avanza si a una crítica del arte como evocación de

la emoción le sucede una teoría del arte como "the arousal of emotion" y "recognition of emotional qualities", porque rápidamente hemos de hacer frente a los fantasmas del contenitismo (la emoción no es algo separable del objeto) y a la difícil tarea de explicar qué es eso de "cualidades emocionales" de la obra de arte, y en qué se distinguen de la expresión o de otros tipos de cualidades, etc.

El problema de los malentendidos en torno al término expresión no sólo puede ser repetido con otros términos, sino que, en el caso de las "cualidades emocionales", o en el caso de la "actitud estética", la "experiencia estética", y de otras categorías nacidas del afán por llegar a una definición de lo artístico y lo estético todavía resulta mucho más difícil replantear usos no falaces porque se encuentran al extremo opuesto del lenguaje cotidiano del arte y la estética (¿de qué me sirve, en el lenguaje cotidiano del arte, por ejemplo, hablar de las "cualidades estéticas" de esta sonata o de aquella escultura?).

"L'expérience esthétique reconquise" y "The Instrumentalist Theory" de M. Beardsley defienden la caracterización del arte y lo estético desde la noción de "experiencia estética". La experiencia estética es una experiencia de determinada *magnitud* (sic) que los objetos estéticos son capaces de producir⁽¹⁵⁾. El resultado es blanco fácil de todo tipo de ataques por sus resonancias esencialistas, mentalistas, psicologistas, objetivistas, contenitistas, etc. Sólo a modo de muestra:

"Je propose de dire qu'une personne est en train d'avoir une expérience esthétique pendant un laps de temps particulier si et seulement si la part la plus grande de son activité mentale

pendant ce temps est unifiée et rendue agréable par le lien qu'elle a à la forme et aux qualités d'un objet, présenté de façon sensible ou visé de façon imaginative, sur lequel son attention principale est concentrée."⁽¹⁷⁾

G. Hagberg en "Art as Thought: The Inner Conflicts of Aesthetic Idealism" propone que la analogía entre lenguaje y arte sea limpiada de presupuestos idealistas de tipo mentalista (como los que se desprenden del modelo traducción) y convenientemente clarificada. Su ataque encuentra en Collingwood un blanco perfecto ("specially the notion that art and language are essentially alike in their serving as physical expressions of pre-existent mental or imaginary objects"⁽¹⁸⁾). Es en "Art and the Unsayable: Langer's Tractarian Aesthetics" donde Hagberg, además efectúa una crítica al intento de S. Langer de construir una estética sobre presupuestos dualistas semejantes a los que sustentan el T.L.P..

Recapitulando, el resultado de abordar desde una óptica wittgensteiniana el problema de la expresión en el arte y la estética no es

- 1) ni la proclamación de un escepticismo resignado ante la inaccesibilidad del lado "interno" de la expresión
- 2) ni la habilitación de modos de caracterización más rigurosos para el hecho artístico y estético
- 3) ni la eliminación del lenguaje de aquellos términos que (como "expresión") han dado lugar a graves malentendidos
- 4) ni la negación de la existencia de sentimientos o emociones en el hecho artístico y estético en general (ver R.M. pg. 50: "Le but de la musique: communiquer des sentiments...")

La misión de la filosofía es retornarnos al lenguaje disipando los malentendidos. Por eso no tiene sentido postular, desde Wittgenstein, una depuración de términos "engañosos" (que, por otra parte, funcionan bien en el lenguaje cotidiano del arte y que sólo se colapsan en su "secuestro" filosófico-estético), ni tampoco la edificación sobre bases "firmes" (sin malentendidos) de nuevas "teorías de la expresión" que vuelvan a enredarse en los hilos del esencialismo. Por eso el fin de la filosofía es el *esclarecerse* (el fin como finalidad y también como final).

NOTAS

<¹>"Representation and Expression: A False Antinomy", pg. 169.

<²>"Directa" en un sentido conceptual, no histórico.

<³>Donnell-Kotrozo apunta como un planteamiento peculiar el de Guy Sircello ("Expressive Properties in Art", in Margolis, J. (ed.) Philosophy books at the Arts: aunque las propiedades expresivas pueden ser adscritas a obras de arte, no pueden ser detectadas por la atención a la obra misma.

<⁴>op. cit., pg. 169.

<⁵>Shulte, op. cit., pg. 299.

<⁶>Ver Feeling and Form, pg. 47.

<⁷>ibid., pg. 128.

<⁸>Languages of Art, Indianápolis, 1976.

<⁹>Wollheim, R.: On Art and the Mind, London, 1973.

<¹⁰>Aesthetics and Criticism, pg. 158-159.

<¹¹>op. cit., pg. 172.

<¹²>ver también Wollheim, R.: El arte y sus objetos, § 41 y 48.

<¹³>Scruton, op. cit., pg. 173.

<¹⁴>ibid.

<¹⁵>Tilghman: But is it Art?, pg. 171-174 y 178.

<16>"The Instrumentalist Theory", pg. 713.

<17>"L'expérience esthétique reconquise", pg. 147.

<18>op. cit., pg. 257.

4. El problema de la apreciación estética.

Nos encontramos ya metidos de lleno en los problemas estéticos que nos proponemos abordar desde nuestra óptica wittgensteiniana. Un problema central (con múltiples ramificaciones) gira en torno a eso que llamamos "apreciar una obra de arte". Los problemas, una vez más, vienen de los malentendidos que surgen cuando los teóricos de la estética han intentado llegar a una caracterización rigurosa de la "apreciación estética" (y aquí podríamos hacer nuestro el *dictum* de Moore, que no veía que fuera el mundo de las ciencias el que le sugiriera ningún problema filosófico, sino lo que los filósofos dicen sobre ellas, aplicado a la estética).

El programa de este capítulo es el siguiente: empezaremos por ofrecer una visión general del problema y las posibles salidas desde el pensamiento de Wittgenstein (apoyándonos, especialmente, en algunos textos de Bouveresse y Crittenden); a continuación desglosaremos el problema en algunos aspectos más particulares (3.1.: el status epistemológico de los "juicios" estéticos; 3.2.: la corrección de los juicios estéticos y 3.3.: la descripción de una apreciación estética).

Cuando decimos que "X aprecia la música de Mozart" no sólo decimos que X es capaz de comprender o entender esa música, sino también (y resulta casi imposible delimitar separadamente estos conceptos) que la valora adecuadamente. La relación entre comprensión y valoración es una relación ineludiblemente dialéctica: yo puedo decir "Comprendo (o entiendo) la música de Bruckner, pero no me parece muy buena", pero mi interlocutor (profundo admirador de Bruckner, se

da el caso) puede continuar replicando "No, tu no la aprecias porque en el fondo no la comprendes en toda su magnitud", y seguramente insistiría en escuchar fragmentos y versiones de su música, en trazar paralelismos con otros textos artísticos y no artísticos afines o totalmente dispares; también podría darse el caso de que reconociera conmigo que la música de Bruckner, a pesar de todo, no es tan admirable, y entonces él admitiría que yo sí comprendía a Bruckner. Es obvio que en nuestra visión cotidiana de la historia del arte, cada uno de nosotros valora de un modo especialmente positivo unas cuantas obras y autores, y no valora de un modo especialmente positivo otras muchísimas obras y autores que, sin embargo, sí estaría dispuesto a reconocer que conoce (al menos en un cierto grado de suficiencia).

El concepto de apreciación artística está claramente emparentado con el terreno del gusto estético: "X aprecia el buen café", "X sabe apreciar la moda... el mobiliario de una casa... etc". Este parentesco, no obstante, ha dado lugar a importantes malentendidos en la estética (como veremos en 3.2.4.). La apreciación artística tiene, sin embargo, mucho que ver con el terreno del conocimiento de personas: "X aprecia a Y" o "X aprecia a sus amigos". Esta comparación es un buen antídoto contra los malentendidos tradicionales de la estética con respecto a este concepto. Por contra, la apreciación estética contrasta con otros tipos de comprensión y de valoración: Nadie diría "X aprecia una buena demostración matemática" o "X aprecia la ley de la gravedad". El problema de la apreciación surge porque en el interior de este concepto conviven descripción y valoración, y esa convivencia ha sido frecuentemente mal entendida.

El artículo de B. S. Crittenden "From Description to Evaluation in Aesthetic Judgement" constituye, en primer lugar, una espléndida guía a través de los diversos intentos de las diversas teorías del arte por tender un puente entre la descripción y la evaluación, y, en segundo lugar, propone una salida wittgensteiniana al presunto *impasse* al que llevaron los intentos fallidos por asentar dicho puente sobre bases deductivas y/o inductivas. Entre las teorías que intentan el paso de la descripción a la evaluación por medio de la deducción, Crittender cita:

- 1) a los que proponen una teoría estética basada en una cualidad de belleza indiscutible (naturalista o intuicionista)
- 2) las teorías que intentan establecer la evaluación del arte sobre la base de una conexión necesaria entre sentimiento humano y objeto (S. Langer, por ejemplo)
- 3) las teorías que proponen que un juicio de valor descansa en último término sobre principios metafísicos generales (Coleridge, por ejemplo)
- 4) quienes tratan la evaluación como un sofisticado juego en el cual las reglas funcionan esencialmente como lo hacen en el ajedrez o en el baloncesto (Crittenden cita aquí a Hampshire y a Passmore)
- 5) las teorías analíticas (como la de Hare, aplicada a los argumentos éticos) para las cuales el proceso de justificación de cada premisa mayor empleando un principio más general se detiene por una decisión de aceptar que la totalidad de patrones deductivos de principios terminen en uno de alta generalidad, como justificación adecuada de un juicio estético específico.

Crittenden concluye de todo ello que cualquier intento de dar cuenta deductivamente de la transición de la descripción a la evaluación en un juicio estético fracasa eventualmente. El principio que finalmente hace lícita la transición o bien ha de ser justificado él mismo de un modo no-deductivo, o bien ha de ser adoptado arbitrariamente.

En cuanto a las teorías que proponen la transición de la descripción a la evaluación por medio de la inducción, Crittenden cita

- 1) las teorías que consideran la evaluación como una descripción adicional del objeto (si hablamos de un bolígrafo, por ejemplo, hemos de preguntarnos primero qué propiedades ha de tener para ser un instrumento de escritura efectivo, y, si las posee, inferiremos que es un *buen bolígrafo*)
- 2) las teorías que extraen una inferencia sobre la calidad de un objeto de la naturaleza de nuestra reacción ante él (la obra de arte como objeto de una "experiencia estética", por ejemplo)
- 3) las teorías que dan al argumento inductivo la forma de una alusión a las consecuencias (entendidos, bien como una experiencia estética distintiva, bien como una amplia gama de fenómenos psicológicos, sociales, políticos, morales, etc.); la posición defendida por Beardsley sería un ejemplo de ello
- 4) el argumento que examina el tipo de razones que los críticos aportan en la evaluación de obras de arte e intenta generalizar a partir de ellas (Crittenden cita de nuevo a Beardsley).

Pero ni los métodos deductivos ni los inductivos logran dar cuenta de la citada transición. Aquí es donde Crittenden diagnostica:

a) que se trata, probablemente, de una transición de un modo de lenguaje (juego de lenguaje, diríamos nosotros) u otro, como cuando Wittgenstein advierte en I.F., II pg. 421:

"Aquí es como con la relación: objeto físico e impresiones sensoriales. Tenemos aquí dos juegos de lenguaje y sus relaciones mutuas son de naturaleza complicada. -Si queremos llevar estas relaciones a una relación [Formel:fórmula]⁽¹⁾ simple, nos equivocaremos."

b) uno no puede argumentar deductiva o inductivamente sobre un particular si no ha sido identificado previamente como miembro de una clase; por tanto, la justificación de la clasificación o descripción es lógicamente previa a la argumentación deductiva o inductiva. Eso abunda en la inadecuación de las fórmulas inductivas o deductivas en relación a los argumentos estéticos.

La idea de Wisdom⁽²⁾ de que hay una forma de razonamiento no inductiva ni deductiva, sino basada en el esfuerzo por decidir qué nombres o términos son apropiados para diversos aspectos de nuestra experiencia, es ejemplificada, para Crittenden, por la transición de la descripción a la evaluación de una obra de arte.

A continuación, Crittenden distingue entre descripciones de primer nivel (referidas a hechos concretos) y descripciones de segundo nivel (o interpretaciones, en las cuales se expresa una actitud ante los hechos). Los estéticos tienen la forma de descripciones de segundo nivel, o lo que es lo mismo, dependen del "cumulative effect"⁽³⁾ de un grupo de items que no se adecúan a un mismo patrón de razonamiento, y cada uno de los cuales es inconcluso tomado simplemente. Las descripciones de segundo nivel han de ser sustentadas apelando a

rasgos componenciales de la obra de arte expresados en términos de primer nivel y, además, el "cumulative effect" es reforzado por comparaciones y contrastes con otras obras de tipo similar (esto es, ofreciendo razones que son de la naturaleza de descripciones suplementarias, en términos wittgensteinianos).

En resumen, una admirable comprensión de la relevancia de los conceptos wittgensteinianos de interpretación y persuasión que en el argumento estético, la apreciación es el criterio de conocimiento:

"The account of aesthetic argument which I have defended recognizes the crucial role which skills of critical language and analysis play in aesthetic appreciation. At the same time, it emphasizes that one cannot grasp an aesthetic argument, as *aesthetic*, unless he comes to see the object as it is presented. A student may become adept in the vocabulary of criticism and give accurate reports of arguments. If he is simply describing the evaluations which experts give, it is evident that he is not engaging in critical appreciation. But even if he claims to be convinced that, for example, novel X is excellent and yet prefers novel Y which is clearly inferior, it is doubtful whether he can be said to *know* that the former is excellent or that he is really aware of the meaning of the critical language he is using. In aesthetic argument, appreciation is the criterion of knowing."^{<4>}

Este es el sentido en el que nosotros afirmábamos que comprensión y valoración están dialécticamente unidas en la recepción artística, o lo que es lo mismo, que conocimiento y acuerdo mantienen una relación tensional en la argumentación estética. Eso sólo quiere decir que ambos términos no mantienen una relación de equivalencia ni de subsunción entre ellos, no que no puedan aparecer contrapuestos en el juego de lenguaje de la apreciación: "Lo comprendo, pero no me parece bueno (o acertado o malo)", "Conozco bien la música de Stravinsky, pero no estoy de acuerdo contigo en que sea genial (o insoportablemente pretenciosa)" son juicios usuales en el juego de

lenguaje de la apreciación estética. Claro que esta constatación disuelve el sueño dorado de la estética tradicional (y no tan tradicional) de encontrarse algún modo de ligar lo que no exista separadamente en el lenguaje efectivo de la apreciación (y que sólo separadamente, diseccionado después de muerto, podrá ser sistemáticamente aprehendido): descripción y valoración. Quizás sea esa falsa tarea de la que Wollheim huye en El arte y sus objetos (§65) cuando afirma que no hay nada que decir "de la evaluación del arte y su carácter lógico". La estética tradicional ha insistido constantemente en la necesidad de suturar *in vitro* (reduciéndola a un *mecanismo*, y tanto mejor si es de naturaleza inductiva o deductiva) lo que en el uso efectivo del lenguaje cotidiano del arte ha estado siempre suturando (en el sentido dialéctico que proponemos). Para la recomposición de ese carácter bidimensional del discurso estético (descriptivo y valorativo a la vez) hace al registro teórico "descender" al suelo del lenguaje cotidiano del arte (ofrecer criterios de valoración, justificaciones, es, ya e ineludiblemente, jugar el juego de lenguaje de la interpretación y la crítica; es, de algún modo, abandonar la asepsia descriptiva del registro teórico y *s'engager* en el *artworld*; y no hay, como sabemos, posibilidad de acceder a esos criterios y justificaciones, pensados aquí de manera general, registro teórico-descriptivo). La filosofía (la estética, en este caso) se muestra aquí en su doble perfil: su aspiración es la descripción (y de ahí su precariedad), pero pesa sobre ella una fuerza gravitativa que la atrae hacia el *ground* del lenguaje cotidiano; por eso el fin de la filosofía es llevar a la filosofía al descanso (I.F. §133), retornándonos al lenguaje cotidiano. El gesto de Wollheim es,

en apariencia, un rechazo filosófico radical de la evaluación, pero ese rechazo no es un "destierro" de la evaluación; es, por una parte, un rechazo de una continuación ilusoria (al modo tradicional: "y su carácter lógico", dice Wollheim) de la descripción filosófica en los terrenos de la evaluación, y, por otra parte, es un dar descanso a la filosofía a las puertas mismas del discurso cotidiano del arte. La descripción es, al mismo tiempo, la única función de la filosofía (I.F. §109 y 124) y la obsesión falaz de las teorías estéticas tradicionales. Por eso la filosofía es, a la vez, enfermedad y curación: en ella se producen los malentendidos (que surgen cuando el lenguaje "se va de vacaciones") y de ella es la misión de disolverlos (sin interferir el uso efectivo del lenguaje, que "está bien como está").

"Il peut sembler étrange de soutenir à la fois que l'appréciation esthétique, là où elle existe, est tout autre chose que le compte rendu plus ou moins élaboré d'une expérience esthétique subjective, et que le critère de la bonne raison, en esthétique ou ailleurs, est simplement le fait qu'elle est acceptée comme telle, c'est-à-dire finalement que le propre de la bonne explication est essentiellement de nous convaincre. Mais lorsque Wittgenstein dit que les explications et les justifications que nous donnons montrent comment nous pensons et vivons, il n'entend évidemment pas par là qu'elles sont fondées en dernière analyse sur des impressions et des préférences individuelles ou collectives, auquel cas on pourrait être tenté de dire qu'elles ne reposent sur rien de solide ou d'assez solide: ce qui est vrai, c'est qu'elles exemplifient ce que, dans une certaine forme de vie, on appelle "expliquer" et "justifier". Sans doute le philosophe se considérerait-il comme professionnellement obligé de rechercher quelque chose qui, en dehors du fait qu'elles sont acceptées comme telles, fait de nos explications des explications. Mais comment pourrait-il exister des critères qui définissent et de règles qui gouvernent la bonne explication en général?. On peut évidemment critiquer certaines explications, inventer des explications nouvelles, montrer qu'une explication est meilleure qu'une autre, etc; mais comment pourrait-on juger nos explications en général, montrer, par exemple, que nos raisons en général ne sont pas des raisons suffisantes, qu'elles sont humaines, trop humaines?"^{<5>}

H. Osborne ejemplifica perfectamente una posición opuesta a la nuestra. Para él,

"Appretiation, then consists in bringing an appropriate esthetic object into awareness to the fullest possible degree on the basis of the material thing or "happening" to which we are attending. In previous writing, as here, I have used the word 'actualisation' -making actual what is latent or potential- for this process."⁶

Independientemente de los problemas que tal caracterización comporta, lo interesante ahora es ver cómo actualización y evaluación son, para Osborne, cosas distintas:

"If the reader comes to see the work as the critic has seen it, then, it is assumed, he will concur in the critic's judgements. This may, of course, be so perhaps it is even likely that it will be so. But it is not necessarily or inevitably so. It remains possible that a reader may actualize the same (or very similar) aesthetic object as the critic and still judge differently about it."⁷

Ese es el tipo de afirmaciones que pueden hacerse con pleno sentido en el lenguaje cotidiano del arte, pero que no pueden hacerse en el registro teórico de la estética: alguien puede decir "Comprendo la obra, pero no me parece buena", y su juicio puede ser rebatido por su interlocutor ("No te parece buena porque no la comprendes, en el fondo"), pero ¿qué quiere decir que un lector actualice el mismo objeto estético que el crítico y, sin embargo, lo juzgue distintamente? Fijémonos en que aquí el paralelismo con la situación de habla cotidiana resulta falazmente reductor.

El trinomio apreciación-actualización-valoración no encaja en absoluto. En la segunda cita parece que Osborne asume un concepto de apreciación que engloba actualización y valoración: la apreciación

del crítico consistiría en una actualización X (objeto estético) y valoración (o un juicio) positiva de la obra, y la apreciación del lector consistiría en una actualización y una valoración que podría ser positiva (coincidiendo con el crítico) o negativa.

Pero en la primera cita Osborne define apreciación como actualización. Entonces, o bien la valoración es imperdonablemente olvidada en la definición de apreciación, o bien la actualización supone ya una valoración inherente a ella. En ese segundo caso, es impensable que pueda haber dos actualizaciones semejantes y dos juicios dispares sobre la misma obra.

Nuestra idea es proponer una conceptualización más abierta para la comprensión estética; por eso hablaremos más adelante de "dimensiones estéticas" (en lugar de objetos estéticos, a la manera de Osborne). El problema de Osborne es que habla de una actualización *estrechamente* estética. "Comprendo pero no estoy de acuerdo con tu valoración positiva" supone que "Tú no comprendes como yo, porque, si no, no la valorarías positivamente". Pero esa comprensión implica factores no estrictamente perceptivos y no limitados a la propia obra (ahí naufraga el "objeto estético" de Osborne): si yo digo "Comprendo la obra como tú, me parece horrible" y mi interlocutor me replica "No, no la entiendes, porque si no te parecería genial", se trata de dos dimensiones interpretativas que tienden a fagocitarse (yo puedo llegar a reconocer que era él quien comprendía y que la obra, ahora que realmente comprendo, es genial, y él puede llegar a reconocer que era yo quien comprendía y que la obra, ahora que realmente comprendo, es horrible) y que incluyen factores no exclusivamente perceptivos o

descripciones suplementarias ("cuando me has hecho comparar a Blasco Ibañez con Zola, entonces me he dado cuenta de que es un escritor bastante vacuo"). Nuestras valoraciones estéticas, en definitiva, están entretrejidas con nuestra amplia red de otras valoraciones de terrenos tangencialmente afines al estético o incluso alejados de él, de nuestras disposiciones a valorar otros objetos o acciones susceptibles de relacionarse con la obra de arte mediante descripciones suplementarias (Mendelssohn es un artista "reproductivo", R.M. pg. 49, como el propio Wittgenstein se califica a él mismo frente a otros pensadores).

Osborne podría replicar que si hay actualizaciones que no implican una valoración concreta (ejemplo: Brahms escribe con la pluma y Bruckner con el oído interior, R.M., pg. 22). Yo podría llegar a comprender (ver) eso (a estar de acuerdo con ello) y disentir en cuanto a la valoración de una u otra música. Pero eso indica una mala comprensión de cómo llegamos a entender los juicios estéticos. El juicio expresado en R.M., pg. 22, pese a su apariencia de descripción de primer nivel, es una descripción de segundo nivel. ¿Cómo entiendo (en sentido pleno) un juicio de ese tipo? Integrándolo en mi "visión" de la música de Brahms o de Bruckner (o mejor, de una y otra, comparadas), y ese contexto (de "todo") donde el juicio encaja (o no) es constitutivamente valorativo.

Merece la pena que comentemos detenidamente el párrafo de R.M., pg. 22, de Wittgenstein (un magnífico ejemplo de descripción suplementaria, por otra parte), aunque para ello adelantemos, en nuestra reflexión sobre la apreciación, algunos conceptos de los que

nos ocuparemos particularmente más adelante:

"Les compositions qui sont faites au piano, sur le clavier même, celles qui sont imaginées la plume a la main, et celles qui sont dûes à la seule oreille intérieure, doivent avoir un caractère très différent les unes de les autres et produire une impression d'un genre très différent.

Je crois très fermement que Bruckner n'a composé qu'avec l'oreille intérieure et qu'il se représentait seulement le jeu de l'orchestre, tandis que Brahms composait à la plume. Cela est naturellement une simplification, mais qui atteint pourtant une caractéristique de leur façon de composer."

Las diferencias de composición a las que Wittgenstein alude no deben ser entendidas literalmente como diferentes "experiencias" o "estados de ánimo" musicales, sino, en todo caso como procedimientos compositivos distintos. No es algo que sólo estuviera en la mente de Bruckner o de Brahms (en ese caso, ¿cómo podría saberlo Wittgenstein?), ni siquiera algo de lo cual la partitura o la música sea un indicio (como el humo es un indicio de fuego). Es más, no es algo que yo pueda probar experimentalmente (en el sentido científico de la palabra), ni siquiera históricamente (Cf. R.M. pg.83: contra la apelación a un cierto criterio de autoridad del compositor acerca de qué quiere representar con un pasaje para determinar cómo ha de ser tocado) , encontrando pruebas documentales de que Bruckner componía de tal o cual manera. Su descripción me parece buena, y(porque) podría apoyarla con fragmentos de uno y otro, y con análisis estructurales (aquí estructurales no quiere decir en absoluto "estructuralistas") de partituras de uno y otro (como ejemplificaré seguidamente). Se trata, en el fondo de una descripción suplementaria de una descripción suplementaria. Ahora bien, eso exige dos matizaciones. Primera, que su

descripción me parece buena sin necesidad (antes de que) yo pueda apoyarla efectivamente con fragmentos de uno y otro, o con análisis estructurales de partituras de uno y otro; de algún modo, esa descripción suplementaria *casa , encaja* con mi concepción de la música de Bruckner y de Brahms, aunque también es posible que disienta al principio y asienta más tarde al escuchar de nuevo a Bruckner o a Brahms, ayudado o no por la descripción suplementaria de la descripción suplementaria (los fragmentos comparados, el análisis de las partituras). Segunda matización: yo puedo señalar en la partitura razones estructurales que explican por qué Bruckner componía con la "oreja interior" y Brahms lo hacía con la pluma (tal y como Wittgenstein dice), es decir, puedo mostrar cómo esos juicios surgen de la materialidad del texto musical, "están" en él , pero, al fin y al cabo, todo podría ser compuesto con la pluma y con la "oreja interior" igualmente;esto es, volviendo a la literalidad de la descripción suplementaria, alguien podría objetar que lo que hace Bruckner puede, al fin y al cabo, ser objeto de una depurada "artificialidad" compositiva tendente a crear una sensación de espontaneidad o de intuición sonora, fruto de un trabajo de pluma tan exquisito que ha borrado toda marca de procedimiento sintáctico tradicional (propio de la escritura "a pluma"; o viceversa, que Brahms, en el fondo, es un maestro en la técnica de camuflar bajo la apariencia de una ortodoxia compositiva, de una "rejilla" sintáctica ordenada de acuerdo con ciertos cánones, una gran intuición sonora, fruto de su "oreja interior" (y quizás las Variaciones sobre un tema de Haydn sirvieran perfectamente para ejemplificar y defender esa idea). Mis "razones estructurales" no son, a fin de cuentas,

"cualidades objetivas" de la obra de arte (como hacían los estructuralistas), punto de llegada de un análisis científico, prueba indiscutible y evidente, sino que tienen (todavía) el carácter de una descripción suplementaria que tiene sentido en un modo de ver (en un "ver como..."): mi interlocutor podría apoyar mi tesis con otros análisis estructurales y podría convencerme o no.

Pero aún hay que esquivar un último peligro: yo he estado dando ejemplos, introyectando interlocutores, y puede parecer que, en el fondo, estoy apoyando una lógica del relativismo absoluto o del "todo vale", como si me situara en el lugar del teórico neutro. Al entrar en el juego de la valoración estética de los juicios, el juego del crítico, no puedo desprenderme de mi entidad de apreciador (de valorador) parcial. He considerado varias posibilidades explicativas, incluso opuestas, porque me interesaba hablar de la naturaleza de las razones, y no justificar su equivalencia. De hecho, yo estoy de acuerdo con Wittgenstein y no con su hipotético opositor. Sólo he aclarado en qué términos se plantearía esa oposición, pero no he pretendido situar al mismo nivel de validez un supuesto y otro. Aquí, como se habrá observado, parece que jugamos con dos sentidos de "validez": uno pertenece al terreno estético, y otro al crítico. El segundo va ligado indefectiblemente al hecho de que yo asuma un posicionamiento crítico (propiamente de campo, podríamos decir), como "connoisseur" de Brahms y de Bruckner; podríamos decir que somos capaces de distinguir juicios estéticos válidos y juicios estéticos no válidos de acuerdo con nuestra "visión" de Brahms y Bruckner. El primer sentido apunta hacia una pretendida "capacidad" para distinguir juicios estéticos y juicios no estéticos gracias a un

"valor" intrínsecamente estético que pueden poseer los juicios. Es cierto que "Vale un millón de dólares" no tiene por qué ser un juicio estético (aunque puede serlo: imaginemos que alguien que realmente aprecia un Picasso afirma eso ante un cuadro tasado en menos dinero), y que "Es precioso" puede no ser un juicio estético (puesto en boca de un turista que lo que quiere es dejar satisfecho al guía para salir cuanto antes del museo). Realmente, resulta imposible desligar lo estético de otros ámbitos: ¿no puede un juicio histórico, sociológico, ético, económico ser estético? ¿No pueden "Malher fue un tardorromántico" o "Walter Scott intenta reflejar la totalidad de la vida nacional en su complicado efecto de cambio entre 'arriba' y 'abajo' " o "X es un film con un planteamiento aburridamente maniqueo" o "Ese cuadro no tiene precio" ser juicios estéticos?. De nuevo, la conclusión (wittgensteiniana) no puede ser más que la disolución de la pregunta tal y como había sido planteada: 1.-No existen unos criterios objetivos (del tipo de "cualidades estéticas") para distinguir juicios estéticos de juicios no estéticos. 2.- El valor estético de un juicio no puede ser determinado "desde arriba" por una pretendida teoría estética, sino que implica la inmersión en el juego de lenguaje de la valoración y la crítica; implica, por tanto, tomar partido en ese juego en el que no se puede ser neutral. 3.- La naturaleza de los juicios estéticos tiene que ver con razones, entendidas como descripciones suplementarias, susceptibles de ser o no comprendidas o de ser o no admitidas.

Entender y admitir. Nos enfrentamos ahora con un "rincón conceptual" que resulta central en las conversaciones estéticas y que parece desbordarnos. ¿Es que puedo entender sin admitir?; "lo entiendo

pero no lo veo"; "si lo vieras lo entenderías". ¿Cual es el límite entre el acuerdo y la comprensión?.¿Se puede no estar de acuerdo,pero comprender?

En el caso del debate entre Wittgenstein y su hipotético opositor, parece evidente que jugamos con dos esferas de comprensión distintas: el opositor de Wittgenstein ha comprendido la distinción entre componer con la pluma y componer con la "oreja interior" (ha comprendido esos conceptos , y también mi estrategia argumentativa) , lo que se desprende de su argumentación sobre la exquisita artificialidad de Bruckner y la intuición sonora enmascarada de Brahms que seguramente podría apoyar con ejemplos (como el de las Variaciones sobre un tema de Haydn de Brahms). Pero Wittgenstein defendería que su opositor no ha comprendido la visión que Wittgenstein tiene de Brahms y de Bruckner, aún más, que su opositor no ha comprendido a Brahms y a Bruckner. No se trata de una incomprensión total, sino parcial (estaríamos tentados a decir): la discusión entre ambos es posible, pero seguramente llegarían a un punto de "impasse" al tratar de sus distintas concepciones de la música de uno y otro autor.Pero ¿en qué términos se plantean las diferencias?,¿se trata de una incomprensión o de un desacuerdo?.¿"No estoy de acuerdo con él" o "No me comprende" o "No comprende a Brahms y a Bruckner"?. O mejor: "Comprendo lo que quieres decir, pero no estoy de acuerdo" (diría el interlocutor de Wittgenstein); "comprendes mi argumentación, pero no comprendes la visión de la música de Brahms y de Bruckner que yo quiero hacerte llegar. Si lo vieras, entonces comprenderías. Fijate en este movimiento, fijate en este desarrollo del tema, escucha esta

modulación como un nuevo comienzo...,etc.". La primera esfera de comprensión (la que da pie al opositor a decir "Te entiendo , pero no estoy de acuerdo"), esa comprensión parcial de conceptos y de estrategias que Wittgenstein concedería, no es la que nos interesa. La principal es la segunda, y esa comprensión no puede ser, en sí misma, sino total.

Si una descripción suplementaria no lleva al acuerdo, ¿no es suficiente? , ¿o resulta que el punto de vista de mi interlocutor es más potente que el mio?. Esas preguntas no tienen como respuesta un "criterio". 1.- En primer lugar, yo siempre creeré que mi descripción suplementaria es insuficiente antes que creer que el punto de vista de mi opositor es más potente. 2.-En segundo lugar, el problema es: "Comprendo lo que quieres decir, pero no estoy de acuerdo". "No estoy de acuerdo" equivale a "podría aportar razones de que otro punto de vista es mejor" o "no encaja en mi visión de X" o "distorsiona", pero no sabría decir en qué concretamente". Mi respuesta será siempre "no, no comprendes", yo siempre creeré que él no ha entendido, pero no que no ha entendido mi razón, sino el aspecto que esa razón da al "todo". Yo aceptaré que él ha captado parcialmente mi línea de argumentación, mi procedimiento, mi estrategia, pero no capta su sentido porque ese sentido depende del resto, y de su situación en el "todo". Además, esa tensión es irreductible.No podré admitir nunca que comprenda y no esté de acuerdo (sí y no:debo admitir que entiende lo que digo, al menos parcialmente, como requisito indispensable de la conversación, pero eso ahora es irrelevante). Aquí lo parcial y lo total se vuelven conceptos de límites borrosos. Estamos tentados a decir "sí, parcialmente", pero entender totalmente lo parcial implica entender lo

total (Cf. I.F. § 133: la claridad a la que aspiramos es en verdad completa). Pero esa resistencia a admitir que el otro ha entendido está en relación tensional constitutiva con la posibilidad (que mi contrincante alimenta) de que yo llegue a alcanzar su visión total, esto es, de que mi tendencia a creer que él no comprende porque no está de acuerdo (no está de acuerdo porque no comprende) ha sido vencida, y entonces él comprende *pero* no está de acuerdo (no *está* de acuerdo porque *comprende*): su visión integra la mía, es superior (en mi aceptación así lo establezco).

Dos matizaciones a lo que acabamos de decir:

- a) Allí "*pero* " no tiene un valor adversativo en la gramática del juego de lenguaje de la comprensión estética: porque comprende no está de acuerdo.
- b) Nunca diré "No está de acuerdo porque comprende", en presente, sino en pasado ("no estaba de acuerdo porque comprendía", si yo soy su interlocutor-opositor; mi posición respecto a la comprensión ha cambiado ya). "No está de acuerdo porque comprende" sería a-gramatical en el juego de lenguaje de la comprensión estética.

NOTAS

<1>La matización a la traducción castellana es nuestra.

<2>"Gods", in A. Flew (ed.): Logic and Language, New York, Anchor Books, 1965.

<3>Wisdom, op. cit., 203.

<4>op. cit., pg. 58.

<5>Bouveresse, J.: Wittgenstein: la rime et la raison, pg. 180.

<6>The Art of Appretiation, pg. 175.

<7>ibid., pg. 219.

**4.1. La naturaleza epistemológica de los "juicios" estéticos.
(¿Son los juicios estéticos verdaderos "juicios"?)**

Lo primero que hemos de observar es la tendenciosidad de la pregunta que figura en el título de este punto: ¿son los juicios estéticos verdaderos "juicios"?, lo que presupone que hay juicios que lo son verdaderamente y otros que no lo son, e, implícitamente, que esa distinción posee unos criterios planos. Eso sitúa la pregunta en una órbita epistemológica bastante concreta: la de la teoría de la correspondencia. El juicio (o también proposición o enunciado) significa en función de la relación de correspondencia entre la proposición y los estados de cosas del mundo, y su verdad o falsedad en función de esa correspondencia. No es necesario insistir mucho en esta idea porque la teoría pictórica del significado del primer Wittgenstein es una variante de la teoría de la correspondencia, y la consecuencia es, ya sabemos, la negación del status de verdaderas proposiciones a las proposiciones de la estética (entre otras).

En el segundo Wittgenstein el punto de partida ya no es la necesidad de un vínculo lógico entre lenguaje y mundo, sino la praxis efectiva del lenguaje ordinario, donde, de hecho existe (por ejemplo) el juego de lenguaje de la apreciación del arte en el que se generan juicios estéticos. El problema es que el "funcionamiento" de esos juicios no tiene mucho que ver con el de los juicios de otros juegos de lenguaje (el de la descripción de fenómenos físicos, o el de la explicación de fenómenos bioquímicos, por ejemplo). En el fondo, la diferencia entre unos juicios y otros (antes juicios verdaderos y juicios falsos o pseudoproposiciones) sigue siendo la misma: qué es lo que se puede hacer con los juicios (¿puedo fundamentarlos

objetivamente? ¿existen criterios de corrección precisos? ¿puedo reducirlos a microenunciados fácticos? ¿puedo sistematizar la jerarquía entre juicios?, etc). Los puntos incluidos en 5.2. tienen por objeto desarrollar, precisamente, estos aspectos de los juicios estéticos.

El gran problema de la estética tradicional ha sido establecer como patrón de juicio el que se deriva del funcionamiento de los juicios científicos, basado en la sistematización causal de los enunciados empíricos que proceden de la percepción de datos sensibles.

I. Hungerland en "The logic of Aesthetic Concepts" demuestra, con envidiable rigor, cómo los enunciados estéticos no se derivan lógicamente de los enunciados empíricos y cómo unos y otros pertenecen a gramáticas diferentes. A partir de algunos ejemplos de términos estéticos como "garish", "graceful", "balanced" (llama A a los rasgos estéticos y "A" a los términos) y de términos no-estéticos como "red", "rectangular", "continuous to" (llama N al tipo de rasgos y "N" a los términos), Hungerland analiza tres puntos de vista sobre su posible vinculación:

"In current writing on the subject, three different views may be found. Two, as might be expected, reflect attempts to put the relation between "N's" and "A's" on one or the other side of the old analytic-synthetic (deductive-inductive) dichotomy. Thus, it has been said that a certain set of statements of the form "X is N" will entail a statement of the form "Z is A". For example, "X has such-and-such colors" will entail "X is garish". According to a less strict form of the view, a certain set of statements of the form "It is false that X is N" will entail statements of the form "It is false that X is A. For example, "It is false that X has bright colors" will entail "It is false that X is garish". On the other hand, it has been said the relation in question is that of empirical evidence to inductive conclusion. The third view has the virtue of avoiding the analytic-synthetic dichotomy, as not being "relu-governed at all", while at the same time permitting "A's" to be in some sense governed "negatively" by "N's"."¹

La conclusión es que ninguno de ellos logra derivar lógicamente enunciados estéticos de enunciados empíricos, ni logra dar cuenta en esos términos de la adscripción estética:

"We are now in a position to see that the three current views, mentioned at the outset, of the logical relation of "N"'s, and "A"'s are mistaken, how they are mistaken, and what facts about the relationship are pointed to, but distorted in the three accounts.

All three views are initially mistaken in taking the grammatical similarity of A-ascriptions as indicative of logical similarity. (If one wants to employ Wittgensteinian terminology here, one could say, "These ascriptions play a role in different language games"). The grammatical similarity, together with the fact that both sorts of ascription, the subject may be the same ("She is 5 feet ten inches tall, dark-haired and elegant"), leads naturally enough to the question "How are statements of the form $X \text{ is } N$ and $X \text{ is } A$ logically related, that is, can the truth-value of statements of the one sort in any way determine the truth-value of the other?". "²)

El propio Wittgenstein afirma en I.F., II, pg. 421:

"Aquí es como con la relación: objeto físico e impresiones sensoriales. Tenemos aquí dos juegos de lenguaje y sus relaciones mutuas son de naturaleza complicada -Si queremos llevar estas relaciones a una relación simple, nos equivocaremos."

No es que exista relación alguna entre juicios estéticos y enunciados empíricos (sería absurdo suponerlo), pero la adscripción en los enunciados estéticos y la adscripción en los enunciados empíricos comportan juegos de lenguaje diferentes, y su relación es mucho más compleja de lo que aquéllos que han intentado la derivación lógica de los primeros desde los segundos han pensado.

No obstante, hay dos grandes matizaciones que quisiéramos hacer a la posición de Hungerland. En primer lugar, reducir los juicios estéticos a la adscripción de adjetivos tipo "N" a determinados objetos es simplificar excesivamente la amplísima gama de

juicios posibles (incluyendo, claro está, todos los tipos de descripciones suplementarias: ejemplos, asociaciones, comparaciones, etc.). Asignar al juicio estético un carácter sustancialmente adjetivo es desprestigiar un enorme número de casos de juicios estéticos; es más, si algo caracteriza a los términos que se usan en los juicios estéticos es su *secundariedad* ("secondary senses" en Tilghman y "second level descriptions" en Crittenden) o, lo que es lo mismo, su carácter interpretativo (*seeing as*). Véase, por ejemplo, la caracterización de "soft" y "balance" en sus sentidos secundarios por Tilghman (But is it Art?, pg. 182-183).

"If artistic and aesthetic qualities are aspects and if aesthetic descriptions are reports of experiencing aspects or are secondary descriptions, then it follows that art is not an isolated department of human activity sufficient unto itself, but is of necessity connected with and parasitic upon other areas of human action and interest. The ability to see aspects and use words in secondary senses rests upon the mastery of a technique, the technique of using the relevant words in the language-games which are their first home."⁽³⁾

En segundo lugar, el concepto de "secondary sense" de Tilghman nos lleva a la conclusión de que los términos que aparecen en los juicios estéticos en sentido secundario no son términos exclusivamente estéticos (y por tanto no puede establecerse una separación rigurosa entre términos estéticos y no estéticos), sino que provienen de juegos de lenguaje ("their first home") a veces bastante distantes del estético.

NOTAS

<1>op. cit., pg. 596-597.

<2>ibid., pg. 612-613.

<3>Tilghman: But is it Art?, pg. 185.

4.2. La corrección de los juicios estéticos.

4.2.1. ¿Hay juicios estéticos correctos o incorrectos?

El problema de la corrección puede ser abordado desde tres ángulos distintos (aunque relacionados entre sí): 1) la corrección o incorrección como componente de un juicio estético, 2) la existencia o no de juicios estéticos correctos o incorrectos y 3) la gramaticalidad o a-gramaticalidad de los juicios estéticos. La cuestión (en los tres puntos) se centra en si los términos "correcto" o "incorrecto" pueden entrar a formar parte de juicios estéticos que sean usados en los juegos de lenguaje del arte y lo estético sin ningún tipo de carácter anómalo. Si la pregunta anterior es contestada afirmativamente (y eso es algo que se desprende de la observación del uso efectivo de tales términos en el lenguaje cotidiano del arte y lo estético), entonces los tres aspectos anteriores quedan contestados a la vez. Veámoslo.

En los juegos de lenguaje del arte y lo estético puede aparecer el término "correcto" referido, bien a una configuración de formas u objetos, bien a juicios estéticos. El primer caso está perfectamente ejemplificado en E.P.R., pg. 37 §8 y 40 §13. No sólo es posible construir juicios estéticos con "correcto" o "incorrecto", sino que, además, los términos que usamos normalmente en los juicios estéticos son más afines a "correcto" que a "bello", "admirable" o "hermoso", por ejemplo cuando digo "El bajo de ese tema suena demasiado" y, si toca lo mismo un poco más *piano* digo "Ahora es correcto".

Es cierto que en algunos casos la corrección o incorrección

se ajusta a reglas (como en el caso de las reglas de la armonía), y entonces el conocimiento de las reglas es el criterio del juicio (E.P.R., pg. 41 §15). Con todo, hay ciertas obras singulares (obras maestras) a las que resulta absurdo aplicar los términos correcto o incorrecto (una sinfonía de Beethoven, una catedral gótica). Las obras maestras actúan, en cierto modo, como hitos de los cánones de corrección de una época. Pero, sin embargo, en muchas otras ocasiones no hay una regla que actúe como pilar del criterio de corrección del juicio,

"Mais il serait évidemment tout à fait naïf de croire que nous comparons l'oeuvre ou ses différents états avec un étalon qui préexiste implicitement ou explicitement. La situation ressemble beaucoup plus à ce qui se passe lorsque nous sommes à la recherche d'un mot pour exprimer un idée et qu'après en avoir rejeté plusieurs qu'on nous propose, nous finissons par en accepter un en disant: "C'est cela que je voulais dire!". "⁽¹⁾

sino que el único criterio de corrección es la reacción de aprobación o desaprobación del espectador; esa reacción, cuando es verbal, puede usar "Basta" o "Así" en lugar de "correcto", pero no tiene por qué ser exclusivamente verbal:

"13. ¿Qué dice una persona que sabe lo que es un buen traje, cuando se está probando un traje en la sastrería? "Ese es largo adecuado", "Es demasiado corto", "Es demasiado estrecho". Las palabras de aprobación no juegan ningún papel, aunque la persona se mostrará complacida cuando el saco le quede bien. En vez de "Es demasiado corto" yo podría decir "¡Mire!" o en lugar de "Está bien" podría decir "Déjelo como está". Un buen cortador puede no usar ninguna palabra sino trazar simplemente una marca de tiza y luego hacer la modificación. ¿Cómo manifiesto mi aprobación respecto de un traje? Primordialmente, usándolo con frecuencia, contentándome cuando es visto, etc." (E.P.R., pg. 40 §13)

Schulte resume muy bien estas ideas en un párrafo:

"Aesthetic correctness is a simple matter only in those cases

where we are dealing with straightforward rules like the rules of harmony. Here the composer as well as the critic can invoke the same rules and unambiguously determine whether they have been followed or not. But then there are a number of cases where it is for example a question of the correctness of an interpretation, a judgement, a performance, etc., where only in more or less indirect ways -by means of quoting parallels or making certain gestures- we can come to see what to look for in order to find out whether the interpretation, the judgement, or the performance is 'right' or not. And in these cases the reactions of my audience will matter a lot, and also the way in which they express their approval or disapproval."⁽¹⁾

Por tanto, el criterio principal de corrección en estética es la aceptación.

"However, the correctness intended here is not the correctness of a statement's corresponding with the facts, nor is it the correctness of an action that has been performed in accordance with the rules. Whether a statement of the type 'It's like the introduction of a new character in a story' will count as correct is a matter of whether it will be *accepted*. There simply are no independent standards here. A lot will also depend on the way in which it is accepted, if it is accepted; if a positive reaction is spontaneous, it will mean more than reluctant approval."⁽²⁾

J. Bouveresse sistematiza perfectamente la relación de la corrección con la regla, cuando observa que:

"1) la référence explicite ou implicite à des règles n'implique pas du tout que notre jugement n'*exprime* rien de plus que l'accord ou le désaccord de l'objet avec des règles; 2) les règles en question peuvent être implicites ou explicites, certaines d'entre elles ont forcément été apprises explicitement, mais il y en aura probablement beaucoup qui sont informulées et peut-être jusqu'à un certain point informulables; 3) juger qu'un détail d'une oeuvre est "correct" ou "incorrect" sans pouvoir produire pour cela aucun critère précis (par exemple, sans pouvoir invoquer une règle ou un canon) n'est pas forcément juger à tort ou incorrectement, et cela ne signifie pas que l'idée exprimée n'est pas réellement une idée de correction ou d'incorrection; 4) les principes et les normes dont il s'agit ici ne sont pas seulement ceux qui gouvernent un certain style, un certain genre, une certaine forme de composition, etc.: ce qui est en cause, c'est également une sorte de norme implicite propre à *cette oeuvre-ci*, un idéal *singulier* que nous lui faire atteindre, opération que Wittgenstein compare, entre autres

choses, à celle qui consiste à résoudre un problème mathématique, probablement pour insister à la fois sur le fait que la bonne solution est celle à laquelle nous sommes prêts à appliquer des mots comme "juste", "exact", etc., et sur le fait qu'elle doit être à chaque fois *inventée* et non pas *découverte* ; 5) les mots "impropre", "inadéquat" ou "incorrect" n'ont évidemment pas le même sens lorsqu'ils s'appliquent à une faute technique, entre le métier et le talent, etc. (mais il est significatif que les mêmes adjectifs puissent être utilisés dans les deux cas)."⁽³⁾

Pues bien, una vez mostrado el lugar de la corrección en los juicios estéticos, el siguiente paso en nuestra argumentación es mostrar cómo los juicios estéticos pueden ser también correctos o incorrectos, o lo que es lo mismo, que un juicio estético que exprese corrección o incorrección puede tener como sujeto un juicio estético, y no sólo un rasgo o una obra. ¿Son posibles en el lenguaje cotidiano del arte y lo estético juicios como "'Ese bajo suena demasiado fuerte' es incorrecto" o "No creo que Bruckner compusiera con el oído interior"? Evidentemente sí, serían juicios perfectamente comprensibles y susceptibles, a su vez, de corrección e incorrección en una discusión estética; además, con respecto a la "corrección gramatical" (aspecto 3)) de estos juicios, no suponen ningún tipo de transgresión lingüística en el juego de lenguaje de la apreciación.

Pero, en un cierto sentido de "incorrecto" como agramatical, sí que estaríamos tentados a pensar que hay juicios estéticos incorrectos: ciertas formulaciones de juicios estéticos tradicionales que hacen "salir" a las palabras de su funcionamiento cotidiano ("Es un buen minuet porque me produce un efecto X" [cf., pg.88, §2]). Ahora bien, en realidad no deberíamos aplicar aquí el calificativo de "incorrecto" para este tipo de juicios puesto que tampoco podemos aplicar el de "correcto". Se trata de juicios que,

simplemente, no tendrían sentido en el juego de lenguaje cotidiano de la apreciación, o mejor, no lo tendrían con la significación que las teorías estéticas correspondientes pretenden imprimirles, porque la mayor parte de los términos que en ellas adquieren un alto grado de sofisticación teórica, son usados también en el lenguaje cotidiano sin las presuposiciones que les asigna la teoría. Tal es el caso de "impresión", "expresión", "causa", "experiencia", "emoción", "sentimiento", "sensación", etc.

Si leo en una crítica "Ese particular modo que tiene Horowitz de expresar la emoción que hay en Mozart", no se me ocurre pensar que Horowitz tiene una empatía privilegiada con los estados anímicos que Mozart tuvo al escribir sus conciertos para piano, o pensar que el "modo particular de expresar" es algo separado de Horowitz, o preguntarse transitivamente "qué expresión es 'esa'". Horowitz podría, en una clase magistral, explicar a sus alumnos en qué consiste su "particular modo de expresar la emoción que hay en Mozart", y hablaría de la claridad en el fraseo, del carácter en los distintos momentos de la obra, del volumen sonoro, de los *tempi*, etc. Yo podría convencer a alguien de que "Horowitz tiene ese particular modo de expresar la emoción que hay en Mozart" haciéndole escuchar otras versiones de los conciertos por otros pianistas, por ejemplo.

Por otra parte, la centralidad del concepto de corrección en los juicios estéticos, además, subraya la idea de que el lenguaje del arte no puede ser un lenguaje privado (precisamente porque es un lenguaje). La noción de corrección es interna a los juicios del tipo

"Esa es la expresión que corresponde al pasaje", aun cuando piense "expresión" en términos mentalistas (como Wittgenstein ejemplificaba en el diario de una sensación la identificación ostensiva de una sensación con un nombre), puesto que si el pianista vuelve a tocar el pasaje del mismo modo (o es reproducida su interpretación en una grabación) deberá reconocer que se trata de "la misma expresión", y eso sólo será posible si existe la posibilidad de que la identifique correcta o incorrectamente. Pero, además, la noción de corrección es interna también a los juicios estéticos del tipo "No es cierto que sea esa la expresión que corresponda al pasaje" (un juicio X es correcto o incorrecto), puesto que yo puedo no sólo saber a qué se refiere mi interlocutor por "esa expresión" (aun cuando suponga, en términos mentalistas, que mi conocimiento de ello se produce por algún tipo de "empatía" con el autor a través de la obra, o por algún tipo de introspección o sondeo emocional propiciados por la obra), sino que también puedo afirmar la corrección o incorrección de "esa expresión" con respecto a la obra. E incluso en el caso de que mi afirmación de corrección o incorrección se refiera al (supuesto) proceso intramental por el cual mi interlocutor ha captado la expresión, 1)yo tengo acceso (por el medio que fuere) a esa expresión que él ha captado y 2)la corrección o no del proceso está vinculada necesariamente a la obra (yo miro a la obra y a "esa expresión" que tiene mi interlocutor, y entonces sé que es incorrecta). Tras ello, no tenemos más remedio que concluir, tanto para el primer tipo de juicios como para el segundo, que los juicios que entran a formar parte de los juegos de lenguaje del arte y la estética constituyen un lenguaje público e intersubjetivo, y no privado.

W. B. Gallie ("Art and Politics") defiende la idea de que existe una notable asimetría entre el objeto de la apreciación y la meta del esfuerzo artístico, esto es, entre la aceptación y la constante innovación:

"The nub of the argument is the claim that there is a notable asymmetry between the *object* of appreciation in the arts and the *targets* of artistic practice in producing them.[...] But for our present purpose the importance of the asymmetry is this. Appretiation takes its objects as it finds them, its primary interest being in those central aesthetic qualities that are commonly held to guarantee, if not to define, artistic achievement. Art as practice or production, on the other hand, is selfevidently- directed to making additions to the body or the life of art: most obviously to creating or producing new works, but also, to adding to the intensity or sophistication with which one or other central aesthetic quality can be achieved in a certain line or *genre* of works, or even to adding to the list of *genres* acknowledged within a particular art."⁴

Gallie encuentra importantes analogías entre el arte y la política al respecto y acaba contemplando la posibilidad de que el fracaso en el intento de explicar la corrección de nuestros juicios (en un terreno y en otro) por referencia a reglas generales conduzca a un "escepticismo derrotista". Una posibilidad que Gallie dispersa rápidamente mediante una adecuada comprensión del concepto wittgensteiniano de acuerdo:

"But are not such admissions the first step towards a defeatist scepticism? Not at all. The positive logical claim of this paper is that, with regard to the arts and to politics, agreement in judgements is possible and is achieved to a considerable extent because the practice of both activities is *aimed at producing results about which there can be agreement*- immediate agreement between maker/leader and receiver/follower in the first instance, and, if possible, among connoisseurs and historians into the indefinite future. To be sure, in each case men may seem to seek "agreeable" results under the most stringent and difficult conditions imaginable: the artist trying to conjure up his novel-yet-acceptable increment to the body of art, the politician seeking to put through policies that match the exigencies of the hour and yet represent the complex and ambiguous interests of his

following or nation."⁽⁵⁾

No queremos acabar este punto sin advertir que la relevancia de la noción de "corrección" en la apreciación estética tiene importantes vinculaciones con otras nociones que desarrollaremos más adelante, especialmente con las nociones de causalidad y explicación (5.5.).

NOTAS

<1>"Aesthetic Correctness", pg. 309.

<2>ibid.

<3>Bouveresse, op. cit., pg. 162.

<4>op. cit., pg. 111.

<5>ibid., pg. 123.

4.2.2. Objetividad / subjetividad de los juicios estéticos.

La respuesta (o mejor, disolución como veremos) desde una óptica wittgensteiniana a la pregunta por la objetividad o subjetividad de los juicios estéticos está íntimamente ligada a la concepción wittgensteiniana de la regla, de la corrección y de la aceptación, nociones todas ellas que hemos investigado en anteriores puntos. ¿Qué argumentos esgrimen quienes defienden la objetividad de los juicios estéticos? Básicamente, la existencia de reglas o de criterios definitivos que regulen la corrección o incorrección de los juicios. Estas reglas o criterios adquieren la forma, bien de teorías estéticas que están a la base de los juicios (un juicio correcto es aquel que está sustentado sobre una teoría estética correcta que cumple unos "principios" estéticos correctos), bien de criterios de autoridad (el artista, el crítico, el teórico, el comerciante, etc. como portadores de objetividad).

Normalmente, una y otra forma de regulación están apoyadas la una en la otra (una teoría intencional apoya la autoridad del artista; una determinada posición de privilegio dentro del artworld permite legitimar una determinada teoría estética o poética: el artista en el Romanticismo, el crítico y el comerciante en el arte contemporáneo, el teórico en determinadas vanguardias y postvanguardias), bien de criterios analíticos (el análisis de la obra de arte proporciona de un modo científico o quasi-científico criterios objetivos para la corrección de los juicios formulables sobre ella; en el fondo, esta forma de regla que podría ser ejemplificada por el estructuralismo más radical, es una variante de la primera) bien de la

subordinación de los criterios de objetividad a la institucionalidad del arte y lo estético (los juicios son correctos o incorrectos de acuerdo con las normas que cada comunidad establece; esta forma de objetividad está emparentada con la segunda), ¿Qué argumentos esgrimen los defensores de la subjetividad de los juicios estéticos? Precisamente, la inexistencia de reglas o criterios definitivos que determinen la corrección de los juicios. Y ello fundamentado, bien en teorías emotivistas, intuicionistas, mentalistas, etc, (que postulan una absoluta primacía del individuo en la determinación del significado estético), bien en teorías del gusto (que postulan la inexistencia de corrección o incorrección en los juicios, que son meras manifestaciones de preferencias no refutables), etc.

Un típico ataque subjetivista a la estética wittgensteiniana gira en torno al papel de los "sentimientos" en el significado estético. Los sentimientos, entendidos como lo interno, lo no observable, estarían fuera de la consideración de Wittgenstein y constituirían el lado desatendido o despreciado de la experiencia estética humana. Pero Wittgenstein, o bien no es en absoluto un behaviorista (porque para él el comportamiento no es el único objeto de estudio que tenemos de acceder a lo interno; el behaviorismo es un mentalismo reprimido) o bien es el behaviorista más radical (tan radical que ya no es behaviorista), en el sentido en que sólo los comportamientos son observables, y lo que no es observable no es nada, no nos interesa. No nos importa lo que hacemos o decimos como indicio de nuestros sentimientos, sino que nos interesa lo que hacemos o decimos en sí mismo. Pero, en cierto sentido, también los sentimientos son observables, porque eso que llamamos "sentimientos"

forma parte (entre otros) de los juegos de lenguaje (público e intersubjetivo) del arte y la estética. ¿Que si existen los sentimientos o los estados mentales como algo algo medible o detectable por un neurólogo o un psicólogo? Suponemos que sí, pero eso le interesará al neurólogo (o a mí, cuando acuda a él), pero no al estudioso de la estética (ni siquiera al amante del arte). Del mismo modo, Wittgenstein no niega que tengamos asociaciones mentales cuando leemos poesía. Pero no leemos poesía para tener asociaciones mentales (no lo solemos hacer, pero podríamos). ¿Sería posible producir una droga (o un implante cerebral) que produjera asociaciones mentales como las que tengo a veces cuando leo un poema, u oigo una música determinada? Posiblemente sí, pero sería mejor llamarla LSD, o algo así. La poesía es otra cosa.

Para Wittgenstein, el criterio de corrección es, básicamente, la aceptación. Wittgenstein compara la corrección de un juicio estético (del tipo, por ejemplo, de "Este volumen del bajo es correcto en esa sonata") con la experiencia de buscar una palabra para decir algo. Cuando encontramos la palabra correcta decimos: "¡Ah, sí, ésta es la palabra que buscaba!" ¿Cómo sabemos que ésa era la palabra correcta? Simplemente porque nos satisface. En estética, una persona sabe que hay algo incorrecto, que "no va" en una obra porque sólo cambiando eso que "no va" dejará de estar insatisfecho y de buscar lo que "no va".

Del mismo modo, a un nivel intersubjetivo, la aceptación estética se parece a esos casos en los que decimos "Yo les diré lo que ustedes están pensando ahora: pensaban X" y la prueba de que

efectivamente era eso lo que pensaban no es más que el asentimiento por parte del auditorio. La prueba de la corrección de un juicio es que mi interlocutor muestra su aceptación (no sólo diciendo "Sí, es cierto", sino comportándose como habiendo comprendido), que ha usado su perplejidad y su búsqueda de explicaciones.

Ahora bien, existe en este argumento wittgensteiniano un fuerte elemento de tentación subjetivista. ¿No es esa manera de entender la corrección en términos de aceptación una afirmación de la subjetividad de los juicios estéticos? C. Barrett ("Symposium: Wittgenstein and Problems of Objectivity in Aesthetics") ha sido certero en señalar:

"But isn't this subjective? And could the questioner not be satisfied with the wrong thing? Wittgenstein admits that he could. But then what explanation is incorrigible? Fallibility is not synonymous with subjectivity. The trouble about an aesthetic explanation is not that it is fallible but that there are no independent checks to it. In that, as Wittgenstein points out, it is like a verdict in a court of law. It is a matter of interpretation. Giving an aesthetic explanation is like trying to clear up the circumstances of the case, hoping that your interpretation will appeal to the judge. Not any interpretation will do. For one thing it has to account for the facts."⁽¹⁾

Efectivamente, falibilidad no es sinónimo de subjetividad. Lo importante aquí no es que mi interlocutor pueda considerar erróneo mi juicio estético (o mi comprensión de una obra) que él había aceptado, o que yo mismo me dé cuenta de que no era eso que exprese el juicio lo que yo quería decir con respecto a la obra (de la misma manera que puedo darme cuenta de que la palabra que he encontrado no era realmente la que buscaba, sino otra), sino que la aceptación, el acuerdo, es posible, o aún más, que esa posibilidad es la base sobre la que se constituye el funcionamiento de nuestra experiencia con el

arte y lo estético (hacemos obras, decimos, escuchamos a otros decir, rebatimos, corregimos, etc).

Uno de los peligros del subjetivismo es el de fundamentar un "todo vale", esto es, negar que haya juicios incorrectos y afirmar que todos los juicios estéticos son de igual valor. Por una parte, la praxis cotidiana del arte nos muestra que no es así, y que sus juegos de lenguaje están contruidos sobre la posibilidad de afirmar la incorrección de un juicio o de aceptar la incorrección del propio juicio. Por otra parte, volviendo al ejemplo del *griddle* de Connolly⁽²⁾, el hecho de que un *griddle* no tenga una única respuesta correcta predeterminada no implica que toda respuesta sea correcta (aunque haya infinitas posibles). Algunas, aquéllas cuya fantasía individual no está limitada a la comprensibilidad general, o aquéllas que no dan cuenta de todos los aspectos del problema, serán incorrectas; pero también habrá escuelas o individuos que consideren determinadas soluciones que están dentro de los límites de la comprensibilidad general (la escuela de *griddle*-soluciones místicas considerará incorrectas las respuestas de la escuela de *griddle*-soluciones psicoanalíticas, por ejemplo, pero aceptará como compatibles con las suyas las respuestas de la escuela de *griddle*-soluciones bíblicas, por ejemplo). ¿Tendría sentido formular la pregunta por la objetividad o subjetividad de las *griddle*-soluciones?

En realidad, la perspectiva wittgensteiniana no responde a la pregunta, sino que la disuelve. J. Bouveresse expresa perfectamente esta idea:

"Il est toujours possible que j'arrive (et également toujours

possible que je n'arrive pas) à faire voir à autrui ce que je vois, et à le persuader que c'est la bonne manière de voir. On pourrait résumer une bonne partie de ce que Wittgenstein veut dire en constatant que l'expérience esthétique n'est objective en aucun sens proprement scientifique du terme, et n'est cependant subjective en aucun sens péjoratif ou dramatique du terme."⁽³⁾

Hemos intentado mostrar en qué consisten esos sentidos "científico" de objetividad y "dramático" de subjetividad. Disuelto el malentendido, no hay ningún problema en decir que la experiencia artística es, a la vez, objetiva y subjetiva: objetiva en tanto que existe la posibilidad del acuerdo, y del acuerdo en torno al objeto (la obra de arte), y subjetiva en tanto que el acuerdo va ligado a una aceptación del juicio (o de la interpretación del *seeing as*) por parte del sujeto. Claro que la aceptación no es un mero gesto voluntario (no es una partida de poker), sino que va ligada dialécticamente al acuerdo por la comprensión (como ya hemos explicado). Si acepto el juicio de mi interlocutor no es sólo por complacerlo o por engañarlo (eso sólo ocurre en determinados usos especiales del lenguaje: bromas, situaciones de coacción, etc), sino su juicio disipa la búsqueda de interpretaciones y me permite acceder a un estadio de comprensión. Entonces "estoy de acuerdo porque comprendo", y para mi interlocutor "comprendo porque estoy de acuerdo".

La disolución de la disyuntiva objetividad/subjetividad en Wittgenstein va asociada a la crítica de la relación entre forma y expresión en la constitución de la obra de arte (aludíamos a ello en la crítica al intencionalismo). R. Wollheim⁽⁴⁾ relaciona un fragmento de una carta de Mozart a su padre con el famoso título de la obra de Focillon ("La vida de las formas en el arte"), pero no para "asignar

(como hizo Focillon) a las formas en sí mismas una especie de ímpetu o eficacia semi-evolutiva, independientemente de la intervención humana",

"Pues lo que muestra la carta de Mozart es cómo la atribución de significación o valor expresivos a una obra de arte, presupone una actividad autónoma, llevada a cabo por encima del tiempo, que consiste en la construcción, en la modificación, en la descomposición, de cosas que podemos considerar como unidades o estructuras. [...] Al crear sus formas, el artista opera en el interior de una actividad o empresa continua, y esta empresa tiene su propio repertorio, impone sus propias exigencias, ofrece sus propias oportunidades, y de este modo proporciona ocasiones, inconcebibles fuera de ella, de invención y audacia."⁽⁵⁾

Lo que el artista quiere decir y lo que el artista dice (en la materialidad de la obra) es algo que se configura mutuamente en el acto mismo de la producción de la obra. Como el dibujante que borrando, modificando líneas, remarcando unos trazos, sombreando aquí y no allí, encuentra la expresión justa del rostro que dibuja y dice: ¡Esa es la expresión que buscaba!, pero la expresión que buscaba no era previa al trabajo sobre el papel, sino que es el producto de ese proceso, y, por otra parte, el criterio de que era ése el rostro que buscaba, y no otro, es que el dibujante deja de modificar su dibujo. Ese mismo criterio de aceptación que hace de una solución "la correcta" es el mismo que vuelve a aparecer en la tarea del lector de determinar las informaciones relevantes para la interpretación de la obra.

Cada vez más, los hilos que unen a unos conceptos con otros se vuelven más numerosos y resulta casi imposible hacer referencia a uno de ellos sin remitir a otros de los que dependen o con los que mantienen una tensión dialéctica. Pero eso es inherente al carácter de

nuestra investigación.

Para acabar este punto, haremos referencia a algunas aproximaciones a la cuestión que pueden resultar interesantes.

O. Shaw ("A Kuhnian Metatheory for Aesthetics") propone una metateoría kuhniana que resuelva la polémica objetivismo-subjetivismo que divide a la estética analítica (ya hemos expresado anteriormente nuestras reservas ante cualquier metateoría que deje de proponerse como una mera teoría). A esa misma división, pero instalándola en el interior del pensamiento de Wittgenstein, alude R. A. Shiner ("Wittgenstein on the Beautiful, the Good and the Tremendous") en términos de "the Subjective Strand" y "the Objective Strand". Su tesis es que el propio Wittgenstein arrastra una concepción formal de las reglas que proviene de la influencia del Tractatus y que hace su estética incoherente. Nuestra impresión es que una adecuada comprensión del papel de las reglas y del acuerdo en el pensamiento del segundo Wittgenstein eliminaría muchas (si no la totalidad) de sus críticas (que deben mucho a la interpretación que Osborne hace de Wittgenstein). El artículo de G. F. Todd ("Expression without Feelings") es un perfecto ejemplo de antiesencialismo de primera generación: Todd pretende escapar a la falacia objetivista desvinculando cualidades estéticas de objetos o propiedades físicas (propiedades perceptuales). Para él,

"To say a work of art is aesthetically qualified is merely to say it has non-aesthetic features which permit, but which do not logically demand, contemplation employing an aesthetic concept or aesthetic concepts. A perceptual property is some thing that we perceive, but an aesthetic quality is not some thing, nor it is perceived."⁶

De nuevo, Todd ensaya una definición que integra conceptos de definición todavía más problemática (rasgos no-estéticos, propiedades perceptuales, cualidad estética). Todd se queda en un nivel primario de crítica a la falacia objetivista, recayendo en muchos de los problemas de esencialismo que el esencialismo objetivista tenía ya. H. Slater ("Wittgenstein's Aesthetics") resume la polémica sobre si Wittgenstein es un objetivista o un subjetivista, y acaba afirmando "I think Wittgenstein is fairly to be assessed as a Subjectivist of a sort"⁽⁷⁾. Osborne⁽⁸⁾ fue el primero en calificar al segundo Wittgenstein como subjetivista; dice Slater de Osborne:

"Having little sympathy, however, with Wittgenstein's style of philosophizing, and being surprisingly uninformed about Wittgenstein's acquaintance with Art, Osborne was not inclined to see much of use in Wittgenstein's later contribution to critical theory."⁽⁹⁾

Roger Shiner ("Wittgenstein on the Beautiful, the Good and the Tremendous") aun siguiendo en gran parte la interpretación de Osborne, matiza que "The resources of Wittgenstein's general position are less limited than he [Osborne] seems to have thought"⁽¹⁰⁾. En la misma línea (sin entender nada del concepto de regla del segundo Wittgenstein), M. Paton⁽¹¹⁾ continúa pensando en Wittgenstein como un subjetivista desde una interpretación de la centralidad de la corrección en estética como una consecuencia de una concepción tractariana de la regla. Es obvio que a posiciones como ésta les falta una comprensión completa del pensamiento wittgensteiniano para merecer una consideración más profunda, lo que dice bastante sobre la investigación y la crítica wittgensteinianas (especialmente en el ámbito anglosajón): muchas objeciones están asentadas sobre

malentendidos de bulto y lecturas epidérmicas de su obra. J. Shir ("Wittgenstein's Aesthetics and Theory of Literature"), por ejemplo, acaba concluyendo de su interpretación del pensamiento del primer y segundo Wittgenstein:

"Aesthetics is either concerned with the 'mystical' or it is not. If not, then 'evaluation' by means of semi-arbitrary formal conventions still fails to tell us how well a given work of art manages to represent the world. If so, then aestheticians must 'go silent' at a crucial juncture in their endeavours; and they will know why they must."⁽¹²⁾

No creemos en absoluto que la estética desde el segundo Wittgenstein pueda calificarse de "mística", en el sentido en que el primer Wittgenstein entiende "lo místico". La diferente caracterización de lo indecible en uno y otro (tal y como venimos explicándola) apoya nuestra idea. Tampoco creemos que pueda etiquetarse al primer y al segundo Wittgenstein tan alegremente como lo hace Slater:

"There is a delight in both styles of philosophy, as I see the matter, so I see a continuity in Wittgenstein's thought on Aesthetics with the subjectivist, non-reasoning, outlook of the *Tractatus* developing and refining itself into the subjectivist reasoning stance the later work."⁽¹³⁾

Sólo mediante una disolución de la disyuntiva objetividad / subjetividad, tal y como lo hace, por ejemplo, H. Blocker ("Symposium: Wittgenstein and Problems of Objectivity in Aesthetics") a partir del "seeing-as" wittgensteiniano, sólo así es posible aclarar el problema que nos ocupa. Sólo así es posible (como hace Blocker) encontrar en la experiencia estética lo objetivo ("the aesthetic feature or import of a work of art is objective in that its publicly perceptible aspect of that work of art"⁽¹⁴⁾), por ejemplo) en convivencia dialéctica con lo

subjetivo ("Yet there is no one facet which can be said to be *the* facet independently of any of the various perspectives from which particular people might look at it (i.e. the facets are not objective in the other sense)"^{<15>}).

NOTAS

<1>op. cit., pg. 162.

<2>"Gadamer and the Author's Authority: a Language-Game Approach"

<3>Wittgenstein: la rime et la raison, pg. 203.

<4>El arte y sus objetos, pg. 157-158.

<5>ibid., pg. 158.

<6>op. cit., pg. 486.

<7>op. cit., pg. 34.

<8>"Wittgenstein on Aesthetics"

<9>Slater, op. cit., pg. 34.

<10>Shiner, op. cit., pg. 261.

<11>"Symposium: Wittgenstein and Problems of Objectivity in
Aesthetics".

<12>op. cit., pg. 11.

<13>op. cit., pg. 36.

<14>op. cit., pg. 172.

<15>ibid.

4.2.3. El juicio como competencia y actuación.

La apreciación estética (la posibilidad de emitir juicios estéticos, como expresión de la apreciación, en un sentido intransitivo de expresión) consiste, básicamente, en lo que denominamos una capacidad o una competencia (*competence*) pero una competencia íntimamente ligada a la realización, al comportamiento o actuación (*performance*). El juicio estético es la materialización en que confluyen tanto la competencia como la actuación.

La apreciación estética, pues, no es más (ni menos) que la capacidad de intervenir normalmente en el juego de lenguaje de los receptores de obras de arte, y de intervenir formulando juicios estéticos, haciendo y diciendo en ese juego de lenguaje. Lo que acabamos de decir no debe ser tomado como una definición. Que yo sea capaz o no de hablar y actuar competentemente sobre la música de Boulez dependerá de lo que diga y haga a ese respecto, y lo que diga y haga a ese respecto dependerá de que sea capaz de hablar y actuar competentemente sobre la música de Boulez. En último término, podríamos decir, que depende de que yo "conozca" la música de Boulez (cosa que deducirán mis interlocutores a partir de lo que diga o haga al respecto). Pero, repetimos, no nos interesan las definiciones. Lo que nos interesa es aclarar los problemas de la apreciación estética (ofrecer una visión más clara de cómo conocemos y valoramos el arte y lo estético) a partir de algunos ejemplos y algunas analogías (con el conocimiento de personas y con los problemas del ajedrez, en concreto), en una nueva tentativa de ofrecer descripciones suplementarias (en el más puro sentido wittgensteiniano).

Dedicaremos por extenso el punto 6.3. a las semejanzas entre el conocimiento de obras de arte y el conocimiento de personas; pero nos interesa citar aquí algunas de ellas que tienen que ver con la caracterización de la apreciación como capacidad. Podemos decir que conocer a los otros y conocer obras de arte constituyen dos "capacidades" en tanto que ambas forman parte de (y toman su sentido en el seno de) una forma de vida (ya veremos más adelante algunos ejemplos). Conocer la música de Mozart o conocer a alguien, además, supone hacer y decir determinadas cosas con (y con respecto a) alguna obra de arte o alguna persona: en el caso de la música de Mozart, escucharla con cierta frecuencia, ser capaz de distinguirla de otras, establecer comparaciones, preferir ciertas versiones sobre otras, etc; en el caso de una persona, estar con ella con cierta frecuencia, reconocerla entre otras, hablar con ella sobre determinados temas comunes, conocer sus preferencias, hablar a otros sobre sus opiniones, sus gustos, su vida.

Algunas de estas actividades son en realidad disposiciones o capacidades, a su vez, que remiten de nuevo a actividades más simples: "que yo conozco sus preferencias" es algo que mi interlocutor puede inferir (o también puede inferir lo contrario) de mis manifestaciones sobre lo que él prefería y, si fuera el caso, de éstas con las manifestaciones que mi interlocutor hubiera escuchado al propio conocido, o con sus acciones (por ejemplo: X decía preferir la vida apacible, pero sin embargo se aburría cuando no llevaba una vida agitada; tú no le conoces, si dices que prefería la vida apacible"). Pero lo importante es que uno y otro conocimiento están íntimamente ligados a los juegos de lenguaje, hasta el punto que "conocer" es una

pieza más de esos juegos de lenguaje. Por otra parte, yo sé que X quiere a su hijo (conozco a X) por lo que dice y hace: si X dice que quiere a su hijo, pero lo maltrata, yo acabaré diciendo que no lo quiere en realidad. En el juicio (que es sólo el modo verbal de manifestar la apreciación) conviven la acción (lo que yo hago diciendo) y la descripción lingüística (lo que yo digo que es él). Un juicio es sólo un elemento más del juego de lenguaje, entre otros juicios y otras acciones.

Uno de los problemas más graves de las teorías estéticas es su unilateralidad a la hora de determinar la naturaleza de las capacidades que intervienen en el conocimiento. I. Ground (Art or bunk?), por contra, observa:

"Because the capacities which enter into it have an enormous range in their degree of specificity, a concept of art is therefore in part physiologically, in part historically, and in part culturally determined"⁽¹⁾

De esa unilateralidad nacen los confudentes ejemplos de la patrona (la *landlady*, a partir de una pregunta de Lewy en E.P.R. pg. 52 §36) y del *plain gentleman* en el *warehouse* de Kennick⁽²⁾, entre otros.

"[Lewy: Si mi criada dice [*sic*] de un cuadro (*picture*) que es hermoso y yo digo que es espantoso, no nos contradecemos.] [Wittgenstein:] En un sentido [y en ciertos ejemplos⁽³⁾] ustedes se contradicen. Ella lo limpia cuidadosamente, lo mira a menudo, etc. Usted arrojarlo al fuego. Esto es justamente el tipo de ejemplo tonto que se da en filosofía, como si tales cosas como "Esto es espantoso" o "Esto es hermoso" fueran los únicos tipos de cosas que se dicen. Esta es sólo una cosa en un cierto ámbito de otras cosas -un caso especial. Supongamos que la criada dice "Esto es espantoso" y usted dice "Esto es hermoso" -pues bien, eso es todo." (E.P.R., pg. 52 §36)

Lewy parece afirmar su ejemplo como una consecuencia de la observación de Wittgenstein de que existen muy diversos tipos de apreciación (tanto desde un punto de vista sincrónico como diacrónico). Si tanto la actitud de Lewy como la de su criada pueden ser consideradas como "apreciación", dos juicios como los aludidos deben ser contradictorios, cree Lewy. Lo que Wittgenstein está desvelando, en su respuesta, es el lugar de la contradicción a la que alude Lewy. ¿Donde se sitúa esa contradicción? No en el lenguaje cotidiano que es el contexto de los juicios del hipotético Lewy y su criada ("Este es espantoso", "éste es hermoso"), sino en el de la presunta teoría sobre ellos, en el espacio de la reflexión que abriga un malentendido en su presuposición de que uno y otro juicios son contradictorios. En un cierto sentido la contradicción puede plantearse en el lugar de la actuación, en el contexto real de la praxis lingüística de Lewy y su criada: ella lo limpia cuidadosamente y él quiere arrojarlo al fuego (eso sí es una contradicción flagrante). Pero en otros sentidos (quizás mucho más normales) considerar eso como una contradicción es simplificar excesivamente el papel que ambos juicios pueden jugar en el contexto de un juego de lenguaje ("la criada dice "Este es espantoso" y usted dice "Este es hermoso" -pues bien, eso es todo"). Y realmente "eso es todo": la contradicción la pone el teórico de la estética; por contra, Lewy y su criada siempre dicen eso cuando Lewy vuelve de clase (por ejemplo).

Por otra parte, en este caso la presuposición (y el malentendido) de Lewy consiste en pensar que el hecho de que llamemos apreciación a actitudes muy distintas produce una especie de conocimiento lógico en el seno mismo del concepto de "apreciación" (en

la definición de apreciación). Pero no es así. Una vez más, la seducción fatal de la definición precipita a la reflexión contra las rocas (busca lo común a todos los casos de apreciación, cuando lo único común es el hecho de que podamos llamar apreciación a todos ellos) (cf. E.P.R., pg. 49, §30). La estrategia, en este caso, ha sido enfrentar dos casos de apreciación con notables diferencias de tipo cultural (en un sentido fino de "cultural"): la apreciación de Lewy y la de su criada.

En el caso del "hombre llano" que ha de separar las obras de arte de los objetos que no son obras de arte, a la reducción de "arte" a un sentido meramente clasificatorio se suma el planteamiento de una apreciación culturalmente neutralizada (el "plain gentleman").

Pero nos gustaría citar otros casos de reducción de las competencias que confluyen en la apreciación a una o varias de ellas. El apreciador^{<4>} no es alguien a quien se la ha dotado de criterios particulares para identificar y valorar las obras arte. No pueden formularse (como si de un listado de principios mágicos se tratase) unos criterios de apreciación generales. Por otra parte, es una idea engañosa de cómo funciona el juego de lenguaje de la apreciación: no partimos de principios generales para decir que las obras de Poulenc o Joyce son espléndidas.

En segundo lugar, el apreciador no es un técnico: no hay que saber tocar el cello para apreciar lo que toca un cellista. En cualquier caso, las informaciones pertinentes o no pertinentes se determinan en el proceso de interpretación, y no previamente a él: es posible que, muy ocasionalmente, ciertos datos muy técnicos aporten

informaciones que aclaren determinado aspecto interpretativo; pero nos atrevemos a decir que en la gran mayoría de casos no es así.

En tercer lugar, el apreciador no es un especialista (en el sentido en que decimos que un coleccionista está especializado en tal clase de sellos, o en tal especie de mariposas): es alguien que conoce diversas artes y otros fenómenos culturales no artísticos, porque en la apreciación la comparación, la asociación, las conexiones, las analogías, las diferencias, los ejemplos juegan un papel importantísimo. Si alguien aprecia realmente la música de Beethoven sabrá relacionarla adecuadamente con el clasicismo y con el romanticismo moderno, y también con el romanticismo en las otras artes, y en filosofía.

En cuarto lugar, el apreciador no es necesariamente una persona adiestrada.

"Hay mucha gente, de buena posición, que ha ido a escuelas buenas, que puede permitirse viajar y ver el Louvre, etc., y que sabe mucho acerca de docenas de pintores y puede hablar de ellos con fluidez. Hay otra persona que ha visto muy pocos cuadros, pero que observa atentamente uno o dos cuadros que le producen una impresión profunda. Otra persona que es receptiva, ni profunda ni amplia. Otra persona que es muy estrecha de miras, concentrada y circunspecta. ¿Son éstos diferentes tipos de apreciación? Todos ellos pueden ser llamados 'apreciación'." [Versión de Rhees: "Alguien que no ha viajado pero que hace ciertas observaciones que muestran que él 'realmente aprecia'... una apreciación que se concentra en una sola cosa y que es muy profunda -tanto que apostarían a su favor."] (E.P.R., pg. 49, §30)

Es más, hay personas de "brillante formación" y de elegante expresión que gustan de decir genialidades ante una obra de arte, pero de los cuales estaríamos dispuestos a decir que en el fondo no saben apreciar esa música o esa pintura en absoluto. Existe entre los

espectadores la creencia de que, bien hay que considerar como arte, automáticamente, todo lo que es exhibido a los lugares habituales de exposición artística (salas de exposición, museos, auditorios, etc.), o bien hay que escandalizarse de que haya cosas en esos lugares que no estamos dispuestos a considerar como arte. Dice Ground al respecto:

"But there is nothing perverse in this. No one thinks that any piece of fiction found in a library must be a work of art. No one thinks that anything acted or danced in a theatre must be a work of art. No one thinks this of buildings in cities. That the thought may be at all surprising is due almost wholly to the confusion of works of arts with aesthetically interesting artefacts and natural objects. If this view is correct, that we should more carefully distinguish these kinds of object, then one's attitude to approaching such institutions and collections should not be that of wondering to which particular works it would be best to devote one's time. It should be that of wondering if, as well as looking at all the other sorts of interesting objects such collections may contain, one will be fortunate enough to come across any works of art."⁽⁵⁾

J. Troyer ("Truth and Beauty: the Aesthetics of Chess Problems") compara la apreciación estética con la apreciación de los problemas de ajedrez (tipo "Juegan blancas y dan mate en tres jugadas"). Tras mostrar algunas razones que permiten grados de apreciación en los problemas de ajedrez (defectos e imperfecciones en el planteamiento de los problemas), habla del "valor estético de los problemas de ajedrez" y propone una interesante comparación:

"In the case of chess problems I have suggested that their proper appreciation requires knowledge of chess, the purposes of composers, the history of composition, etc. The ontological analogue of this is that the aesthetic worth of chess problems depends in part on the existence of the game of chess, the intentions of composers, the history of composition, etc. In a world in which 'chess' was created solely for the purpose of composing chess problems, chess problems would be quite different and quite probably of different aesthetic worth. If this seems implausible, imagine the Zen tea ceremony performed in a world just like ours except for the fact that the tea was never

otherwise used as a beverage, but only as an infusion for washing dishes. More mundanely, consider literary allusions and the existence of genres like parody. What this suggests is that for at least some forms of arts, flourishing requires embedding in social practices and institutions which might at first glance seem quite remote and irrelevant. The absence of appropriate embeddings seems to me to do much toward explaining various aesthetic phenomena like the sorry state of contemporary poetry. Unfortunately it also suggests that alleviating such sorry states may be a more difficult task than it first appears. William Arrowsmith writes as follows of a somewhat similar situation:

At present the universities are as uncongenial to teaching as the Mojave Desert to a clutch of Druid priest. If you want to restore a Druid priesthood, you cannot do it by offering prizes for Druid-of-the-year. If you must grow forests. There is no other way of setting about it."⁶

Para Troyer la analogía con los problemas de ajedrez y la ceremonia del té muestra que la actividad artística toma sentido en su incardinación (*embedding*) en un conjunto de prácticas e instituciones sociales. Nosotros iremos más allá (desde Wittgenstein): toma sentido en su incardinación en una forma de vida que incluye, además de prácticas e instituciones mediatizadas culturalmente, predisposiciones a actuar. Pero una y otra cosa no son sino aspectos de la praxis vital, y no actividades separadas (como Tilghman intentaba, erróneamente). Recordemos aquella cita de R.M. 13 - 14 en la que Wittgenstein hablaba de lo maravilloso que sería observar a un hombre (sin que él lo supiera) haciendo las actividades cotidianas más simples:

"Imaginons un théâtre: le rideau se levèrait et nous verrions un homme seul dans sa chambre, allant et venant, allumant une cigarette, a'asseyant, etc... de telle sorte que nous verrions soudainement un homme du dehors, comme nous ne pouvons jamais nous voir nous-mêmes. C'est à peu près comme si nous voyions de nos propres yeux un chapitre d'une biographie -cela devrait être à la fois effrayant et magnifique. Plus magnifique que tout ce qu'un poète peut faire jouer ou faire dire sur la scène: c'est la vie même que nous verrions. -Mais c'est là ce que nous voyons tous les jours, et cela ne nous fait pas la moindre impression! - Soit! Mais nous ne le voyons pas dans cette perspective."

Observar a ese hombre haciendo "lo de siempre" supone la existencia de "lo de siempre", sobre la cual se asienta; supone la existencia de unas actividades cotidianas que nos son familiares. Ahí reside lo maravilloso. Pues bien, por supuesto que sentarse en sillas y fumar es social y cultural, pero también al revés: nuestra cultura es el producto de esas disposiciones a sentarnos en sillas, a esperar (cf. I.F. II, pg. 409), a realizar tareas tan inútiles como fumar, etc. Lo "natural" y lo "cultural" aparecen aquí en su verdadera dimensión: su mutua constitución y determinación dialéctica⁽⁷⁾.

Por último, nos gustaría hacer una quinta puntualización sobre el carácter del apreciador, a propósito de algunas ideas de H. Osborne en "Appreciation Considered as a Skill". Tras ofrecer algunos ejemplos de "cognitive skills" ("wine-taster", "perfume blender", "piano tuner", "diagnostician"), Osborne ofrece algunos rasgos que diferencian la apreciación del "connoisseurship":

"But aesthetic of the arts differs in important ways from both these forms of connoisseurship [...] whereas one could -ideally and with considerable extension of vocabulary- describe the flavour and bouquet of a new wine accurately enough to enable an experienced gourmet to know what to expect, it may well be that the most exhaustive categorization of an artistic masterpiece in terms of aesthetic categories would convey little or nothing about it to an art expert who had not the picture before him or who was unable to visualize other pictures of a closely similar kind (e.g. pictures by the same artist in a similar style) to which it was compared."⁽⁸⁾

Osborne viene a decir que una nota de cata de vino no es una crítica de arte, y es cierto, pero no porque la segunda exija la recepción de su objeto y la primera no. El gourmet también ha de probar el vino para confirmar o no observaciones de la nota de cata. El espectador de cine no busca en la crítica un sustitutivo de la

película, sino sólo una orientación para decidir qué película ver, o para enriquecer su interpretación del film (en el mejor de los casos). Estamos de acuerdo con Osborne en que la individualidad de la obra de arte la diferencia de los objetos de "connoisseurship" (vinos, perfumes, etc.). Pero eso sólo distingue el objeto del gusto del objeto de la apreciación, no la apreciación del "connoisseurship" (como actividades cognitivas). Lo que tampoco diferencia estos dos últimos aspectos es la constatación de que la apreciación no es una mera manifestación de preferencia o de gusto (tampoco una nota de cata lo es).

Finalmente, Osborne acaba afirmando la apreciación como una habilidad:

"By acquiring skill in appretiation we achieve powers to perceive aspects of the world around us which had hitherto passed unnoticed and unremarked and to hold clearly and deliberately in attention aspects which without this skill had impinged only casually and incidentally upon our awareness."⁽⁹⁾

Pero una actividad tal no merece ser calificada de habilidad (que remite a reglas, destrezas, dominio de una determinada práctica) sino de competencia (saber manejarse en un juego de lenguaje, en una forma de vida). El apreciador no es un "connoisseur" ni un experto, pero tampoco es alguien que tiene una habilidad que domina una práctica (en el sentido restringido de práctica: una actividad discriminatoria), sino que, en todo caso, es un "connaisseur", un conocedor, porque lo que posee no es una habilidad, sino una competencia, una práctica, en el sentido no restringido, que remite a un lenguaje y a una forma de vida. Piénsese, si no, por un momento, en las diferencias entre una persona hábil en la relación con los demás y

una persona que aprecia (que conoce) a los demás.

NOTAS

<¹>op. cit., pg. 88.

<²>"Does Traditional Aesthetic Rest a Mistake?"

<³>Versión de Rhees: "Es difícil hallar límites"

<⁴>Por "apreciador" sólo entendemos a aquel que formula juicios estéticos en el juego de lenguaje de la apreciación, en cualquiera de sus tipos.

<⁵>Ground: But is it Art?, pg. 131-132.

<⁶>op. cit., pg. 128.

<⁷>La búsqueda de disposiciones "puras" o "naturales" (como Tilghman: el grito del niño lastimado o la no proclividad a depredar cebras con garras y dientes) es una consecuencia del espejismo de considerar "lo natural" como una categoría absoluta. Quien quiera disipar este espejismo puede leer con agrado Filosofía de la técnica de la naturaleza de Félix Duque, Madrid, Tecnos, 1986.

<⁸>op. cit., pg. 341.

<⁹>ibid., pg. 343.

4.2.4. Expresiones de gusto / expresiones de juicios estéticos⁽¹⁾.

¿Es el arte y la estética una cuestión de "lo bello" en términos de "lo que me gusta" y "lo que no me gusta"? ¿Se trata de establecer criterios universales de gusto?

"Podrían creer que la Estética es una ciencia que nos dice qué es bello -algo casi demasiado ridículo como para decirlo. Supongo que tendría que incluir también qué clase de café tiene buen gusto." (E.P.R., pg. 53 §2)

Los defensores del subjetivismo consideran que en el fondo es así, y que las expresiones de juicios estéticos son reducibles a expresiones de gusto (*expressions of liking*, E.P.R., pg. 56, §7); por tanto, no habría más que diferencias de matiz entre la apreciación de obras de arte y la "apreciación" (nosotros no la llamaremos así) de sabores, olores, texturas, sonidos o aspectos fuera del ámbito artístico.

Un fragmento de Bouveresse nos ayudará a deshacer el malentendido:

"Qu'une maison, un vêtement ou une fleur soient beaux, ce sont, remarque Kant, des choses dont aucun bavardage en termes de raisons et de principes ne saurait nous dissuader de juger *personnellement*. Mais lorsque nous l'avons fait et déclaré l'objet beau, nous avons le sentiment d'avoir pour nous une <<voix universelle>>, de pouvoir requérir légitimement l'assentiment de chacun. En d'autres termes, cela n'a pas de sens de vouloir nous persuader qu'une chose que nous n'avons pas vue est belle, parce qu'elle n'est pas belle si elle n'est pas belle *pour nous*; mais lorsque nous l'avons vue et trouvée belle, cela n'a pas de sens de dire qu'elle est belle pour nous, parce que nous ne pouvons la trouver telle sans exiger sur ce point l'accord de tous, bien que nous ne disposions pour cela d'aucun concept."⁽²⁾

Efectivamente, en el arte resulta redundante subrayar que lo

bello es bello para nosotros , porque siempre la interpretación es para nosotros . En ese sentido parcial de subjetividad que señalábamos en puntos anteriores, la interpretación es siempre subjetiva en el arte porque no hay razones objetivas (en el sentido más científicista de la palabra), aunque desde otro punto de vista las hay siempre.

"Nous avons déjà partiellement rendu compte de l'attitude de Wittgenstein en face du <<paradoxe>> kantien en remarquant que, pour lui, 1) à la différence de l'approbation de la sensibilité, l'approbation proprement esthétique possède une validité objective spécifique, 2) cette validité objective est du type de celle que peuvent avoir des raisons , et non pas des causes ou des lois. A l'absence de <<concept>> soulignée par Kant, correspond, si l'on veut, le fait qu'une raison peut toujours ne pas vous convaincre, ne rien vous <<dire>>, etc., et que, de toute manière, donner des raisons est une activité qui a nécessairement une fin. Mais c'est une activité , et une activité qui est à la fois descriptive et constitutive de son objet, en ce sens qu'elle a essentiellement pour but de faire voir quelque chose ou de faire voir les choses sous un certain aspect."⁽³⁾

En la afirmación del juicio estético (como el dar razones que lo apoyan) es una actividad que tiene como fin el convencer, entendido como una tendencia a la "voix universelle", más allá de la mera información de preferencias o gustos.

¿Qué quiere decir eso de "à la fois descriptive et constitutive de son objet"? Entender bien en qué consiste la objetividad del juicio radica en entender precisamente eso.

"La question n'est pas: qu'est-ce que la critique (au sens le plus large) peut bien trouver à *décrire* dans l'objet, qui puisse servir de fondement à une appréciation esthétique objective? mais plutôt: comment le critique s'y prend-il pour *faire apparaître* quelque chose que vous pouvez éventuellement à votre tour voir, quelque chose qui vous amènera, en cas de succès, à faire des remarques du type <<Mais bien sûr!>>, <<C'est tout à fait cela!>>, <<Evidemment!>>, <<J'ai enfin compris ce qu'il voulait faire>>, etc. La manière dont les philosophes ont posé traditionnellement le problème de l'<<objectivité>> en esthétique est directement liée au fait qu'ils ont cru généralement devoir

chercher le fondement objectif d'une certaine attitude (plus ou moins passive), alors que, ce qui est important, c'est qu'il y a effectivement un jeu de langage de l'évaluation, de la discussion et de la critique, une activité intersubjective qui occupe une place importante dans notre vie, qui aboutit à certains résultats et dont nous ne sommes normalement pas tentés de déplorer que les démarches ressemblent fort peu à celles de la science."⁽⁴⁾

El "para nosotros " sólo tiene sentido en las expresiones de gusto en tanto que implican una cuestión de grado. A eso se refiere Beardsmore cuando dice:

"It can perhaps best be grasped by recognizing that just as according to Wittgenstein an examination of the use of 'beautiful', 'ugly', etc., is inadequate to explain the notion of artistic taste, so the notion of taste is itself inadequate to explain our response to certain aspects of art. We see this in the previous example. For taste in clothes is largely a matter of making and recognizing improvements and adjustments, a matter of degree. But there is much in art which is not a matter of degree at all, and where any talk of taste is just out of place."⁽⁵⁾

Si tiene sentido decir (sin tautologías) "Para mí el café debe estar un poco más tostado" o "A mí me gustan las solapas más largas", pero no tiene sentido decir "Para mí, el bajo de esa fuga de Bach suena demasiado piano", porque o bien se debe interpretar piano o bien no se debe interpretar piano, pero el "para mí" no tiene sentido aquí. Topamos aquí de nuevo con el concepto de corrección y su centralidad en la apreciación artística: esa forma de tocar el bajo es correcta o no lo es (y uno y otro juicio podrían apoyarse con razones). La pregunta "¿Es correcto que el café esté bastante tostado?", por contra, no remite a la obra misma (como en el caso anterior: el bajo es correcto o no con respecto al resto de voces del acorde, a cuál de ellas lleva el ritmo o el tema, al carácter del pasaje, etc.) sino que remite directamente a mi gusto. Y la satisfacción del gusto es completamente distinta, en esto, de la

satisfacción en la interpretación del arte, aunque la buena interpretación del bajo, como el café bien tostado (*para nosotros*) son aquéllos que me hacen dejar de buscar nuevas interpretaciones o nuevos tuestes de café.

"Veo aproximadamente esto -existe un ámbito de expresión de deleite (*utterance of delight*), cuando gustan una comida deliciosa o huelen un olor agradable, etc., luego está el ámbito del Arte que es totalmente distinto, aunque a menudo pueden poner la misma cara cuando escuchan un trozo de música que cuando gustan una buena comida. (Aunque pueden llorar por algo que les gusta mucho.)." (E.P.R., pg. 53-54 §3)

Lo importante es que la expresión de un juicio estético (sea verbal o no verbal, sea un gesto o una frecuencia de acciones -E.P.R., pg. 55, §6-) y la expresión de gusto, por mucho que puedan coincidir en un mismo rostro, forman parte de juegos de lenguaje totalmente distintos ("...luego está el ámbito del Arte que es totalmente distinto"), como muestra el papel que nociones como "corrección" o "dar razones" desempeñan en uno y otro. Hasta tal punto que la mera equiparación de términos (a veces idénticos, como "deleite" o "gustar") que aparecen en uno y otro juego de lenguaje puede parecernos ofensivo o de mal gusto en el lenguaje cotidiano:

"Supongan que encuentran a alguien en la calle y les dice que ha perdido a su mejor amigo, con una voz que expresa su emoción de manera extrema. Podrían decir: "La manera como se expresó fue extraordinariamente hermosa". Supongan que entonces preguntan: ¿Qué similitud tiene mi admiración hacia esta persona con comer un helado de vainilla y gustarme?" Compararlos parece casi de mal gusto. (Aunque pueden conectarlos mediante casos intermedios.) Supongan que alguien dijo: "Pero este es un tipo de deleite muy diferente." ¿Pero aprendieron ustedes acaso dos significados de 'deleite'? Ustedes usan la misma palabra en ambas ocasiones. Hay alguna conexión entre estos deleites. Aunque en el primer caso la sensación de deleite difícilmente contará en nuestro juicio." (E.P.R., pg. 54, §4) (cf. E.P.R., pg. 55, §5)

Otro malentendido que desvela Wittgenstein es la tendencia a pensar que "la expresión de insatisfacción" es "algo así como una expresión de desagrado *plus* el conocimiento de la causa del desagrado y el pedido de que ésta sea eliminada" (E.P.R., pg. 57, §11). Pero aquí el embrujamiento lo produce un concepto erróneo de "causa" (E.P.R., pg. 59, §18). El desagrado estético tiene un "porqué", pero no una "causa" de él. El dolor tiene una causa ("Me duele el estómago porque comí muchos tomates anoche" o "La causa de mi dolor de estómago es que comí muchos tomates anoche"), pero en el caso de la puerta demasiado baja, el desagrado tiene un porqué ("porque está demasiado baja") pero no una causa (que haga pensar en el trazado de un mecanismo, en términos de sentimientos, por ejemplo, y que me hace pensar erróneamente que en mi mente estuvieran ocurriendo dos cosas, desagrado y conocimiento de la causa). El desagrado está "dirigido" (*directed*) al objeto de mi desagrado, pero no "causado" por él.

Pues bien, una vez recordado lo que dice Wittgenstein, lo interesante ahora es ver en qué afecta esto a la diferencia entre expresión de juicio estético y expresión de gusto. Por supuesto que en ambos casos el desagrado (o agrado) son "dirigidos" y no "causados", pero en la expresión de gusto "Demasiado tostado" supone una insatisfacción que remite a razones que tienen que ver con sensaciones o con hábitos, "Demasiado fuerte el bajo del acorde" supone una insatisfacción que remite a razones que tienen que ver con la obra misma. El ejemplo de la puerta de Wittgenstein (E.P.R., pg. 58, §13) pertenece al grupo de las expresiones de gusto. Las razones que podría aducir de por qué la puerta está demasiado baja tendrían que ver en apariencia, con los otros objetos del mundo, o con su color, pero en

último término acabaría remitiendo a mi concepción de los espacios de la casa, o a la sensación de agobio que me producen las puertas bajas, etc.^{<6>}, y no tendrían nada que ver con las razones que yo podría dar sobre por qué el bajo suena demasiado fuerte (aludiendo a las otras voces, a la que lleva el tema principal, al carácter del pasaje, al ritmo de su tema, etc.).

En uno y otro caso, que ése sea el porqué de mi desagrado (la buena solución) depende del hecho de que mi desagrado cese (de que yo acepte la solución como buena, que deje de buscar soluciones). Eso es lo que hace de las dos expresiones expresiones estéticas.

H. Osborne ("Wittgenstein on Aesthetics") formula un ataque contra E.P.R. que, en realidad, se asienta sobre otra deficiente comprensión de su pensamiento en este punto:

"What is disappointing about the Wittgenstein lecture is not so much that it is wrong (if it is wrong), but that he makes no attempt to 'save the appearances', the phenomenological assumptions on which it rests (as also the linguistic geneticism) are crudely unacceptable. Nor is it quite clear that Wittgenstein himself believed this except when his mind was very much occupied by his linguistic theories. [Osborne cita algunos pasajes de las E.P.R.] In a footnote [...], when maintaining that experimental psychology has no relevance for aesthetic questions, he has the sentence: 'These (i.e. aesthetic) problems are answered in a different way -more in the form 'What is in my mind when I say so and so?' One could wish that there were somewhere in the lecture notes a clue how he reconciled these positions in his own mind, or whether he had attempted a reconciliation."^{<7>}

No hay nada que reconciliar. Osborne interpreta (malinterpreta) la citada nota (E.P.R. pg. 65, nota 52) como una afirmación de la importancia de la psicología para las cuestiones estéticas. E.P.R. pg. 65, §37 desmiente esa malinterpretación: "El criterio de que eso era lo que pensaban es que cuando yo les digo,

ustedes concuerdan. Esto es lo que se llama un experimento psicológico."

NOTAS

<1>Puede parecer como si el juicio estético fuera un estado mental, diferente de su "expresión". Pero no hay diferencias sustanciales entre "juicio estético" y "expresión de un juicio estético", excepto en los casos especiales en que el juego de lenguaje lo demanda (Ejemplo: "Tú en realidad no admiras a Chillida, por mucho que digas 'Siento admiración por Chillida'". *Grosso modo*, usamos aquí "expresiones de juicios estéticos" donde antes decíamos simplemente "juicios estéticos".

<2>Wittgenstein: la rime et la raison, pg. 178-179.

<3>ibid., pg. 179.

<4>ibid., pg. 179-180.

<5>Beardsmore, op. cit., pg. 172-173.

<6>Evidentemente, excluyendo razones geométricas o antropométricas ("Porque he de estar en el centro del muro" o "Porque yo mido 2'13 y no podría entrar sin agacharme") que eliminarían el carácter estético del ejemplo.

<7>op. cit., pg. 386.

4.3. ¿Es posible describir una apreciación estética?

En otros puntos anteriores hemos aludido a la imposibilidad, ya apuntada por Wittgenstein, de definir criterios objetivos que determinen qué es una apreciación estética y cómo valorar unas apreciaciones frente a otras. Las teorías estéticas, sin embargo, lo han intentado, y por diversos medios. Un buen ejemplo de ello es el artículo de G. Iseminger "Aesthetic Appreciation", en el que propone una estrategia psicológica para dar cuenta de la apreciación estética (ver pg. 389), y las objeciones de J. Andersen ("Rethinking Aesthetics Appreciation") de que "conditions offered by Iseminger are neither necessary nor sufficient for an act's being an instance of aesthetic appreciation" (pg. 97); Anderson, con todo, continúa pensando que "Iseminger's paper is a valuable contribution to our understanding of aesthetic appreciation", pero ha derribado con su objeción el programa esencialista o definicionista de Iseminger.

Pero lo que nos interesa ahora es la posibilidad de describir una apreciación estética, esto es, de explicitar las reglas o razones que están a la base de una apreciación. Wittgenstein, como Bouveresse ha sabido ver, aborda esta cuestión de un modo radical:

"Il n'en reste pas moins que l'appréciation esthétique est certainement, parmi toutes les utilisations possibles du langage, une de celles qui justifient le plus la remarque wittgensteinienne selon laquelle comprendre une phrase, c'est comprendre un langage, et imaginer un langage, c'est imaginer une forme de vie. <<Ce n'est pas seulement difficile, observe Wittgenstein, de décrire en quoi consiste l'appréciation, c'est impossible. Pour décrire en quoi elle consiste, nous devrions décrire tout son environnement>>. Ou encore: <<Décrire un ensemble de règles esthétiques de façon complète signifie en fait que l'on décrive la culture de toute une période>>. Un jugement esthétique n'a pas de sens pris isolément, il fait nécessairement partie d'un système: <<Un morceau de musique est écrit en phrases

musicales ou en musique, de même qu'un poème est écrit en langage et poésie. Wittgenstein a dit une fois dans une conversation que le *Wiegenlied* de Schubert était manifestement plus profond que le *Wiegenlied* de Brahms, mais qu'il ne pouvait être plus profond que dans notre langage musical pris en totalité. Il aurait inclus dans notre langage musical non seulement les oeuvres de compositeurs reconnus, mais également des *Volkslieder* et la manière dont les gens chantent et jouent. Ces deux derniers éléments sont à tout prendre plus fondamentaux, puisqu'ils fournissent l'idiome dans lequel sont écrites les compositions produites dans les formes, créant la possibilité pour les thèmes de ces compositions d'avoir la signification qu'ils ont. Non pas qu'aucun de ces thèmes ait besoin d'être emprunté aux chants que chantent les gens. Mais ils sont des thèmes qui font partie de ce langage et ont une signification dans ce langage>>. [Tomado de R. Rhees, "Art and Philosophy", in Without Answers, pg. 136-137]"^{<1>}

J. Shulte ("Aesthetics Correctness"), aun cuando no es consciente de las matizaciones que puede haber (tal y como hemos mostrado nosotros en un punto anterior) entre el apreciador o conocedor y el "connoisseur", ha sabido captar la irreductibilidad de esas "informaciones" que pretende la descripción de la apreciación:

"[...]; you may be able to tell whether a certain person is a connoisseur by looking at the way he compares things, scrutinizes them, etc. There is after all a typical kind of behaviour displayed by a connoisseur (and that is of course the reason why in some cases it is not at all difficult to *pretend* to know something about a certain subject). But as soon as you want to go beyond the purely external side of connoisuership, you will have to say much more both about the field and the culture in which a connoisseur counts as an expert appreciator. Wittgenstein thinks that in order to give a full characterization of appreciation you would have to supply so much complicated information that it would turn out to be 'not only difficult to describe what appreciation consists in, but impossible. To describe what it consists in we would have to describe the whole environment'. (L&C, I.20)"^{<2>}

Pero el hecho de que no haya *standards* independientes que justifiquen los juicios o descripciones, no implica que no podamos describir casos de cómo un juicio o una descripción es o puede ser justificado o criticado:

"But if connoisseurs or people who wish to describe the connoisseurs' behaviour have no independent standards to cite in order to justify their judgements or descriptions, we may well wonder how their judgements or descriptions can be justified or criticized. In order to see how criticism, controversy, and justification are possible in this context, it will be helpful to look at the way we perform, reproduce, or actively interpret works of art."⁽³⁾

En E.P.R. pg. 47, §26, Wittgenstein ejemplifica algunas de las cosas que entrarían dentro de la inaprehensible descripción de una apreciación (o de un "gusto musical", por ejemplo):

"Lo que pertenece a un juego lingüístico es una cultura entera. Al describir el gusto musical tienen que describir si los niños dan conciertos, si lo hacen las mujeres o si sólo los dan los hombres, etc. En los círculos aristocráticos de Viena la gente tenía [tal y cual] gusto, y luego éste pasó a círculos burgueses y las mujeres se incorporaron a los coros, etc. Esto es un ejemplo de tradición en la música."

Nos centraremos ahora en una crítica de H. Osborne al concepto wittgensteiniano de apreciación estética, no porque nos resulte especialmente interesante resaltar las malinterpretaciones en que Osborne suele incurrir (con bastante frecuencia, por cierto), sino porque a través de la crítica a sus malentendidos podemos llegar a entender mejor el calado filosófico y estético del argumento wittgensteiniano de la imposibilidad de describir una apreciación. Dice Osborne:

"Sin embargo, de acuerdo con la demasiada ingenua transferencia de Wittgenstein de su método de enfrentarse a las disensiones en el campo de la filosofía teórica al de la valoración estética, con frecuencia se da por sentado que, si el crítico tiene éxito en su tarea descriptiva y logra inducir a sus lectores a percibir el mismo objeto estético que él mismo percibe, o a ver la obra como él mismo la ve, sus valoraciones automáticamente concordarán y las disensiones serán borradas. Esto es ciertamente erróneo. Las personas no sólo disienten en sus estimaciones de obras de arte porque las ven de distinto modo, sino que disienten en los valores que atribuyen a las mismas propiedades estéticas. Por

ejemplo, es un lugar común decir que hoy nos resulta difícil adoptar la misma postura valorativa frente a lo heroico y lo sentimental en el arte que resultaba natural para la mayoría de las personas hace un siglo. En realidad, una parte importante de la obra crítica está dedicada precisamente al intento hecho por los críticos de recomendar sus propias actitudes valorativas frente a cualidades estéticas específicas."⁽⁴⁾

El problema de Osborne es que no ve el carácter dialéctico de la relación entre el acuerdo y la valoración; por eso recurre a nociones tan esencialistas como las de "valores" (en el sentido que luego veremos) y "propiedades estéticas", y tan alambicadamente teoricistas. En definitiva, su ingenua acusación de ingenuidad es producto de un peligroso alejamiento de las dimensiones estéticas efectivas en el lenguaje cotidiano del arte hacia el teoricismo más tradicional. Osborne maneja una noción demasiado estrecha (desde un punto de vista estético) de valoración cuando dice que la disensión estimativa no es producto de distintos "seeing", sino de la disensión "en los valores que atribuyen a las mismas propiedades estéticas". Si yo no estoy de acuerdo con mi interlocutor en que "El Wiegenlied o Canción de cuna de Schubert es manifiestamente más profundo que el Wiegenlied de Brahms", él puede pensar que, en realidad, yo no entiendo a Schubert o a Brahms. O puede acabar pensando que en realidad soy yo quien sí comprendo a Schubert y a Brahms, y que ciertamente el Wiegenlied de Brahms es más profundo que el de Schubert, o que no se trata aquí de "profundidad", por ejemplo. Alguien podría replicarnos: esa dicotomía es demasiado estricta, planteada como disyuntiva, ¿no pueden existir interpretaciones compatibles, que no entrañen esa discusión? Sí, ciertamente, existen casos en que las dos interpretaciones son dos "lecturas": alguien puede leer Las Meninas como una pintura que habla (de un modo muy

peculiar) de la Corte española (lectura política) y otra persona puede leer la misma pintura como una reflexión sobre la exclusión del espectador de su espacio en la representación, y ambas lecturas pueden convivir y ser valoradas del mismo modo por cada uno de los dos lectores anteriores, o por un tercero (querriamos decir: las interpretaciones compatibles son posibles cuando se desprenden de la ambigüedad *natural* de un texto estético, o, como diría Osborne, de las mismas propiedades estéticas), pero esto puede llevar a la confusión, porque el acuerdo en esa ambigüedad natural tampoco es *objetivo*. Excepción hecha de las interpretaciones que ignoran partes de una obra o las que la tergiversan flagrantemente (sustituyendo elementos efectivamente existentes por otros distintos), ¿cuándo hay dos lecturas compatibles y cuándo hay dos interpretaciones que entrañen disensión? No hay criterios objetivos para ello, como no hay "propiedades estéticas o artísticas" determinables unívoca y objetivamente. Depende de la propia dialéctica del juego de lenguaje de la apreciación. Que El Lazarillo de Tormes pueda ser leído como a) una sátira religiosa o b) como una sátira política o c) como una sátira religiosa y una sátira política, no es determinable objetivamente a partir de "cualidades" o "propiedades" objetivas, porque la única cualidad objetiva es lo que dice el texto original. En todo caso, quien afirma que sí existen "cualidades objetivas" en términos de implicaciones concretas de tal o cual frase, sólo es uno más en el convencer o no convencer del juego de lenguaje de la apreciación.

Volvamos a la objeción de Osborne. Su concepto de valoración es estéticamente demasiado estrecho porque maneja una ecuación

acuerdo-comprensión-valoración demasiado simplista. ¿Cómo sé que "disienten en los valores que atribuyen a las mismas propiedades estéticas"? Osborne entiende los "valores" de una manera rígida (como si hubiera una batería de valores uniforme, horizontal y no dimensional). Pero ni los valores ni las propiedades estéticas pueden establecerse objetivamente, desde fuera, independientemente de la relatividad de la interpretación en la dialéctica del juego de lenguaje de la apreciación. Para hacer luz en el funcionamiento efectivo del lenguaje en las conversaciones y discusiones estéticas, hemos de adoptar una óptica mucho más flexible (que desarrollaremos pormenorizadamente en el capítulo 5.). Esa óptica debe entender

1) la naturaleza dimensional e interactiva (dialéctica, en suma) de la apreciación estética (y, por tanto, de la interpretación y la valoración); cuando cesa mi perplejidad (porque acepto una solución como buena y dejo de buscar) accedo (salto) a una nueva dimensión comprensiva, y accedo "de golpe" (como en la percepción de figuras ambiguas); mi nueva dimensión incorpora cosas nuevas de la antigua, pero en una configuración completamente nueva^{< >}; desde ella veo ahora mi antigua dimensión como un lenguaje (como la piel mudada dentro de la cual me movía antes) y puedo también ser blanco de perplejidades procedentes de otras dimensiones, provocar perplejidades en dimensiones de otros, o enriquecer la mía con lecturas compatibles;

y 2) la naturaleza expansiva de las dimensiones comprensivas: cada dimensión (como en la ley del volumen de los gases) tiende a explicar todo y a integrar nuevas informaciones en su configuración (sin modificarse); además, la búsqueda de razones que apoyar (o podrían

apoyar) un juicio estético (o una apreciación) y el corte de los estratos que forman los saltos de dimensión (uno sobre otro, recubriéndose) señalan, en último término, hacia el mismo lugar: un lenguaje, una cultura, una forma de vida; eso es algo que aparece al fondo de la búsqueda de razones:

"...mais qu'il ne pouvait être plus profond que dans notre langage musical pris en totalité. Il avait inclus dans le langage musical non seulement les oeuvres de compositeurs reconnus, mais également des *Volkslieder* et la manière dont les gens chantent et jouent"^{<6>}

o aún:

"al describir un gusto musical tienen que describir si los niños dan conciertos, si lo hacen las mujeres o si sólo los dan los hombres, etc. [Rhees: Que los niños reciben enseñanza de adultos que van a conciertos, etc., que las escuelas son como son, etc.]. En los círculos aristocráticos la gente tenía [tal y cual] gusto, y luego éste pasó a círculos burgueses y las mujeres se incorporaron a los coros, etc." (E.P.R., pg. 47, §26)

Si empiezo a escarbar en los fundamentos (las reglas) que alguien tiene para "tocar así a Mozart al violín", podré bombardearle con una serie de preguntas a las que podrá (seguramente) responder sucesivamente:

-Porque Mozart exige una sonoridad no demasiado fuerte.

-Porque en la música clásica solemos respetar el estilo de la obra de un autor.

-Porque en un concierto los espectadores exigen una interpretación fiel al estilo del autor.

-Porque el músico debe agradar a su público

-etc., etc.

(¿Y por qué no hacer malabarismos con el arco y el violín en vez de

tocar? -podríamos preguntarle)

Pero llegará un momento en que lo único que pueda respondernos sea: "Simplemente lo hacemos así, eso es todo"⁽⁷⁾.

"Si he agotado los fundamentos, he llegado a la roca dura y mi pala se retuerce. Estoy entonces inclinado a decir: <<Así simplemente es como actúo>>" (I.F., §217)

¿Por qué sólo la "perversidad" del filósofo nos hace descender hasta la roca, mientras que eso no suele ocurrir en el lenguaje cotidiano? Porque en el lenguaje cotidiano del arte y lo estético la cadena de razones se suele cortar en algún punto, antes de llegar a la roca: mi interlocutor no suele ser un marciano o un aborígen de Nueva Guinea, y me habla desde alguna dimensión del lenguaje común, de la misma forma de vida; aunque, en otro sentido, podemos hablar de dimensiones dentro de nuestra "cultura" (entendida en términos estrictamente antropológicos). (Todo esto es más complejo de lo que aquí pueda parecer).

Esta última caracterización de la "nueva óptica" que proponemos es sólo una síntesis apresurada de lo que desarrollaremos en el capítulo próximo. Se observará que está plagada de analogías y de ejemplos, que no ofrece una sistematización "precisa" de los fenómenos artísticos y estéticos, y que no es generalizable a todos ellos. Pues, por múltiples razones (concernientes a nuestros presupuestos filosóficos) que ahora deben ser ya evidentes, no podría ser de otro modo.

NOTAS

<¹> Wittgenstein: la rime et la raison, pg. 162-163.

<²> op. cit., pg. 306.

<³> op. cit., pg. 306-307.

<⁴> Estética, pg. 33.

<⁵> La superación del salto de dimensión en la nueva configuración admite grados: aceptar el juicio estético de mi interlocutor puede cambiar mi visión de la música de Brahms, mi visión del romanticismo en música, mi visión de toda la historia de la música... (en contadas ocasiones un salto cambia todo, una forma de vida).

<⁶> Bouveresse: Wittgenstein: la rime et la raison, pg. 163.

<⁷> cf. Ibid., pg. 188.

5. Las características de la comprensión estética.

5.1. La aparición de un aspecto.

Nos encontramos metidos ya de lleno en la parte más especialmente propositiva de nuestra investigación. En ella trataremos de mostrar (como si de una serie más de descripciones suplementarias se tratase) cómo nos manejamos en los juegos de lenguaje del arte y la estética (sin ningún propósito esencialista). Se observará que los epígrafes de los puntos que componen este capítulo se asemejan más a metáforas o comparaciones que a descripciones científicas o a sistematizaciones teóricas (al modo de las teorías estéticas tradicionales). No nos interesa explicar la comprensión en términos de "mecanismo" generalizable, sino sólo ofrecer (en el sentido de proponer, de intentar convencer de), mediante comparaciones, ejemplos y analogías, una visión de las actividades que realizamos en torno al arte y a la estética que puede aclarar nuestra comprensión de las actividades que realizamos en torno a eso que llamamos el arte y lo estético⁽¹⁾.

Empezaremos hablando de la "aparición de un aspecto", o también "el fulgurar de un aspecto" (al.: "*aufleuchten eines Aspekts* ", ingl.: "*dawning an aspect* "). Como ya hemos visto en el capítulo 3, Wittgenstein utiliza esa noción para explicar la percepción de figuras ambiguas, como la del pato-conejo. En ese caso, Wittgenstein distingue entre el "ver continuo" y el "fulgurar de un aspecto". Se da el "fulgurar de un aspecto" cuando veo el pato-conejo como pato, o como conejo (pero no simultáneamente). Intimamente ligada a la noción del "fulgurar de un aspecto" aparece la noción de "ver

como...". En realidad, como observa M. Brinker ("'Seeing as' and the Referential Reading of Fiction"), Wittgenstein aplica el concepto de "seeing as" a una diversidad de casos:

"There are two sub-groups in the class of phenomena included in Wittgenstein's descriptions: (1) Those in which there is no way of seeing, identifying or describing the drawing *without* interpreting it in some way (the duck-rabbit drawing is an example of this sub-group). (2) Those in which you can step, as it were, away, not committing yourself to one of the representational readings and offer a neutral account of the drawing.. (The triangle that may be taken as the representation of 7 different objects is the most obvious example, as it can always be described in purely geometrical terms). The claim, or suggestion, made by this paper is that if we allow ourselves to disregard the perceptual character of most of Wittgenstein's examples -"seeing as" may be construed a model for a whole territory of cognitive acts. In all of them there are neither rules nor criteria nor interpretative anarchy. The referential reading of fiction will then belong to this second sub-group of "seeing as"."⁽²⁾

Como se habrá observado, Brinker extrae consecuencias de dicha noción wittgensteiniana para la narración novelada.

El alcance del concepto wittgensteiniano de "seeing as" ha enfrentado a algunos especialistas en su pensamiento. Una distinción muy acudida es la de "ver como" y "ver". V. Aldrich ("Pictorial Meaning, Picture-Thinking, and Wittgenstein's Theory of Aspects") se refiere a la distinción entre "uso literal" y "uso estético" de "ver":

"A distinction should be noticed between the criterion of language in its *literal* image-exhibiting function, and in the aesthetic case. In the literal use, it is senseless to ask "Do you see what I see?" where the image is a clear-cut case of an erratic "visual sensation" or a mere fancy. But not in the aesthetic case, though an image is also involved. The way in which the artist formulates his subject matter, and the parlance of art-critics, show that the image-aspect of something is in question, and *this* can, in principle, be "seen" by anyone who is not aspect-blind. Such seeing is not "observing", but it is perceiving, in the imaginative mode."⁽³⁾

Más tarde hablaremos del "ciego al aspecto". Ahora seguimos reconstruyendo la polémica en torno al ver. Para P. Whitney ("If Seeing is 'Seeing as', what is Seeing?") todo "seeing" es un "seeing as". Whitney empieza preguntándose en qué queda el mero "seeing" si el "seeing as" se caracteriza por la interpretación:

"Pero también podemos ver la ilustración unas veces como una cosa, otras veces como otra. -O sea que la interpretamos, y la vemos tal como la interpretamos ." (I.F., II, pg. 445)

Whitney apunta la solución final. pero inmediatamente formula una especie de reducción al absurdo:

"Perhaps this just means that 'seeing as' has a wider application than first thought. Perhaps all 'seeing' is 'seeing as'. However, rather than generalizing this concept, let us ask whether Wittgenstein champions 'seeing as' only because he reduces plain 'seeing' to a base which could not be that of conscious experiencing."^{<4>}

¿No remitirá el "seeing" a "the unambiguous presence of an unsophisticated object, the disclosure of whose requires not discernment, but simple attention to what is given"?^{<5>}

"However, will we admit that meaning is an imaginary addition to a perceptual base reduced to brute givens?"^{<6>}

Pero esa caracterización del "ver" no parece cuadrar mucho con el pensamiento wittgensteiniano:

"However, instead of retaining such passivity as ground, and of handing over all activity to the imagination, we should seek in seeing itself the activities of investigation, judgement and discernment which constitute perception as a unitary, significant, conscious experience."^{<7>}

Efectivamente, el "seeing" ha de ser visto como unitario,

incluyendo la vertiente interpretativa. Tilghman, en cambio, afirma que

"All seeing is not seeing-as, that is, not every object of perception is an aspect. The ambiguous figure can be seen now as a duck and again as a rabbit, but it makes no sense to speak of seeing a duck as a duck. Under appropriately poor conditions of observation I may not be able to tell that the thing yonder is a duck; I may not be able to see that it is a duck and may even mistake it for a rabbit, but it would be an error to describe this situation as a case of being unable to see it as a duck or of seeing the duck as a rabbit. Despite this last statement, there are no general criteria whereby we can uniformly distinguish between an aspect and a perception. The matter is further complicated by the fact that the same expression, e.g. 'It's a duck', can serve both as a report of a perception and as a report of the dawning of an aspect. Which it is can only be determined by the particular circumstances of its utterance."⁽⁸⁾

Esto es, la interpretación que caracteriza al "seeing as" es exclusiva de aquellos fenómenos perceptivos que, por su naturaleza o por las condiciones en que se produce la percepción, implican una cierta ambigüedad.

Veamos ahora qué dice Wittgenstein con respecto al papel de la interpretación en I.F. II, pg. 487:

"¿Veo realmente cada vez algo distinto, o sólo interpreto lo que veo de manera distinta? Me inclino a decir lo primero. ¿Pero por qué? -Interpretar es un pensar, un actuar; ver, un estado. Ahora bien, los casos en que *interpretamos* son fáciles de reconocer. Si interpretamos, formulamos hipótesis que pueden resultar falsas. -<<Veo esta imagen como un...>> puede verificarse tan poco como (o sólo en el mismo sentido que) <<Veo un rojo brillante>>. Hay pues una similitud en el uso de <<ver>> en ambos contextos. ¡Y no pienses que ya sabes de antemano lo que significa aquí <<estado de ver>>! Deja que el uso te enseñe el significado."

Wittgenstein, para nosotros, no parte del seeing como base del seeing as (como parece desprenderse de las posiciones de partida Whitney y Tilghman, aunque en direcciones distintas). Es el uso literal de "ver" el que nos imprime una tendencia a pensar el "ver"

como un mero sustrato perceptivo en los textos de Wittgenstein. Aun estando acertados Whitney y Tilghman en sus observaciones, lo que ninguno de los dos subraya convenientemente es que el "seeing" es, en su uso estético, un escalón superior al "seeing as" que integra la interpretación y marca, además, una perspectiva determinada con respecto al objeto; y aquí el ejemplo del pato-conejo no es el más adecuado.

"Los niños juegan este juego. De una caja dicen, por ejemplo, que ahora es una casa; y a continuación la interpretan completamente como casa. Se ha tejido en ella una ficción.

¿Y ve el niño la caja como casa?

<<Se olvida por completo de que es una caja; para él es realmente una casa.>> (Para ello hay ciertos síntomas.) ¿No sería entonces también correcto decir que la ve como casa?

Y quien pudiera jugar así, y en una situación determinada exclamara con un tono especial <<¡Ahora es una casa!>> -ése le daría expresión al fulgurar del aspecto." (I.F., II, pg. 473)

El "ver" es un estado. Para "ver", no basta con que yo aplique una hipótesis interpretativa (y en este sentido el "ver como" es un "mirar" todavía, está del lado de la perplejidad o de las lecturas compatibles). Pero puedo interpretar y no ver, porque sólo cuando la interpretación deja de ser una de las alternativas posibles y se disipa en mi conciencia como tal interpretación se convierte en "ver" en sentido pleno. Por eso el ver no depende totalmente de la voluntad, sólo el "seeing as":

"The second move us to point out that seeing-as is subject to the will and that when it is a matter of seeing aspects of ambiguous figures such as the cube and duck-rabbit or aspects of organization as in the case of the machine drawing it makes sense to tell someone to see the figure this way, take these lines for ears, this hatching for the section at this point, and so on."⁽⁹⁾

Por eso Wittgenstein dice "¡Y no pienses que ya sabes de

antemano lo que significa aquí <<estado de ver>>! Deja que el uso te enseñe el significado": yo puedo saber si alguien "ve" o sólo "ve como" (el niño que juega con la caja pero ve una casa actúa y habla como si realmente fuese una casa). Pero aquí, la influencia del ejemplo del pato-conejo nos tienta a decir "El niño ve la caja como una casa", cuando aquí el "como" no implica un "aspecto" como en el caso de las figuras ambiguas.

¿De qué manera se relaciona el fulgurar de un aspecto con esta distinción entre "seeing as" y "seeing"? Wittgenstein utiliza el fulgurar de un aspecto para los casos de percepción de figuras ambiguas (el pato-conejo, etc), y en ese contexto tiene sentido la caracterización del aspecto que hace en I.F. II, pg. 483:

"Quisiera decir que lo que aquí fulgura sólo permanece mientras dura una determinada forma de ocupación con el objeto observado. ("Ve cómo mira.") -'Quisiera decir' -¿y es así? -Pregúntate: "¿Durante cuánto tiempo me llama la atención algo?" -¿Durante cuánto tiempo es nuevo para mí? En el aspecto se presenta una fisonomía que después se desvanece. Es casi como si allí hubiera un rostro que primero imito , y luego acepto sin imitar. -¿Y no es esto en realidad una explicación suficiente? -¿Pero no lo es en demasía?"

El mirar supone un "ver como", esto es, la atención sobre determinado rasgo del objeto:

"Alguien me cuenta: <<Miré la flor, pero pensaba en otra cosa y su color no me fue consciente>>. ¿Lo entiendo? -Me puedo imaginar un contexto con sentido; continuaría, por ejemplo, así: <<Entonces de repente la vi y me percaté de que era aquella que...>>.

O también: <<Si me hubiera vuelto, no habría podido decir qué color tenía>>.

<<La miró sin verla.>> -Esto ocurre. ¿Pero cuál es el criterio para ello? -Hay justamente toda clase de casos."(I.F. II,pg. 485)

Por tanto, parecerá que el fulgurar de un aspecto es un

concepto que sirve para explicar determinados casos de percepción de figuras ambiguas, pero no para dar cuenta del "ver" estético (lo que más tarde llamaremos "dimensión"). Sin embargo, Wittgenstein nos da una pista para entender el alcance de su concepto cuando habla de los aspectos que puedo ver en un símbolo de escritura (I.F., II, pg. 481):

"Me puedo imaginar de un símbolo de escritura cualquiera [en el texto aparece un signo dibujado] que es una letra de algún alfabeto extraño escrita con absoluta corrección. O bien, empero, que es una letra mal escrita; y mal escrita de algún modo u otro: por ejemplo, apresuradamente, o con típica torpeza infantil, o con florituras burocráticas. Podría desviarse de la escrita correcta de maneras diversas. -Y según sea la fantasía con que yo la rodee, la puedo ver en diversos aspectos. Y aquí hay un íntimo parentesco con la 'vivencia del significado de una palabra'".

Fijémonos a qué nivel se sitúa el alcance explicativo de la percepción de aspectos: al de la "vivencia del significado de una palabra".

"¿Puede fijarse la comprensión de un significado como una figura mental? Si de repente se me ocurre un significado de la palabra - ¿puede quedármese parado ante la mente?
<<Todo el plan se me presentó de golpe ante la mente y permaneció así durante cinco minutos.>> ¿Por qué suena raro esto? Quisiéramos creer: lo que relampagueó y lo que permaneció, no pueden ser lo mismo.
Exclamé <<¡Ahora lo tengo!>> -Fue un estremecimiento repentino: entonces pude exponer el plan en todos sus detalles. ¿Qué es lo que iba a permanecer? Quizás una figura. Pero <<Ahora lo tengo>> no quería decir que tengo la figura.
Si a alguien se le ocurrió un significado de una palabra, y no lo volvió a *olvidar*, puede aplicar en lo sucesivo la palabra de ese modo.
Si a alguien se le ocurrió el significado, ahora lo *sabe*, y la ocurrencia fue el comienzo del saber. ¿Cómo, entonces, es esto análogo a la vivencia de una imagen?" (I.F., II, pg. 413)

La vivencia del significado de una palabra no es la vivencia de una figura mental, porque una vez accedido al significado de una palabra, "ahora lo *sabe*, y la ocurrencia fue el comienzo del saber".

"El significado no es la vivencia que se tiene al oír o pronunciar la palabra, y el sentido de la oración no es el complejo de estas vivencias. -(¿Cómo se compone el sentido de la oración <<Todavía no lo he visto>> de los significados de las palabras que contiene?) La oración se compone de esas palabras, y esto es suficiente." (I.F., II, pg. 423)

El significado tiene más que ver con una capacidad (como dice dos líneas más arriba), que con una vivencia o suma de vivencias.

Por tanto, a lo que accedo mediante el fulgurar de un aspecto es a un aspecto (a un "ver como") que es momentáneo, reversible y alternable. Pero a lo que accedo mediante la comprensión del significado es a un "ver" permanente, irreversible y no alterable, a un *saber* ; o como la llamaremos nosotros, a una dimensión comprensiva. Cuando alguien (o algo) me hace comprender la profundidad del Wiegenlied de Schubert⁽¹⁰⁾ yo ya no puedo escuchar esa obra como la escuchaba antes de comprender su profundidad (mediante ejemplos, versiones, lecturas, analogías, etc). Ya no tiene para mí el mismo significado, y no podría volver al antiguo, ni alternar este significado con otros (si no sufro un nuevo salto de dimensión). Ese comprender, esa nueva dimensión, va precedida normalmente de un "ver como..." (de una hipótesis interpretativa) que podrá transformarse (o no) en "ver" si aplaca mi perplejidad, si me convence, si lo acepto como la buena solución y dejo de probar otras hipótesis interpretativas. Aplicar hipótesis interpretativas ("ver como...") sin llegar a "ver" (a comprender) es como "mirar sin ver" o como "Comprendo lo que quieres decir, pero no estoy de acuerdo" (cuando no está de acuerdo porque en el fondo no comprende: esa "comprensión" es sólo un seeing as que no ha llegado efectivamente a ser seeing; y eso lo puedo saber yo, su interlocutor). No comprende porque su dimensión

(su comprensión), que él cree válida, no es "comprensión" en sentido pleno (pensaré yo, su interlocutor-opositor). Claro que ésta es una descripción parcial de la discusión estética desde uno de los interlocutores. (La descripción neutral fuera de la dialéctica es una mera ilusión objetivista). En el caso de las lecturas compatibles lo que hay no es un salto de dimensión (una "comprensión" en el sentido pleno del término), sino sólo una ampliación de mi actual dimensión comprensiva, en la que no hay ninguna reorganización, sino sólo una ampliación, un enriquecimiento y una consolidación.

El concepto dimensional de la comprensión estética es uno de los elementos propositivos más innovadores de nuestra investigación, y no tiene precedentes o paralelos directos en los estudios sobre estética wittgensteiniana. D. M. Levin apunta (curiosamente) una idea similar en un fragmento de su artículo "More Aspects to the Concept of 'Aesthetic Aspects'":

"To be specific, I contend that the conditions noted in (1) [The (proper) use of the "perceiving as" locution is such that we *must* be able to point out some crucial features of the aesthetic object, in virtue of which we may claim to have perceived it as... (that is, to have perceived an aspect).] presuppose the perfection of aspect perceptions -what we might call its "open-endedness" or "dimensionality". These conditions would not hold true, surely, for claims made at what Wittgenstein called the "dawning" of an aspect."⁽¹¹⁾

Levin, no obstante, amplía el ámbito de aplicación de la noción de percepción de aspectos fuera del terreno de la percepción de figuras ambiguas. Levin llega a apoyar la programática del arte minimal como una reivindicación del "objeto estético total" a través de "la emergencia controlada de aspectos en el propio proceso perceptual" (un proceso perceptual que incluye una "imaginative,

reflective and sometimes specifically physiological re-orientation ")
(¿cómo puede ser meramente perceptual una actividad tan interpretativa?):

"And now, with the advent of Happenings and environmental art (e.g., the huge metal blocks of Donald Judd, the plastic structures of Jean Linder, the Warhol balloons, and Les Levine's <<The Clean Machine>>), it would seem that, more than ever, the artist gives us, as it were, a *minimal* object, precisely because he wants to solicit from the percipient a creative, totally involving, and multi-sensuous organization of his experience. The total aesthetic <<object>> emerges only through an imaginative, reflective, and sometimes specifically physiological re-orientation on the part of the percipient, that is, the controlled emergence of aspects *within* the perceptual process itself."⁽¹²⁾

Por otra parte, Levin naufraga en su concepción omnicomprehensiva del aspecto en estética cuando se ve obligado a renunciar a la característica de instantaneidad (el fulgurar) del aspecto (tal y como aparece en los ejemplos de figuras ambiguas de Wittgenstein):

"Perception in general, but specially perception of an imaginative sort (be it aesthetic or more like the case of the jig-saw puzzle), is not an instantaneous, sovereign act of perfect illumination."⁽¹³⁾

Levin apoya esta idea con un ejemplo poco feliz, el de un rompecabezas (*jig-saw puzzle*) que representa a un indio semioculto en la jungla brasileña, el cual puede ser visto también como un feroz dragón con una doncella en sus garras.

"Could it not happen that, as this other aspect begins to dawn on you, you begin to *sense* the <<dark>> presence of a dragon, lurking behind the tropical vegetation?"⁽¹⁴⁾

Evidentemente, ese ejemplo no muestra en absoluto que la

percepción del aspecto no sea súbita o momentánea y sea, por el contrario, gradual (cuando descubrimos el dragón lo hacemos de golpe). Lo relevante es que Levin, con su concepto omnicomprehensivo del aspecto, no logra ni captar el sentido del concepto wittgensteiniano ni dar cuenta del funcionamiento efectivo de la percepción-comprensión estética en toda su magnitud.

Completaremos la caracterización del fulgurar con otras dos observaciones de Wittgenstein: 1) que el fulgurar de un aspecto no es una propiedad del objeto, sino una relación interna entre el objeto en cuestión y otros objetos (I.F., II, pg. 485) Cuando veo el pato-conejo como pato soy capaz de ofrecer una descripción de éste como un pato como otros dibujos de patos; 2) "Sólo se diría de alguien que ahora ve algo *así* , luego *así* , si es capaz de hacer fácilmente ciertas aplicaciones de la figura" (I.F., II, pg. 479).

Esta última característica reafirma la publicidad del criterio de que alguien ha visto un aspecto; una característica que es común, en cierto modo, con el salto de dimensión: ¿cómo sé que alguien ha visto en una nueva dimensión comprensiva? Porque es capaz de hablar y actuar consecuentemente con ello (como el niño con la caja que es una casa: "Entra en mi casa. ¡Cuidado, no has cerrado la puerta!"). Quien ha visto la profundidad del Wiegenlied de Schubert será capaz de compararlo adecuadamente con otras canciones de cuna, o con otras obras de Schubert, o lo escuchará con más atención, más frecuentemente o en circunstancias más especiales, por ejemplo.

Aunque en el caso de la comprensión del significado de una obra de arte conviene más hablar de la posesión de una competencia

lingüística que del dominio de una técnica (como era el caso de la captación de un aspecto).

Cuando Wittgenstein habla del "ciego para los aspectos" (I.F., II, pg. 489-490) se refiere, no a alguien que no tenga la "voluntad" de ver un aspecto

"Ver el aspecto e imaginar están sujetos a la voluntad. Existe la orden <<¡Imaginate esto !>> y esta otra: <<¡Ahora ve la imagen así !>>; pero no: <<¡Ahora ve verde la hoja!>>" (I.F., II, pg.489)

sino a alguien a quien le falta la capacidad (como un daltónico, o alguien falto de oído musical) de ver algo *como algo*. Pues bien, el ciego para los aspectos constituye una especie de atolladero en el acceso al seeing. Cuando intentamos hacer ver, sin éxito, a alguien un determinado significado estético (la profundidad del Wiegenlied de Schubert, por ejemplo) pueden ocurrir dos cosas: 1) que ese alguien no acceda a la hipótesis interpretativa ("No sé qué quiere decir con la profundidad del Wiegenlied de Schubert"), y 2) que crea haber comprendido lo que quiero decir con "la profundidad del Wiegenlied de Schubert" pero no esté de acuerdo ("Comprendo lo que quieres decir, pero no creo que sea así; Schubert es trivial"). Yo interpretaré siempre esa falta de acuerdo como un síntoma de falsa creencia de comprensión en mi interlocutor (a no ser que acabe yendo a parar a su comprensión y la valide entonces como genuina comprensión). A eso nos referíamos anteriormente cuando decíamos que sólo yo (y no mi interlocutor) puedo saber que lo que él cree que es comprensión no es comprensión en realidad (y ésta es una versión absolutamente parcial de ese "saber" que no tiene nada de objetivo). En 1) mi interlocutor es consciente de su incompreensión, pero no en 2). Por tanto, si el

"ciego para el aspecto" se relaciona con alguno de estos dos casos, no es con el segundo (pese a lo que pueda parecer), sino con el primero, puesto que de lo que se trata es de una incapacidad (involuntaria) de acceder a una hipótesis interpretativa (un seeing as) que hará que tenga "hacia las figuras una relación absolutamente distinta a la nuestra". Una vez más, el seeing as es condición de posibilidad del seeing, pero no al revés.

Para finalizar, aludiremos muy suscintamente a otros tres textos que han abordado esta cuestión. V. Aldrich (Philosophy of Art) propone una teoría de la actitud estética como un modo de percepción estética desde un posicionamiento que parece querer conciliar influencias conceptuales de procedencia muy diversa (entre ellas, ciertas nociones wittgensteinianas entendidas algo vagamente). P. Kivy ("Aesthetic Aspects and Aesthetic Qualities") alterna constataciones bastante lúcidas (como la de que no cualquier percepción estética es reductible a una mera percepción de aspectos) con la idea de que la percepción de un aspecto descansa objetivamente sobre unos "rasgos" o "cualidades" del objeto. Por último, P. Slater ("Seeing as, Seeing in and Seeing Through") hace una interesante distinción entre estos conceptos, pero aplicándolos a la creencia religiosa (lo que, obviamente, le aleja de nuestro campo de interés específico).

NOTAS

<¹>Con "lo estético", repetimos de nuevo, nos referimos a fenómenos no encuadrables dentro del arte, pero sí de la estética: la belleza natural, los juegos de lenguaje estéticos con los objetos de uso cotidiano y con las personas y animales, etc.

<²>op. cit., pg. 194.

<³>op. cit., pg. 307-308.

<⁴>op. cit., pg. 219.

<⁵>ibid.

<⁶>op. cit., pg. 220.

<⁷>ibid.

<⁸>Tilghman, But is it Art?, pg. 143-144.

<⁹>ibid., pg. 135.

<¹⁰>Ver R. Rhees, "Art and Philosophy", in Without Answers, pg. 136-137.

<¹¹>op. cit., pg. 485.

<¹²>ibid., pg. 489.

<¹³>ibid., pg. 488.

<¹⁴>ibid., pg. 485.

5.2. El "puzzlement": la perplejidad estética.

La estructura expositiva de este punto es como sigue: 1) empezaremos por caracterizar, a partir de los textos wittgensteinianos, la noción de "perplejidad estética", y comentar las críticas al respecto de Cioffi y Ziff; 2) distinguiremos, a partir de algunos fragmentos de Coleman y Bouveresse, diversos casos de perplejidades estéticas, con ejemplos; 3) analizaremos las consecuencias de esta noción para la relación entre lenguaje cotidiano del arte, lenguaje de la estética tradicional y lenguaje de la estética wittgensteiniana, efectuando una crítica en la noción de metalenguaje; 4) hablaremos sobre la relación entre malentendido y perplejidad; 5) hablaremos de la consideración del pensamiento, la obra de Wittgenstein como *puzzlement* y de la relación entre *puzzlement* y filosofía.

En E.P.R. (pg. 87, §1, 2 y 3) Wittgenstein habla de las perplejidades estéticas (*aesthetic puzzles* o *puzzlements*).

"Perplejidades estéticas -perplejidades acerca de los efectos que las artes tienen en nosotros [Las perplejidades que surgen en estética, que son perplejidades surgidas de los efectos que tienen las artes, no son perplejidades acerca de cómo estas cosas son causadas -Y. Smythies]" (E.P.R., pg. 87, §1)

"Lo que realmente queremos para resolver las perplejidades estéticas son ciertas comparaciones -la agrupación de ciertos casos." (E.P.R., pg. 88, §2)

Es importante entender aquí que "efecto" no exige "causa", ni es algo separable del objeto mismo ("Pueden ejecutar un minuet una vez y sacar mucho de él, y ejecutar el mismo minuet otra vez y no sacar nada. Pero no se sigue que lo que sacan es independiente del

minuet." -E.P.R., pg. 88, §2)

"On pourrait dire que, ce qui caractérise tous les cas de ce genre, c'est le fait que nous sommes dans l'incapacité d'analyser correctement nos impressions; mais cela risque de suggérer à tort que la solution est de type psychologique, qu'il s'agit simplement d'appliquer des techniques de description appropriées à des données indépendantes qui font partie de l'expérience intime: images, sentiments, émotions, sensations kinesthésiques, etc."⁽¹⁾

F. J. Coleman ("A Critical Examination of Wittgenstein's Aesthetics") observa:

"To explain an <<aesthetic puzzlement>> is to give reasons for saying why one wants to say, for example, that a certain musical theme is pompous, brooding, listless, or tragic. One might call attention to the tempo, the phrasing, the key, the harmonic progressions, the context. Sometimes one can only make a face or a gesture with one's hand or mention something similar -like a poem. But one would not talk about the effect of a drug he had given you. Nor would one try to find something common to people who are sad and musical themes that are sad.

By <<aesthetic puzzlement>> Wittgenstein means four different but related cases, all of which have in common: (3.231) one is attempting to give <<causes for>> in the sense of <<reasons for>>, not the <<causes of>> in the sense of <<statistical grounds for asserting that>> or <<mechanisms of>>; (3.232) one is attempting to explain <<What is in my mind when I say so and so?>> One is expected to know the reasons, or at least to recognize them if I say <<I will tell you what is in the back of your mind.>> One is not expected to know the laws by which the mind or body is governed. The reason is not that the one is much simpler than the other, or that we know our reasons because we have had so much experience of ourselves. The reason is grammatical: if x is your reason for saying p, then it is yours."⁽²⁾

Para nosotros, la perplejidad estética es fundamentalmente un *impasse* interpretativo que tiene sus raíces en el propio lenguaje cotidiano del arte. Es importantísima aquí la distinción entre una explicación estética y la explicación de una perplejidad estética. La confusión puede venir del hecho de que ambas consisten en descripciones suplementarias (comparaciones, analogías, ejemplos,

conexiones, etc.). Una explicación estética no responde a un *impasse* interpretativo (a veces tiene la forma de una mera aclaración, o de una complementación). Pero lo importante no es su forma, sino su papel en la dialéctica del juego de lenguaje de la apreciación: un mismo juicio (o proposición) (["¿Por qué quieres que toque este tema en eco?"] -"Fíjate en que la repetición es como un recordatorio melancólico del tema principal", dice el profesor) podrá ser la explicación de una perplejidad estética (en el caso de que al alumno le haga acceder a una nueva dimensión comprensiva, con respecto a un pasaje, una obra, un autor, un periodo, toda la historia de la música, toda una cultura o toda una forma de vida³) o simplemente una explicación estética (en el caso de que el alumno no acceda a "ver", porque no comprende o porque no acepta la interpretación, o en el caso de que la considere como una interpretación o lectura compatible en paralelo con otra propia del tipo "Es un constante juego de contrastes de volúmenes sonoros con temas repetidos típico de la época").

P. Ziff ("Quote: Judgements from our Brain"), partiendo de algunos ejemplos de "obras de arte" contemporáneas (una taza y un plato de té cubiertos con una piel de rata de M. Oppenheim y la espina pintada por G. Sutherland) y de un profundo desconocimiento del pensamiento wittgensteiniano (y más concretamente, del sentido de "puzzlement"), defiende la relevancia de los experimentos psicológicos para resolver las perplejidades estéticas (puesto que para él el significado de esas obras radica en "a feeling of closeness", o en "una impresión de náusea" que la obra me produce) y considera la concepción wittgensteiniana de *puzzlement* como anticuada.

Vamos ahora con los casos de perplejidades estéticas: sintetizando las clasificaciones de Coleman^{<4>} y Bouveresse^{<5>} podemos señalar los siguientes casos:

- a) El caso en el cual nos preguntamos por lo que es incorrecto, lo que no "va" en una obra.
- b) El caso en el que, por el contrario, nos sorprende la rectitud de una obra o de un elemento de la obra, por el hecho de que todo está exactamente en su sitio, de que, como se suele decir, no sobra ni falta una nota, pero sin que podamos explicar exactamente por qué.
- c) El caso en el que tenemos una fuerte propensión a decir que un tema musical, por ejemplo, es alegre, sonriente, sereno, meditativo, melancólico, trágico, etc., pero sin saber exactamente aquello que nos impulsa a decirlo y que eventualmente puede autorizarnos a decirlo.
- d) El caso en el que estamos tentados por una relación que no podemos justificar, en la cual percibimos un parecido que no podemos precisar, como cuando Wittgenstein dice que ciertos temas de Brahms son extremadamente "kellerianos"^{<6>} (E.P.R., pg. 92, nota 12)
- e) El caso en el cual experimentamos una impresión muy fuerte que estamos tentados de calificar de "indescriptible".

La primer constatación que hay que hacer es que todas y cada una de estas expresiones existen y funcionan perfectamente en el lenguaje cotidiano del arte (entre creadores, espectadores y críticos). La perplejidad no se produce en la mente del artista, del espectador o del crítico, sino en la del filósofo del arte. El "¿por

qué?" que constituye la perplejidad no tiene sentido en el lenguaje del arte; el resto sí. Tomemos, por ejemplo, algún fragmento del comentario de Ludwig Finscher a la reedición de Deutsche Grammophon de la Cuarta Sinfonía de Brahms (el texto es de 1978)⟨?⟩:

"A la luz de este imponente final, los tres movimientos precedentes parecen casi constituir las fases preliminares de la expresión definitiva que soñaba aquí un pesimismo profundamente trágico: la melancolía del primer movimiento, todavía apenas <<combatiente>>, que recuerda de manera nada fortuita el primer movimiento de la sinfonía en sol menor de Mozart..."

¿Por qué esta sinfonía debe ser entendida "a la luz" de su imponente final y no a la luz de su primer tiempo, por ejemplo? ¿Cómo puede ser que los tres movimientos precedentes "parecen constituir" (aún más, "casi") la "expresión definitiva" de un sentimiento tan específico y personal como un "pesimismo profundamente trágico"? ¿Cómo describir exactamente en qué reside la "melancolía" del primer movimiento? ¿En qué sentido la "melancolía" del primer movimiento de la Cuarta Sinfonía de Brahms "recuerda" el primer movimiento de la Sinfonía en sol menor de Mozart?

El melómano que ha escuchado la sinfonía y que lee el comentario no necesita hacerse estas "preguntas" (no, al menos, con las taimadas resonancias positivistas que aquí acompañan a cada "pregunta"). En todo caso, se contentaría perfectamente con respuestas del tipo de lo que Wittgenstein denomina "descripciones suplementarias": establecer comparaciones, relaciones, transiciones, etc...; por ejemplo, invitando al demandante a escuchar multitud de fragmentos diferentes de Brahms o de autores contemporáneos para hacerle comprender lo que Brahms pretendía, según el punto de vista

del comentarista. Nada más lejos de una explicación causal de tipo científico. Un buen ejemplo de "descripción suplementaria", aportado por el propio Wittgenstein espectador, es el siguiente:

"Quién de nosotros, en la actualidad, tiene una idea de lo que realmente significó la fuga de Bach en el tiempo en que fue compuesta. Cuando la gente se lamentó de la Reforma, debió entonces condenar la música de Bach. La música de Bach es una expresión del Luteranismo. -Las formas artísticas pierden su significado. Por ejemplo, ¿por qué todas las obras de teatro de Shakespeare tienen cinco actos? Nadie lo sabe. ¿Qué significa el número cinco aquí?- Una vez cuando estaba escuchando los coros breves de la Pasión de Bach, de repente pensé "esto es lo que las escenas breves en algunas obras de Shakespeare significan."⁽⁸⁾

Pasemos al terreno de la estética tradicional para intentar resolver las perplejidades. Los casos a) y b) pueden ser resueltos apelando, por una parte, a nuestro conocimiento más o menos inconsciente de la existencia de normas y cánones que rigen un cierto estilo, un cierto género, una cierta forma de composición, etc. ("X no "va" en esta obra porque no se adecúa al canon correspondiente" o "No sobra ni una sola nota porque se adecúa perfectamente al canon correspondiente"), y por otra, quizás, a un cierto "ideal" de la obra preexistente en nuestra mente (una especie de patrón previo de cómo debe ser exactamente lo correcto). El caso c) remite, en las estéticas tradicionales, a la teoría del significado "natural" del signo (los colores claros, los acordes de modo mayor, etc. son alegres por naturaleza) y a la teoría de la empatía (la obertura me parece melancólica porque ése era el sentimiento que experimentaba el autor al crearla). El caso d) podría responderse, bien mediante una explicación histórico-sociologista (hablando del contexto sociohistórico o cultural común a ambos autores), bien mediante una cierta empatía de sentimientos más o menos elementales entre Keller,

Brahms y el propio Wittgenstein, bien mediante una explicación psicoanalítica-biografista. El caso e), finalmente, parece un ejemplo típico de la teoría de la privaticidad de las impresiones estéticas (no puedo describir lo que siento porque el lenguaje me es insuficiente).

Las preguntas se plantean para la estética tradicional y tienen, aparentemente, "respuestas". "Respuestas" que a su vez plantean muchas nuevas preguntas, tal vez demasiadas para esquivar el peligro inevitable del "estrangulamiento" conceptual (del malentendido). Aquí entra en juego la estética wittgensteiniana, pero no para "responder" a las perplejidades (que ya recibirán, no respuestas sino explicación, en una nueva dimensión comprensiva en el lenguaje del arte), sino para aclarar los términos en que se plantean como tales y disolver los malentendidos. (El mítico ejemplo del nudo gordiano es aquí el más ilustrativo).

Respecto de a) y b) la estética tradicional cae en una trampa que parece implícita en el propio problema; en primer lugar, la referencia a la corrección o incorrección de una obra sin poder explicitar criterios precisos (por ejemplo, de regla o canon) no significa que no se hable debidamente de corrección o incorrección; por otra parte, ese "ideal" singular que queremos alcanzar (operación que Wittgenstein compara con la resolución de un problema matemático) no hace más que insistir en la idea de que la buena solución es aquella a la que estamos dispuestos a aplicar palabras como "justo", "exacto", "correcto", y esa solución debe cada vez ser "inventada" y no "descubierta". Así pues, el significado de la obra de arte no es algo

a "descubrir" de un objeto que una vez creado por su autor ha adquirido la rigidez de un cristal (como piensan los estructuralistas), sino algo que cada juego de lenguaje de la interpretación particular "inventa". En cuanto al caso c), Wittgenstein disipa los fantasmas de la teoría del significado natural, por un lado, y del psicologismo causalista, por otro. El primero, mediante la referencia al carácter convencional e intersubjetivo de las "razones" que, explícita o implícitamente, están a la base de toda proposición estética:

"[...] por ejemplo, alguien dice (como decimos a menudo en filosofía): <<Les diré lo que en el fondo piensan:...>> <<Oh sí, eso es>>. El criterio de que eso era lo que pensaban es que cuando yo les digo, ustedes concuerdan." (E.P.R., II, pg. 66, §37)

El segundo, mostrando cómo el "cine interior", bien en la mente del creador, del espectador o de ambos, es un subproducto más de la concepción del significado como un estado mental neurológico y como una asociación causal entre signo e imagen o sentimiento.

"Decimos que este pasaje nos provoca un sentimiento muy especial. Lo cantamos para nosotros mismos y al hacerlo lo acompañamos de un determinado movimiento, quizá también tenemos alguna sensación particular. Pero estos acompañamientos -el movimiento, la sensación- no los reconoceríamos en absoluto en otro contexto. Son completamente vacíos, excepto justamente cuando cantamos ese pasaje." (I.F., II, pg. 425)

El caso d) ejemplifica aquello que Wittgenstein denomina "descripciones suplementarias", la naturaleza de las cuales no es causal, sino que tienen la forma de "razones"; pero además subraya la idea de que el significado de un texto va indefectiblemente ligado al resto de los textos que componen el "sistema" en que es interpretado, sin que ello suponga ningún tipo de reduccionismo sociologista. La

perplejidad se plantea al preguntarnos por lo común a ambos términos de la relación. Lo común es, hasta cierto punto, evidente: Brahms y Keller vivieron en una misma época y en una misma cultura; pero más allá de esa constatación, la perplejidad no se disuelve pensando en la conexión de "significados" (entendidos como conjuntos de "cualidades estéticas" concretas), sino pensando en el significado de la conexión (como una descripción suplementaria, una razón, de mi interpretación de los temas de Brahms).

Finalmente, el caso e) parece sugerir, como observa Bouveresse, que aquí somos incapaces de "analizar" correctamente nuestras impresiones, lo que (aparentemente) solucionaría la psicología proporcionándonos técnicas de descripción apropiadas para los datos independientes de la experiencia íntima mental: imágenes, sentimientos, emociones, sensaciones kinestésicas, etc. que me permitirían expresar (transmitir) de algún modo (mediante un gesto, por ejemplo) mi impresión. Pero, con todo, ¿cómo podría saber que la impresión que he tenido antes es la misma que ahora transmito? La cuestión del significado ha sido planteada de forma causalista y el problema desaparece cuando lo replanteamos en términos de "descripciones suplementarias": puede que un día encuentre la palabra para expresar mi impresión ("¡Ah!, es como si el poema dijera <<X>>"), y la respuesta de mi interlocutor sería "Ahora te entiendo").

A la vista de todo lo anterior, parece claro que la comprensión de los modos de operar efectivos de la estética wittgensteiniana dicen mucho de la verdadera naturaleza de la filosofía, tal y como el propio Wittgenstein la entiende:

"También dijo que no pretendía enseñarnos nuevos hechos: que sólo nos diría cosas <<triviales>> -<<cosas que ya conocemos todos>>- , pero que lo difícil era llegar a una <<sinopsis>> de esas trivialidades y que nuestra <<disconformidad intelectual>> sólo se puede eliminar con una sinopsis de muchas trivialidades; que <<si dejamos alguna, continuamos con la sensación de que algo va mal>>. [...] Imagino que era por esta necesidad de una <<sinopsis>> de trivialidades por lo que pensaba que la filosofía era semejante a la Ética y Estética."⁹

Tradicionalmente, la relación del lenguaje de la teorías estéticas con el lenguaje del arte ha sido vista ("Llamamos << bello>> a lo que posee la cualidad estética de la coherencia formal") como una relación metelenguaje-lenguaje objeto. Por otra parte, algunos estudios consideran que ésa es la relación que Wittgenstein plantea entre la filosofía cuando mira a los problemas de los juegos de lenguaje con los términos del arte y lo estético (la estética) y el lenguaje cotidiano del arte, ("¿en qué sentido decimos aquí 'correcto'?") o bien con las teorías estéticas tradicionales ("¿Resuelvo la perplejidad diciendo 'La altura de la puerta es la causa de mi insatisfacción'?"). En un sentido primario, (casi diríamos, en una gramática superficial), esto parece cierto, pero en un sentido más profundo, desde el interior del pensamiento wittgensteiniano, es tremendamente confuso.

No obstante, las bases de esta idea están en la propia concepción de la filosofía que Wittgenstein muestra en sus textos del segundo período, especialmente en las Investigaciones Filosóficas. La filosofía tiene por objeto esclarecer las confusiones conceptuales resultantes de los malentendidos lingüísticos que devienen cuando el lenguaje "se va de vacaciones", esto es, cuando forzamos los límites de lo decible (lo que se puede decir con sentido en un juego de

lenguaje), cuando rizamos el rizo del lenguaje (en cualquiera de sus regiones). Uso cotidiano que, por otra parte, "está bien como está", funciona a la perfección diariamente en sus más diversos ámbitos:

"Un problema filosófico tiene la forma: <<No sé salir del atolladero>>.

La filosofía no puede en modo alguno interferir con el uso efectivo del lenguaje: puede a la postre solamente describirlo.

Pues no puede fundamentarlo.

Deja todo como esté. [...]" (I.F., §123 y 124)

La expresión más gráfica de esta idea es, quizás, la siguiente:

"¿De dónde saca nuestro examen su importancia puesto que sólo parece destruir todo lo interesante, es decir, todo lo grande e importante? (Todo edificio en cierto modo; dejando sólo pedazos de piedra y escombros.)⁽¹⁰⁾ Pero son sólo castillos en el aire los que destruimos y dejamos libre la base del lenguaje sobre la que se asientan." (I.F., II, pg. 118)

Este punto de vista pulveriza uno de los conceptos clave que frecuentemente son usados para definir la estética con respecto al arte: el concepto de metalenguaje. Pero para entender qué puede significar el término "metalenguaje" en el contexto de la filosofía wittgensteiniana hemos de entender primero ciertos aspectos de su noción de "lenguaje" o "juego de lenguaje", donde "juego" indica la naturaleza a la vez descriptiva y constitutiva (inventora) de su objeto que tiene la actividad lingüística (de dar razones, por ejemplo, en ese juego de lenguaje de la evaluación, de la discusión y de la crítica).

Ese "dar razones" antes aludido no es más que interpretar, hacer ver alguna cosa bajo un cierto aspecto.

"¿Pero cómo es posible que se vea una cosa de acuerdo con una interpretación? -La pregunta lo presenta como un hecho singular; como si aquí se hubiera forzado algo a tomar una forma que en realidad no le convenía. Pero aquí no ha habido ningún presionar ni forzar.

Cuando parece que para una forma así no hay lugar entre otras formas, tienes que buscarla en otra dimensión." (I.F., II, pg. 401)

Bouveresse ha entendido bien esta cuestión cuando dice que "Se reposer dans une certaine interprétation, ne plus envisager de dire autre chose ou de voir les choses autrement, c'est d'abord se retrouver chez soi dans un certain langage, c'est-à-dire parler ce langage: seul celui qui considère le symbole <<de l'extérieur>> (le non-utilisateur, permanent ou momentané) peut se soucier réellement des autres possibilités d'interprétation."⁽¹¹⁾

Lo que proponemos, en definitiva, es considerar la relación entre los tres lenguajes (el lenguaje cotidiano del arte, el lenguaje de la estética tradicional y el de la estética wittgensteiniana) como "tres lenguajes", en un sentido dimensional, esto es, como tres ámbitos de comprensión distintos a los que se accede "saltando", porque no se integran uno en otro ni son reducibles uno a otro (aunque lo intentan). Ahí radica también un aspecto dialéctico: la estética tradicional pretende reducir el lenguaje cotidiano del arte a lo sistematizable en teorías omnicomprensivas; la estética wittgensteiniana pretende reducir a malentendidos disueltos los postulados de la estética tradicional y, a su vez, esta disolución es un retorno al lenguaje cotidiano del arte. Pero la filosofía (como convivencia, a su vez, dialéctica de enfermedad y curación) perpetúa la relación que aquí representan la estética tradicional y la estética wittgensteiniana y, al mismo tiempo, perpetúa su existencia

(dependiente y ocasional) como la escalera que la perplejidad (nacida del lenguaje cotidiano del arte) demanda una y otra vez.

Veamos ahora si la estética tradicional y una estética wittgensteiniana (desde Wittgenstein) establecen una relación metalenguaje-lenguaje objeto entre sí o con respecto al lenguaje cotidiano del arte.

En primer lugar, la estética tradicional no es un metalenguaje, del cual el arte sería el lenguaje objeto. Si al escuchar la novena de Bruckner le digo a mi acompañante que me parece muy bella (a pesar que "bello" aquí sería un término poco usual), mi acompañante me entenderá o no, estará de acuerdo conmigo o no, y yo podré aducir razones que quizás le animen a entender lo que digo o a estar de acuerdo conmigo. Pero eso no tiene nada que ver con el hecho de que aluda a la teoría causal de la belleza como expresión o como emoción cuando hablo de "bello". La pregunta de mi acompañante ("¿Qué te hace decir que eso es bello?", por ejemplo), planteada en el terreno del arte, no exige demostraciones científicas (yo podría contestarla diciendo, por ejemplo: "Escúchala como una protesta contra la novena de Beethoven" -cf. R.M. pg. 45). La misma pregunta planteada en el terreno de la estética llevaría a contestaciones más prolijas y pretenciosas, menos evidentes y, es seguro, mucho menos definitivas (en términos de empatía, de transmisión de sensaciones o de sentimientos, de "cualidades estéticas" o de "intuiciones estéticas").

"Podrían creer que la Estética es una ciencia que nos dice qué es bello -algo casi demasiado ridículo como para decirlo."
(E.P.R., II, pg. 53, §2)

La estética tradicional, con sus nudos conceptuales, sus confusiones, sus preguntas sin sentido y su vocabulario "frankensteiniano" (extirpado del lenguaje cotidiano y resucitado en un nuevo contexto), se ha constituido como un lenguaje distinto, con sus propias reglas y con problemas bien distintos a los del arte. El discurso de la estética no es un discurso sobre el arte, es un discurso plegado sobre sí mismo, sobre sus propios cánceres conceptuales, o en todo caso sobre ese concepto de "arte" que ella misma ha segregado en sus vísceras. Es un castillo en el aire.

La estética wittgensteiniana, a su vez, no es (no puede ser) un metalenguaje (en el sentido en que nosotros lo entendemos) con respecto al arte. Cuando Wittgenstein observa que el acorde inicial del segundo movimiento de la séptima sinfonía de Beethoven es de ese color gris del cielo, acaba de jugar al juego de lenguaje del espectador del arte. Si Drury le pidiera aclaraciones (¿Qué quieres decir con eso?), Wittgenstein respondería con una descripción suplementaria (del tipo "Es como el gris de los cuadros de X"), siempre dentro de la dimensión del arte. Ahora bien, si interpretamos la pregunta de Drury como una pregunta estética a la que debe responder la estética wittgensteiniana, entonces hemos saltado de dimensión puesto que la perplejidad estética de Drury se plantea, no ya en el terreno del arte (o de la interpretación del espectador como una de sus facetas) sino en el de la estética tradicional (¿Qué cualidades tienen en común esa música y la tonalidad cromática del cielo?).

"Cuando uno no está de acuerdo, como es aquí el caso, con las expresiones de nuestro lenguaje corriente (que, por otro lado,

cumplen su tarea adecuadamente), es porque tenemos una figura en la cabeza que está en conflicto con la del modo de expresión corriente." (I.F., §402)

Y en último extremo, la estética wittgensteiniana tampoco es un metalenguaje con respecto a la estética tradicional. Su modo de "hacer ver bajo un cierto aspecto" es distinto del de la estética tradicional. El sentido de sus preguntas también. La estética wittgensteiniana no veía la hipotética pregunta de Drury como un problema estético: esa pregunta "funciona" en el contexto de la discusión artística, y tiene respuestas definitivas en las descripciones suplementarias (definitivas porque yo las acepto como la buena respuesta). El salto de una dimensión (juego de lenguaje) a otra se produce cuando dejo de ver esa hipotética pregunta como un "problema" estético (¿Qué cualidades tienen en común...) y la hago regresar a su terreno primitivo, el de la discusión artística cotidiana entre espectadores. La estética wittgensteiniana no construye un nuevo castillo en el aire sobre las ruinas de la estética tradicional: arrasa sus muros y, bajo sus falsos cimientos, deja ver el suelo rocoso, el lenguaje cotidiano del arte como actividad.

"[...] Si he agotado los fundamentos, he llegado a roca dura y mi pala se retuerce. Estoy entonces inclinado a decir: <<Así simplemente es como actúo>>. (Recuerda que a veces requerimos explicaciones no por su contenido, sino por la forma de la explicación. Nuestro requisito es arquitectónico; la explicación, una suerte de falsa moldura que nada soporta.)" (I.F., §217)

Hemos de empezar a ver los tres ámbitos (arte, estética tradicional, estética wittgensteiniana) como tres dimensiones distintas, tres juegos de lenguaje (tres lenguajes) distintos, cada uno de los cuales no asienta sus raíces (sus fundamentos o

justificaciones) en ninguno de los demás. Quizás porque ninguno de ellos tiene raíces (en el sentido más positivista de fundamento). No existe un repertorio de axiomas común a los tres lenguajes distintos porque (como ocurre también con el psicoanálisis y con la teoría cantoriana de los conjuntos transfinitos) sólo tratan de persuadir, de seducir mediante razones, metáforas, falsas molduras (como los mitos), y no de probar mediante causas⁽¹²⁾. En definitiva, ningún metalenguaje es posible, porque ninguna metamitología es posible, como observa acertadamente J. Bouveresse:

"On pourrait dire encore que nous sommes à la recherche d'un <<mythe plausible>>. A condition de ne pas oublier que la plausibilité du mythe n'a rien à voir avec celle de l'hypothèse scientifique, que, lorsqu'il nous raconte <<ce qui s'est passé>>, il ne le fait pas exactement à la manière d'une histoire supposée, mais de les faire parler. Pour autant que nous le comprenions correctement, une des thèses implicites fondamentales de Wittgenstein semble bien être que, tout comme il n'y a pas de métalangage, il n'y a pas de métamythologie."⁽¹³⁾

En cierto sentido, el uso que hemos hecho anteriormente de "dimensión" (o "dimensión comprensiva") con respecto a los tres lenguajes es un uso especial. Más adelante veremos cómo aplicamos la noción de dimensión a estadios de comprensión dentro del lenguaje cotidiano del arte.

Vamos ahora con una distinción capital en la cuestión que nos ocupa: la distinción entre el malentendido y la perplejidad.

Antes del comienzo de una reunión del Moral Science Club en 1930 Wittgenstein y 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).⁽¹⁴⁾

Las R.M. están, por otra parte, plagadas de magníficos ejemplos de descripciones suplementarias del propio Wittgenstein que habla de música, de literatura, de cine, de arquitectura, etc.

"On peut dire d'une symphonie de Bruckner qu'elle a deux commencements: celui de la première idée, et celui de la seconde idée. Ces deux idées n'ont pas entre elles le type de rapports qu'ont des parents de même sang, mais l'homme et la femme.

La neuvième de Bruckner est une sorte de protestation contre celle de Beethoven; c'est ce qui la rend supportable, tandis qu'elle ne le serait pas si elle était une sorte d'imitation. Son rapport à la neuvième de Beethoven est tout à fait semblable à celui du Faust de Lenau au Faust de Goethe, je veux dire un Faust catholique par rapport à un Faust des Lumières, etc. etc."
(R.M., PG. 45)

Parece como si en su "obra" más heterogénea y marginal Wittgenstein situara en el lugar donde antes se generaba el malentendido (en el discurso filosófico) no sólo la disolución del malentendido, sino el descanso de la filosofía, entremezcladas, en convivencia. Sus observaciones sobre obras de arte o autores concretos sirven, bien como punto de partida de la evidenciación y disolución de algún malentendido (ver, por ejemplo R.M., pg.70, sobre la obertura de Figaro, R.M., pg. 68, sobre Grillparzer y Mozart, o R.M., pg. 75, sobre Labor), bien como interpretaciones y opiniones artísticas que entran de lleno en el terreno del lenguaje de la apreciación del arte.

No obstante, la idea que nos proponemos desarrollar aquí es la siguiente: los problemas de la estética (como filosofía del arte y lo estético) (al menos desde nuestra perspectiva wittgensteiniana) no parten del propio terreno del arte, en cualquiera de sus diferentes

esferas (creativa, interpretativa, valorativa, etc.) sino de la propia estética o filosofía del arte. Hacemos nuestra la tesis de B. R. Tilghman en But is it Art, pg. viii, cuando dice:

"G. E. Moore remarked somewhere that he did not believe that the world or the sciences would have suggested to him any philosophical problems; it was, instead, what philosophers said about those things that got Moore's philosophical wheels turning. I must confess to being like that with respect to art. I do not believe that art would have ever suggested to me any philosophical problems. When I look at paintings, read poetry, or listen to music there are frequently many questions that I want to ask, but these are not philosophical questions. As in Moore's case, my philosophical questions come from what philosophers say about art."

En resumidas cuentas, no nos interesa lo que dice el artista, el espectador o el crítico sobre arte como problema (en el sentido de la estética tradicional), sino lo que dicen los filósofos al respecto. Pero en otro sentido, sí nos interesa el lenguaje cotidiano del arte en tanto y cuanto en él se genera y se diluye la perplejidad. La función del filósofo es, en realidad, mirar a un lado y a otro.

La diferencia fundamental entre el malentendido y la perplejidad es que la perplejidad nace del arte y el malentendido nace de la filosofía. El malentendido es la desorbitación de una palabra o de una expresión, sacada de un funcionamiento normal en el lenguaje cotidiano del arte ("cuando el lenguaje se va de vacaciones") y reinsertada en un lenguaje "frankensteiniiano" (el de las teorías estéticas). Pero en ese nuevo contexto la palabra recupera una nueva órbita sólo aparentemente, porque inevitablemente la teoría se topará con usos efectivos del lenguaje cotidiano que la contradicen o que ella no puede explicar.

La perplejidad es una suerte de rompecabezas conceptual (*puzzlement*), de *impasse* interpretativo al que llegamos en el lenguaje (o dimensión comprensiva) en el que nos hallamos instalados. En otros lugares de nuestra investigación hemos hablado de la perplejidad como un cortocircuito que me hace sacar los planos de la instalación eléctrica. Y aquí nos gustaría preguntarnos: ¿Qué es primero, el cortocircuito o el plano? Estamos inclinados a responder "la idea de plano es primero, la idea de plano incluye la idea de corto-circuito". Pero el acontecimiento del cortocircuito me hace de repente tomar conciencia de que también la idea de cortocircuito incluye la idea de plano. En este sentido, la perplejidad es consustancial al lenguaje⁽¹⁵⁾ del arte, es el cortocircuito conceptual que me impulsa a buscar una explicación que no encuentro en mi dimensión (en mi lenguaje) y que encontraré resituándome en otra dimensión que integra mi perplejidad pero ya no como perplejidad, sino como explicación. La perplejidad es el momento en el que tomo conciencia de mi lenguaje como tal (algo que antes, como hablante, no hacía), lo veo desde fuera, en la necesidad de salir de él. Pero en la praxis no hay detención posible (la noción de perplejidad es como una imagen congelada de ese imposible momento detenido): cuando asumo la perplejidad como *impasse*, cuando veo mi lenguaje desde fuera, en el salto, ya estoy entrando en una nueva dimensión comprensiva.

Podríamos resumir gran parte de lo que queremos decir en esta frase: Comprender es integrar o saltar. Supongamos dos interlocutores ya típicos:

A: "Comprendo, pero no estoy de acuerdo"

B: "No, no estás de acuerdo porque en el fondo no comprendes"

- Si A tiene razón (si realmente comprendía y por eso no estaba de acuerdo), entonces no hay salto, no hay nueva dimensión, porque A ha integrado en su antigua dimensión la interpretación de B, ha podido dar cuenta de ella desde la dimensión en que está instalado.

- Si B tiene razón (si realmente A no está de acuerdo porque no comprende) es porque la dimensión comprensiva de A es inferior, y por tanto, la dimensión comprensiva de B integra a la de A.

En ambos casos, comprender es integrar.

- Sólo en el caso de que uno de los dos acceda a "ver" como el otro propone (si A reconoce que la verdadera comprensión era la de A o viceversa), y entonces está de acuerdo con él, se produce el salto a una nueva dimensión comprensiva. Sólo en ese caso comprender es saltar.

Uno de los dos puede integrar sin que el otro salte. Pero si uno salta, necesariamente el otro integra.

Pues bien, sólo en los casos en que comprender es saltar puede hablarse de "perplejidad", cuando B, por ejemplo, que acabó por reconocer que "A no estaba de acuerdo porque no comprendía", se preguntaba "¿Por qué el Wiegenlied de Schubert es más profundo que el de Brahms?".

Otra idea capital para entender la relación entre el malentendido y la perplejidad es que, generalmente, el malentendido crece sobre la perplejidad (como la enredadera que trepa y recubre otra planta hasta estrangularla). Su ocasión es el momento del salto en el que estamos en el aire (sin pisar el suelo del lenguaje); su asidero la indeterminación del seeing as (o interpretación) correcto

(del seeing as que asumamos como seeing) y la posibilidad de colar espejismos de perplejidad saciada (falsos seeing). Veámos de nuevo el ejemplo de Wittgenstein y Drury. Si Drury pregunta a Wittgenstein: ¿Por qué dices que el acorde con que se abre el segundo movimiento de la Séptima Sinfonía de Beethoven es del color de ese cielo?, el malentendido consistiría en entender la pregunta como un problema estético ("¿Qué propiedades estéticas tienen en común esa música y ese cielo?", por ejemplo), cuando la perplejidad tiene explicaciones en el propio terreno del lenguaje cotidiano del arte en términos de descripciones suplementarias (Wittgenstein le mostraría a Drury ejemplos, conexiones, comparaciones, analogías, etc., que hicieran "ver" a Drury el significado que ese movimiento tiene para Wittgenstein). Drury podría entender la descripción suplementaria como una mera aclaración a las palabras de Wittgenstein que le llevaran rápidamente a reconocer en ellas una apreciación que le resulta familiar, o podría también plantearse (y plantearle) la pregunta como una auténtica perplejidad cuya explicación le llevase a una nueva dimensión comprensiva con respecto a ese movimiento, esa sinfonía, la obra de Beethoven, el Romanticismo en música, la música clásica, etc. hasta llegar a una forma de vida. Y eso sin entrar en casos de discrepancia y convencimiento. Ya hemos explicado anteriormente cómo la praxis del juego de lenguaje de la explicación de la apreciación corta en algún punto de esta serie, porque rara vez las exigencias explicativas del interlocutor en el juego son tan radicales.

Pero pasemos ahora al lugar de la filosofía en todo esto. Si la perplejidad nace y desemboca en el lenguaje cotidiano del arte ¿qué papel desempeña la filosofía (o si se quiere, la estética filosófica)?

Para entender eso tenemos que haber entendido bien la relación entre perplejidad y malentendido.

"Nuestro examen es por ello de índole gramatical. Y éste arroja luz sobre nuestro problema quitando de enmedio malentendidos. Malentendidos que conciernen al uso de las palabras; provocados, entre otras cosas, por ciertas analogías entre las formas de expresión en determinados dominios de nuestro lenguaje." (I.F., §90)

La filosofía debe, de algún modo, ayudarnos a asumir la perplejidad como crisis (y, por tanto, a saltar desde ella) despejando los hechizos del malentendido. Pero la filosofía no es una doctrina o un manual de primeros auxilios, ni un corpus de teoría, ni una institución. La filosofía es la actividad misma de deshacernos malentendidos para poder volver a "ver claro". Por eso la filosofía no es una dimensión, en el sentido propio del término, puesto que la dimensión es el puerto de llegada (el nuevo suelo en el aterrizo del salto) de la perplejidad en el lenguaje cotidiano del arte, sino que la filosofía es ella misma una perplejidad, porque, como la perplejidad del arte, hace encallar el malentendido en el impasse, nos hace conscientes de él y nos reintegra en una nueva dimensión y (enriquecida por la superación del malentendido) en el lenguaje cotidiano. Y comporta también con la perplejidad ese doble carácter dialéctico, de enfermedad y curación a la vez.

"Pues la claridad a la que aspiramos es completa. Pero esto sólo quiere decir que los problemas filosóficos deben desaparecer completamente.

El descubrimiento real es el que me hace capaz de dejar de filosofar cuando quiero. -Aquel que lleva la filosofía al descanso, de modo que ya no se fatigue más con preguntas que la ponen a ella misma en cuestión. -En cambio, se muestra ahora un método con ejemplos y la serie de estos ejemplos puede romperse. -Se resuelven problemas (se apartan dificultades) no un único problema." (I.F., § 133)

Pero en otro sentido, tampoco el lenguaje de las teorías estéticas tradicionales constituye una dimensión. La estética wittgensteiniana niega que el seeing as que permite pasar del lenguaje cotidiano del arte al lenguaje de las teorías estéticas tradicionales sea un verdadero seeing as, porque no acoge las perplejidades como tales, sino que secuestra sus palabras (literales) para responderlas (que no disolverlas) en forma de problemas estéticos. Por tanto, el lenguaje de las teorías estéticas tradicionales no es un seeing, no es una dimensión; no veo claro a través de ellas, sino que simplemente adquiero la falsa sensación de confort de sentirme instalado en una explicación que, además, adopta el equipamiento protector de los métodos demostrativos científicos, estadísticos, o lógicos.

Alguien puede extraer de nuestra exposición la confundente idea de que con la distinción entre la estética tradicional y la estética wittgensteiniana (o entre la filosofía tradicional y la filosofía wittgensteiniana, en general) es una distinción entre dos filosofías distintas: una buena y otra mala. Pero no son dos filosofías, sino una misma. La filosofía, en su carácter dialéctico constitutivo, acoge tanto al malentendido como a la disolución del malentendido, enfermedad y curación. Una y otra actividades se producen fuera de la praxis del lenguaje cotidiano del arte; la perplejidad, como crisis, reclama a la filosofía desde el lenguaje.

El malentendido es tan consustancial a la filosofía como la perplejidad al lenguaje. El malentendido es "quedarse" en la filosofía (toda proposición que pretende quedarse en la filosofía y no regresa al lenguaje cotidiano, acaba por convertirse en malentendido). Por eso

la filosofía debe estar siempre plegada al lenguaje cotidiano, y por eso la filosofía no tiene un corpus de doctrina fijo y autónomo, sino que es ocasional y auxiliar. ¿La filosofía soluciona la perplejidad? No, la filosofía es en la actividad de solucionar la perplejidad. Pero estamos tentados a preguntar ¿no sería posible que desapareciera la filosofía (estamos erróneamente inclinados a pensar que la filosofía es una institución, o una disciplina, o lo que hacen los filósofos tradicionales) y entonces toda perplejidad se resolviera, sin malentendidos, en el lenguaje cotidiano del arte? Sí, si el "ver como" (la interpretación) fuera unívoca, si no hubiera interpretaciones a desechar antes de "situarme en una cierta interpretación sin encarar la posibilidad de decir otra cosa o de ver las cosas de otro modo" (Bouveresse¹⁶), de hablar otro lenguaje. Así es como la perplejidad solicita, desde el lenguaje cotidiano, a la filosofía. Ese momento fulgurante (*aufleuchten*) (como el fulgarar de un aspecto) en el que me encuentro en el aire (durante el salto), en el que estoy fuera de un lenguaje (o dimensión) y todavía no he entrado en otro, en el que no piso el suelo del lenguaje, ese momento (esa imagen congelada) que no puede durar más que un momento, es el momento de la filosofía.

Ahora bien, ni la aceptación de la perplejidad ni la aceptación de un *seeing* as como *seeing* (ver claro) son actos de voluntarismo. Yo no puedo decidir estar realmente *troublé* en mi lenguaje (aunque sí pueda intentar fingirlo); el *impasse* conceptual es algo que me ocurre. Tampoco puedo decidir "ver claro". O veo o no veo, y eso será público e intersubjetivo. Lo único que puedo es ser humano, (muy humano), en mi condición de animal en la búsqueda constante de la significación, de "perpetuo viajero en busca de similitudes y más aún

de diferencias"⁽¹⁷⁾. La filosofía no proporciona el seeing as, sólo prepara el terreno (R.M., pg. 54: "Tu ne peux tirer la graine pour la faire sortir du sol. Tout ce que tu peux faire est de lui fournir chaleur, humidité et lumière."), nos permite librarnos de los malentendidos (de las malinterpretaciones del seeing as incorrecto, del espejismo de perplejidad saciada).

NOTAS

<1>Bouveresse: Wittgenstein: la rime et la raison, pg. 183.

<2>op. cit., pg. 263.

<3>Esto es lo que hemos denominado en otros capítulos la gradualidad de la repercusión del salto de dimensión en la nueva configuración. En ella se muestra la indescriptibilidad de una apreciación estética y el papel del "lecho rocoso" (forma de vida) en ella.

<4>op. cit., pg. 263-264.

<5>Wittgenstein: la rime et la raison, pg. 182-183.

<6>Wittgenstein se refiere a Keller, el escritor de narraciones contemporáneo de Brahms.

<7>La traducción es nuestra.

<8>Rhees, R.(ed): Ludwig Wittgenstein. Personal Recollections, Basil Blackwell, Oxford, 1981, pg. 227.

<9>"Conferencias de Wittgenstein de 1930-33" in Moore, G. E. Defensa del sentido común y otros ensayos, Orbis, Barcelona, 1983, pg. 321.

<10>Wittgenstein hace una referencia implícita al T.L.P., donde afirma que aquello que más nos interesa (la ética y la estética) está fuera del mundo y no puede ser dicho con sentido.

<11>op. cit., pg. 193.

<12>Tampoco la Ciencia (con mayúsculas) lo hace, en último extremo, si

ahondamos en sus raíces más profundas. La diferencia es de grado (la longitud de las raíces), no de calidad. Pero ése es otro problema que no vamos a abordar ahora.

<13>op. cit., pg. 195-196.

<14>Rhees, op. cit., pg. 130.

<15>En realidad, la perplejidad es consustancial al lenguaje, en cualquiera de sus regiones. Aquí entender una obra de arte tiene muchas semejanzas con entender otras culturas, o entender otras épocas.

<16>Wittgenstein: la rime et la raison, pg. 193.

<17>ibid., pg. 186.

5.3. La comprensión estética y el "salto". Las dimensiones de la comprensión estética.

En el capítulo anterior hemos tenido ocasión de avanzar, a propósito del concepto de perplejidad estética, las bases de este capítulo. Allí vemos cómo la comprensión estética, a semejanza de la percepción de aspectos, funciona "a saltos", que alcanzamos la nueva visión "de golpe", y no gradualmente, y cómo, a diferencia de la percepción de aspectos, la comprensión estética no es momentánea y alternante (aunque luego veremos cómo, en un sentido, también es un fulgurar). Ello nos llevaba a distinguir, desde Wittgenstein, entre el "ver como..." (la interpretación) y el "ver" (la comprensión, en sentido pleno).

Ahora volveremos sobre esos conceptos a propósito del concepto de dimensión comprensiva (un concepto que no presumimos exclusivamente estético, sino inherente a toda comprensión en general, pero que nosotros referiremos especialmente a la estética). "Dimensión" no es un término que hayamos acuñado nosotros *ex nihilo* (aunque sí sea nuestra la responsabilidad de otorgarle la centralidad y la fuerza explicativa que le otorgamos aquí), sino que es apuntado muy ocasionalmente por algún autor de nuestra bibliografía (Levin, por ejemplo) y, lo que es más importante, por el propio Wittgenstein:

"¿Pero cómo es posible que se vea una cosa de acuerdo con una *interpretación* ?-La pregunta lo presenta como un hecho singular; como si aquí se hubiera forzado algo a tomar una forma que en realidad no le convenía. Pero aquí no ha habido ningún presionar ni forzar.

Cuando parece que para una forma así no hay lugar entre otras formas, tienes que buscarla en otra dimensión. Si aquí no hay lugar para ella, lo hay precisamente en otra dimensión."

(I.F., II, pg. 461)

La filosofía surge cuando el lenguaje topa contra sus propias paredes, cuando el decir resulta insuficiente y estoy tentado a hacerle decir lo que no puedo decir (el peligro del malentendido). Ese impasse, esa insuficiencia explicativa de mi lenguaje es la perplejidad (el puzzlement). Es entonces cuando veo mi lenguaje "desde el exterior" y aparece el seeing as, la interpretación, el "ver como". Pero en su etapa previa al ver, los seeing as son alternativos, permiten la vuelta atrás y el rechazo (como en la percepción de aspectos); aunque no todo seeing as surge en respuesta necesariamente a una perplejidad (como veremos, puede surgir en respuesta a una pregunta aclaratoria, o a una pregunta que presupone una cierta consideración o familiaridad con un juicio estético). Sólo cuando un seeing as, una interpretación, se convierte en la única posible, cuando me instalo en ella y mi perplejidad se siente satisfecha, sólo entonces, el seeing as se convierte en seeing.

"Ce qui a lieu, ce n'est pas que ce symbole ne soit plus susceptible d'interprétation, mais ceci: je n'interprète pas. -Je n'interprète pas parce que je me sens chez moi dans l'image présente. Si j'interprète, je commence à parcourir degré par degré le cours de ma pensée." (F, §234)

"Si je considère <<de l'extérieur>> le symbole que je pense, je prends conscience qu'il pourrait être interprété de telle ou telle façon; suis-je arrivé à un degré dans le cours de ma pensée, je fais là une station qui m'est naturelle et l'interprétabilité ultérieure de ce symbole ne me concerne pas (ne me préoccupe pas). -De même que je puis posséder une table des horaires, un indicateur, et l'utiliser, sans m'occuper du fait qu'un tel indicateur est susceptible d'interprétations de toutes sortes." (F, §235)

Bouveresse entiende así esta idea:

"Se reposer dans une certaine interprétation, ne plus envisager la possibilité de dire autre chose ou de voir les choses autrement, c'est d'abord se retrouver chez soi dans un certain

langage, c'est-à-dire *parler* ce langage: seul celui qui considère le symbole <<de l'extérieur>> (le non-utilisateur, permanent ou momentané) peut se soucier réellement des autres possibilités d'interprétation."⁽¹⁾

"Il en est des interprétations psychoanalytiques comme de toute interprétation: la <<bonne>> interprétation est essentiellement celle dans laquelle <<on se sent bien>>, celle qui enlève toute envie d'interpréter davantage."⁽²⁾

A este planteamiento general hemos de hacer algunas matizaciones. En primer lugar, el que la filosofía surja cuando el lenguaje topa contra sus propias paredes no quiere decir que el "topar" sea ya filosofía. Ese "topar" es la perplejidad, y pertenece todavía al lenguaje. Los límites del lenguaje son aquí los límites de mi lenguaje, esto es, de *mi* dimensión comprensiva, pero son también los límites del lenguaje en tanto que el malentendido que me acecha en la perplejidad consiste, precisamente, en intentar decir lo que no puedo decir, en atravesar esas paredes, cuando la solución no está en forzar las palabras intentando "salvarlas" sacándolas de un contexto cotidiano. La filosofía surge, llega, en su doble cara (enfermedad y curación), porque el malentendido es hijo directo de la filosofía (esa supuesta "salvación" de las palabras que no es más que un espejismo de perplejidad saciada o explicada), pero también la filosofía es la que nos permite deshacernos del malentendido y volver a ver claro, en otra dimensión.

En segundo lugar, todo seeing as es, potencialmente, un seeing. En su comparación, en la percepción de figuras ambiguas, con un aspecto, el "ver como" ocasional y alternativo puede convertirse en un ver permanente.

"Esto no significa sino que los aspectos son, en el cambio de

aspecto, *aquellos* que, bajo ciertas circunstancias, la imagen podría tener *permanentemente* en una figura."(I.F., II, pg. 463)

¿Qué le hace falta a un seeing as para convertirse en seeing? Aquí la respuesta no es un "criterio" externo a la propia pregunta: el seeing as (la interpretación) se convierte en seeing cuando nos proporciona la claridad completa, esto es, cuando todas las formas (I.F., II, pg. 461) encajan y he acallado a las perplejidades que me hacían sentirme "incómodo". Obviamente, este concepto de claridad es el mismo que hemos expresado como *übersichtliche Darstellung* (representación perspicua o sinóptica) en otros capítulos. Y esa claridad es completa.

"Pues la claridad a la que aspiramos es en verdad *completa*. Pero esto sólo quiere decir que los problemas filosóficos deben desaparecer *completamente*.

El descubrimiento real es el que me hace capaz de dejar de filosofar cuando quiero. -Aquel que lleva la filosofía al descanso, de modo que ya no se fustigue más con preguntas que la ponen *a ella misma* en cuestión." (I.F., §133)

Por eso el salto a otra dimensión comprensiva sólo se produce si todas las formas encajan, si la perplejidad ha desaparecido del todo, y no parcialmente, si todas las preguntas que me planteo tienen respuesta desde mi dimensión comprensiva. Pero aun cuando es condición indispensable para el salto que yo "me lo crea" (si se nos permite la expresión), que mis problemas se hayan resuelto totalmente, la claridad de la nueva dimensión no es un *nirvana* comprensivo, y en este sentido retorna a la analogía con el concepto de *aufleuchten* (vs. *aufklären*), sino que este apearme de la filosofía no es eterno, y las perplejidades volverán para exigirme un nuevo salto (si sigo siendo *humano*).

Hemos venido usando indistintamente "dimensión" y "lenguaje" en algunos puntos de nuestro discurso. El propio Wittgenstein utiliza a menudo "lenguaje" en este sentido, y a veces, también lengua (sprache) (como en R.M., pg 21: "Nous luttons avec la langue. Nous sommes en lutte avec la langue"). En ocasiones, Wittgenstein usa "lenguaje" como término común para referirse al resto de los juegos de lenguaje que efectuamos, a un nivel de abstracción idéntico al de forma de vida. Otras veces, como aquí, el lenguaje es un determinado ámbito competencial de comprensión, y no una mera gramática (como cuando hablamos en música del lenguaje tonal y el lenguaje atonal).

Hay algunos casos muy simples que parecen apoyar la diferenciación entre seeing y seeing as que acabamos de hacer.

"674. Para mí es un león. ¿Cuánto tiempo es para mí un león?

675. Pero, ¡espera! ¿Digo realmente de una pintura habitual (de un león) que la veo como un león? Verdaderamente nunca lo he oído." (U.E.F.P., §674 y §675)

Pero cuando se trata de reconocer una representación de acuerdo con un sistema de representación conocido, entonces la ausencia de "ver como" no remite a ningún caso de comprensión (como los que aquí nos interesan). Yo no "comprendo el dibujo del león o la fotografía, simplemente lo reconozco. Un marciano, o un indio sí podrían llegar a comprenderlo" (llegar a "ver" el león) un día. Sin embargo, cuando el león forma parte de una obra de arte, sí hablo de comprender, pero no de comprender el león como león, sino como obra de arte o parte de ella. Wittgenstein utiliza algunos ejemplos estéticos para ilustrar esta idea:

"Podría decir de un cuadro de Picasso que no lo veo como algo humano. O de otros muchos: durante mucho tiempo fui incapaz de ver lo que representaban, mientras que ahora sí lo veo. Esto es parecido a: Durante mucho tiempo no conseguía oír esto como una unidad, sin embargo, ahora sí lo oigo así. Antes parecían sonar piezas cortas, que siempre se entrecortaban -ahora lo oigo como organismo. (Bruckner)" (U.E.F.P., §677)

"[Resp. 'geometría descriptiva', etc.] <<El lo ve tridimensional y se orienta mejor en el dibujo si opera en el modelo tridimensional.>> Pero, ¿no es su particular manipulación en el dibujo el criterio que hace que lo vea tridimensionalmente? (Pues, ¿qué sé yo, por lo demás, de su impresión?)" (U.E.F.P., §672)

Una vez más. el criterio del "ver" no es introspectivo, sino público e intersubjetivo; resulta inseparable de lo que hacemos o decimos cuando "vemos":

"Derechef: Suivre une phrase musicale en la comprenant, en quoi cela consiste-t-il? Ou encore, la jouer en la comprenant? Ne regarde pas en toi-même. Demande-toi plutôt ce qui te fait dire qu'un autre le fait. Et qu'est-ce qui t'autorise à dire que cet autre fait une certaine expérience vécue? Et même, dit-on cela dans ce cas là? Ne dirais-je pas plutôt de l'autre qu'il fait une quantité d'expériences vécues? Je pourrais bien dire: <<Il vit intensément le thème>>; mais réfléchis à ce qui exprime cela." (R.M., pg. 63)

Otro ejemplo estético donde aparece claramente la distinción entre seeing as y seeing:

"Hago que me toquen un tema musical repeditamente y cada vez a un ritmo más lento. Finalmente digo <<Ahora es correcto>>, o bien <<Ahora al fin es una marcha>>, <<Ahora al fin es una danza>>. -En este tono también se expresa el fulgar del aspecto." (I.F., pg. 475)

Si trato de encontrar la expresión correcta de ese tema como obra de arte, su significado exacto en una partitura, si trato de comprenderlo para interpretarlo en su verdadero sentido, entonces acabará asumiendo uno de esos seeing as como seeing: no podré

escucharlo bien como una marcha fúnebre (extremadamente lento), bien como una danza (rápido y ágil), sino que descubriré el significado del tema al tocarlo a un ritmo determinado, y rechazaré las demás interpretaciones.

La comprensión del tema se manifiesta en lo que Wittgenstein llama "finos matices del comportamiento":

"'Finos matices del comportamiento'. -Si mi comprensión del tema musical se manifiesta en el hecho de que lo silbo en el tono correcto, entonces esto es un ejemplo de estos finos matices."
(I.F., pg. 475)

O, a propósito de Shakespeare:

"Il se pourrait que l'essentiel dans Shakespeare soit l'aisance, l'autorité souveraine, et que par conséquent on dût l'accepter pour véritablement pouvoir l'admirer, comme on accepte la nature -un paysage, par exemple.
Si j'ai raison sur ce point, cela voudrait dire que c'est le style de toute l'oeuvre, je veux dire de l'ensemble de son travail, qui est ici l'essentiel, l'élément justificateur.
Que je ne le comprenne pas s'expliquerait donc par le fait que je suis incapable de le lire *aisément*. Je veux dire comme on contemple un magnifique paysage." (R.M., pg. 62)

En este caso, Wittgenstein ofrece las características "deficientes" de su interpretación de Shakespeare como criterio de su falta de comprensión. A menudo, las respuestas que damos a alguien que intenta descubrir si hemos comprendido una obra, o un tema, son del género de las descripciones suplementarias:

"Si tu me demandes comment j'ai ressenti le thème, je réponderai peut-être: <<comme una question>>, ou quelque chose de ce genre, ou bien je me mettrai à le siffler avec expression, etc."
(R.M., pg. 64)

El concepto de dimensión comprensiva que ahora abordamos

tiene mucho que ver también con los conceptos de familiaridad y valor (*Mut*). El seeing no se alcanza a fuerza de voluntarismo; esa idea de ausencia de forzamiento aparece ya claramente en la cita de I.F. II, pg. 461, donde aparecía el término "dimensión" (*Dimension*):

"¿Pero cómo es posible que se vea una cosa de acuerdo con una interpretación ? -La pregunta lo presenta como un hecho singular; como si aquí se hubiera forzado algo a tomar una forma que en realidad no le convenía. Pero aquí no ha habido ningún presionar ni forzar."

Del mismo modo, la semilla no crece más deprisa por tirar de ella (R.M., pg. 54). No podemos "decidir ver algo" o tomar una interpretación (o seeing as) como satisfactoria. La interpretación satisface o no satisface, independientemente de mi voluntad. Porque la perplejidad, si es auténtica, tampoco es fruto de una decisión voluntarista, sino de una ineludible crisis explicativa en el seno de la propia dimensión. A menudo, el forzamiento de perplejidades y seeing coinciden con un forzamiento del propio lenguaje en los malentendidos de las teorías estéticas tradicionales. La mayor parte de los malentendidos son "falsas perplejidades estéticas" que han sido creadas por las teorías estéticas para apoyar la existencia de ellas mismas como respuesta a esas perplejidades: nadie suele preguntarse en el lenguaje cotidiano del arte por las "propiedades estéticas" comunes a todo lo que llamamos "arte" (por ejemplo). Ahora bien, aunque ni la perplejidad ni la comprensión aceptan voluntarismos, es algo sustancial en ellas el concepto de valor (*Mut*). Como ya hemos visto anteriormente, sólo quien está en lucha constante con la lengua puede optar a ello, quien no teme, en esta tarea, decir cosas absurdas o estúpidas (R.M., pg. 51: "Nos plus grandes bêtises peuvent être très

sages"), quien es movido por una cierta "pousse dominée" (R.M., pg. 50) y salta a pesar de que siente el miedo que da perder el suelo, la familiaridad, la seguridad del lenguaje en el que se encuentra instalado, para buscar otra familiaridad y otra comodidad. Y esa necesidad de encontrar de nuevo el suelo, la comodidad de una nueva dimensión comprensiva es tan fuerte que a menudo recurrimos a "espejismos de perplejidad satisfecha" (malentendidos) (R.M., pg. 45: "Rien n'est aussi difficile que de ne pas se leurrer soi-même.") El valor, pues, no es un acto de voluntad, es una actitud constante. Una cantidad que mantiene una relación dialéctica con la familiaridad. Cuesta mucho desembarazarse de lo que a uno le resulta familiar, de aquello a lo que uno quiere (Beardsmore, op. cit.) y aprender a querer cosas nuevas, porque uno no puede mantenerse constantemente en el aire, necesita que una forma tenga lugar entre otras formas.

Esa actitud, por otra parte, está constantemente presente en las observaciones de Wittgenstein sobre su propia actividad filosófica y vital:

"La monstrueuse vanité des désirs se fait voir, par exemple, dans celui que j'ai de remplir aussi vite que possible un beau cahier de notes. *Je n'en retire pas le moindre avantage*, et si j'éprouve un tel désir ce n'est pas parce que je ferais ainsi la preuve de ma productivité, mais simplement parce que j'ai l'obsession de me débarrasser aussi vite que possible de quelque chose qui m'est habituel; je sais pourtant pertinemment qu'aussitôt que j'en serai débarrassé, j'en commencerai un autre, et que la même chose se répétera nécessairement."⁽³⁾ (R.M., pg. 47)

"La solution du problème que tu vois dans la vie, c'est une manière de vivre qui fasse disparaître le problème. Que la vie soit problématique, cela veut dire que ta vie ne s'accorde pas à la forme du vivre. Il faut alors que tu changes ta vie, et si elle s'accorde à un telle forme, ce qui fait problème disparaîtra.

Mais n'avons-nous pas le sentiment que celui qui ne voit pas là

de problème est aveugle à quelque chose d'important? Voire à ce qu'il y a de plus important? Ne suis-je pas tenté de dire qu'il vit sans but -et justement <<aveuglement>>, un peu comme une taupe, et que si seulement il pouvait voir, alors il verrait le problème?

Ou ne dois-je pas dire que celui qui vit bien ne ressent pas le problème comme quelque chose d'*affligeant*, et donc non plus comme problématique, mais plutôt comme une joie -quelque chose de semblable à un éther lumineux autour de sa vie, et non à un arrière-plan douteux?" (R.M., pg. 38)

S. Cavell en "Aesthetic Problems of Modern Philosophy" enmarca la disolución de la perplejidad en el salto de dimensión de la música tonal a la música atonal, y afirma:

"Moreover, but still perhaps even more rarely, we may find ourselves *within* the experience of such compositions, following them; and then the question whether this is music and the problem of its tonal sense, will be... not answered or solved, but rather they will disappear, seem irrelevant."⁽⁴⁾

También Bouveresse encuentra en ambas una diferencia dimensional, y no de grado:

"On pourrait dire que deux langages musicaux différents, par exemple le langage tonal et le langage atonal, avec leurs <<grammaires>> respectives, définissent chacun un univers particulier de perplexités esthétiques possibles, de questions et de réponses douées ou dénuées de sens, de justifications et de raisons utilisables."⁽⁵⁾

Cavell encuentra una gran semejanza entre la resolución de un problema estético y la resolución de un problema filosófico. Ambas resoluciones (o mejor, disoluciones) entrañan, de algún modo, "a reconception of the subject, a specific sense of revolution":

"You are different, what you recognize as problems are different, your world is different. ('The world of the happy man is a different one from that of the unhappy man' (*Tractatus*, 6.43).) And this is the sense, the only sense, in which what a work of art means cannot be *said*. Believing it is seeing it.[...] As usual, the claim to severe philosophical advance entails a

reconception of the subject, a specific sense of revolution."⁶

En propiedad, el salto de dimensión acalla la perplejidad como pregunta (porque ya no se mantiene en pie como tal), pero lo hace no respondiendo, sino reubicando al elemento problemático en una nueva configuración en la cual su problematicidad ha desaparecido. Por eso Wittgenstein dice que las preguntas problemáticas no deben ser respondidas, sino disueltas. Así es como "toda explicación" (como respuesta a un *explicandum*) "debe desaparecer y sólo la descripción" (la nueva configuración donde la perplejidad ha sido acallada) "ha de ocupar su lugar" (I.F., §109).

Pero vamos a profundizar en la naturaleza de la comprensión estética y en la caracterización de la dimensión y el salto de dimensión. Jacques Bouveresse analiza la comprensión estética y contempla las siguientes posibles reacciones ante una propuesta de interpretación:

"L'«interprétation» que je propose et les raisons que je donne (dans le cas précédent ou en général) peuvent susciter chez mon interlocuteur au moins quatre réactions différentes: 1) Il peut voir ce que je veux lui faire voir et être convaincu que c'est la bonne manière de voir («J'ai compris», «C'est tout à fait cela», etc.). 2) Il peut voir ce que je veux lui faire voir, mais n'être pas du tout séduit par cette manière de voir («Je vois ce que vous voulez dire, mais ce n'est pas du tout cela», etc.). Nos raisons ne lui «disent» rien (*that does not appeal to him*); et cela met, dit Wittgenstein, un terme à la discussion. [...] 3) Il peut ne pas parvenir du tout à voir ce que nous voulons lui faire voir. 4) Il peut ne pas être intéressé du tout par ce que nous désirons lui faire voir, ne pas avoir envie d'essayer de le voir."⁷

El caso 2 que Bouveresse propone es el que nosotros hemos desarrollado por extenso cuando hablábamos de la relación dialéctica entre el acuerdo y la comprensión: que él vea lo que yo quiero hacerle

ver, pero no esté de acuerdo, también público e intersubjetivo, se presta a que yo lo crea o no, y a que yo me replantee o no mi propia comprensión. Nosotros creemos que en este tipo de situaciones se encuentra una de las claves de la naturaleza de la comprensión estética. No obstante, Bouveresse añade otros caso del mayor interés. El caso 1 parece claro, porque es bastante fácil imaginar ejemplos de este tipo: alguien me dice "escucha esta reexposición del tema principal como una evocación melancólica de la atmósfera alegre del principio de la obra" y yo digo "¡Ahora lo comprendo!" y además incorporo esa interpretación a mis actuaciones estéticas posteriores (a lo que digo y lo que hago con respecto a esa obra o ese fragmento). Más problemático es diferenciar entre los casos 3 y 4. ¿Cómo sé que alguien no ha llegado en absoluto a ver lo que queríamos hacerle ver? Bien porque afirma que no lo ve, y además actúa consecuentemente (no es capaz de intervenir competentemente en una conversación donde se compare la melancolía de ese movimiento con otros movimientos u otras obras musicales y no musicales, no es capaz de interpretar las indicaciones de matiz o de acentuación de la partitura a la luz de esa evocación, et.); o bien porque, a pesar de que afirma verlo, su actuación es similar a la anterior. ¿Cómo sé que alguien no sólo no ve, sino que además no le interesa ver? (caso 4): porque se niega a (o evita) intervenir en actuaciones que impliquen mi interpretación y que me puedan servir de "criterio" para mi evaluación de su comprensión, porque insiste en su interpretación sin considerar en absoluto la mía más que para desestimarla de plano ("Déjate de 'evocaciones', lo que has de hacer es tocar las mismas notas, como al principio", por ejemplo), etc. ¿Qué relación tienen estos dos últimos casos con la

"ceguera para el aspecto" de la que habla Wittgenstein y que comentamos en el punto anterior? Para Wittgenstein el "ciego para el aspecto" es como el que no tiene oído para la música:

"Se dice que alguien no tiene un 'oído musical', y la 'ceguera de aspectos' es (de algún modo) comparable a esta clase de incapacidad para oír." (U.E.F.P., §783)

Aquél que no tiene oído no es un sordo real, simplemente es incapaz de discriminar ciertas diferencias de afinación. El falto de oído no dice "No afino", él no sabe que no afina excepto por el hecho de que los demás se lo digan, por la reacción de los demás.

"El 'ciego para los aspectos' tendrá hacia las figuras una relación absolutamente distinta a la nuestra." (I.F., II, pg.489)

Efectivamente, el sordo no sabe si una nota está desafinada, porque su actitud hacia los sonidos y hacia la música no influye la afinación, no porque sea desafinado o afine deficientemente. Es una cuestión de perspectiva total, no de grado. La "ceguera para los aspectos" es similar: el "ciego para los aspectos" no sabe si ve o no ve lo que queremos que vea (excepto por la reacción de los demás), él no dirá nunca "No lo veo", porque "ver" no forma parte de su relación con las figuras. Y el "ver" depende de la voluntad de "ver".

Pero tanto el "ciego para los aspectos" como la persona carente de oído musical han de poseer una cierta capacidad básica de discriminación:

"El ciego para los aspectos no ha de ver cambiar los aspectos A. ¿Pero no ha de reconocer tampoco que la doble cruz contine una cruz negra y una blanca? ¿Es decir, no podrá llevar a cabo la tarea: <<Muéstrame entre estas imágenes una que contenga una cruz negra>>? No. Ha de ser capaz de esto, pero no de decir: <<¡Ahora

es una cruz negra sobre un fondo blanco!>>" (I.F., II, pg. 489)

Paralelamente, la persona que carece de oído puede distinguir notas agudas y notas graves, pero no matices de afinación, o una misma melodía tocada en dos tonalidades bastante próximas.

En definitiva, el ciego para los aspectos es un ciego, no sólo para el seeing as (no sólo para ver el pato-conejo como pato y como conejo), sino para el seeing, esto es, para ver el pato-conejo como una figura ambigua, aunque si sea capaz de responder correctamente a la orden: "¡Tráeme algo que se parezca a esto !" (cf. I.F., II, pg. 489) entre una serie de dibujos de animales que incluyen un pato-conejo al que se le han desarrollado los detalles distintivos del conejo.

El "ciego para los aspectos" no es como el individuo del caso 4 de Bouveresse, porque quien no se interesa por lo que queremos hacerle ver no es alguien que carezca involuntariamente de una capacidad, sino alguien que podría llegar a "ver", pero rechaza esa posibilidad por propia voluntad. Tiene más que ver con el caso 3, aunque no coincide exactamente con él (sería una generalización ideal de este caso): A:"Escucha esa reexposición como una evocación melancólica del tema principal" y B afirma pertinazmente que no lo ve, aunque afirma verlo, no actúa competentemente en actuaciones estéticas posteriores que tengan relación con esa interpretación. Eso no impediría, sin embargo, que B "viera" en otras obras una reexposición como una evocación del tema principal. Pero ¿en qué no coincide "exactamente" con el caso 3? Cualquier individuo encuadrable en el caso 3 es susceptible de comprender. Yo podría, finalmente, tras

pertinaces resultados negativos, conseguir hacer "ver" a alguien lo que quiero (B podría haber leído algo sobre el simbolismo que ese tema tenía para el compositor, por ejemplo, y decir entonces: "¡Ahora veo que la reexposición es una evocación melancólica del tema principal!") (o también podría continuar sin "ver", pero esa imposibilidad es contingente, y no lógica). Nadie es, en principio, un ciego absoluto para la comprensión estética, aunque todo el mundo es susceptible (¿quién no ha tenido experiencias de ese tipo?) de ser ciego para un determinado "ver" estético, coyunturalmente. Claro que no se puede determinar *objetivamente* (en un sentido universal y apodíctico) quién es ciego para un ver: sólo desde quien "ve" (sea otro o yo mismo, retrospectivamente).

Volvamos ahora a las características de la comprensión y al concepto de dimensión. En el punto anterior afirmábamos que comprender es integrar o saltar. E integrar y saltar incluyen las variaciones posibles dentro del caso 2 de Bouveresse: puedo integrar la dimensión comprensiva de mi interlocutor porque considero que la mía es más amplia ("No está de acuerdo porque en el fondo no comprende"). puedo integrar una interpretación como complementaria a la mía, pero no como una interpretación alternativa, sino como otro ángulo de interpretación al que puedo acceder sin salir de mi dimensión ("Sí, estoy de acuerdo en que esa reexposición es una evocación melancólica del tema; siempre me pareció que ese concierto manifiesta dos rumores muy diferentes, uno claro y alegre, y otro sombrío y lleno de añoranza, y el segundo tiempo es como el punto de inflexión"), o puedo acabar considerando que era él quien comprendía, y no yo ("No estaba de acuerdo porque comprendía"), y entonces, tras surgir en mí la

perplejidad, y animado por las razones que apoyan su interpretación, salto a una nueva dimensión interpretativa más amplia que la anterior.

Cuando decimos que las dimensiones comprensivas son de naturaleza expansiva nos referimos, una vez más, a un modo de ser dialéctico. Cada dimensión (como en la ley del volumen de los gases) tiende a explicar (o si se quiere, a "describir", en el sentido de I.F., §109) todo y a integrar toda nueva información en su configuración, sin modificarse. Por eso siempre tendemos a integrar una interpretación como complementaria a la nuestra, mientras sea posible, antes que avistar en ella un seeing que desborde nuestra dimensión y nos obligue a saltar de ella. Por eso nuestra dimensión está constituida como sugiere la *übersichtliche Darstellung*, como una ordenación armónica de formas interrelacionadas e interdependientes (por mucho que esa ordenación no se "vea" propiamente, como tampoco se "ve" nunca un lenguaje en su totalidad, sino que se muestra en la praxis de los juegos de lenguaje; esto es, consiste en, en tanto que se manifiesta a través de, una competencia lingüística (un uso), más que en una gramática propiamente dicha; la dimensión es, por así decirlo, una ficción teórica que intenta dar cuenta de eso que llamamos en el lenguaje "la comprensión", como sustantivo, en la que presupongo un ámbito competencial que no es más que el paradigma ideal de una serie de realizaciones, de usos, de "*comprenderes*", si se nos permite este intento de resustantivar en plural el verbo). Por eso, también en la comprensión estética (como en la comprensión filosófica en general y como en toda comprensión) "la claridad a la que aspiramos es en verdad *completa*" (I.F., §133), porque en nuestra dimensión, por naturaleza, no "viven" perplejidades: la perplejidad me obliga a

saltar de ella.

Pero por otra parte (y aquí está el segundo término de la tensión dialéctica), cuando la perplejidad aparece y el salto se hace inevitable, la dimensión a la que yo accedo supone una ampliación comprensiva respecto a la anterior. Pero no es la misma dimensión ampliada: el salto provoca una reconfiguración de toda la dimensión y ya no puedo volver, como en el parpadeo de un aspecto en las figuras ambiguas, a "ver" como ("ver como") veía. Lo ya conocido es compilado (I.F., §109) en la nueva dimensión como ese magma de formas entre las que la nueva forma encuentra su lugar (I.F., II, pg. 461) de un modo exento de perplejidad. La perplejidad: "¿Por qué es más profundo el Wiegenlied de Schubert que el de Brahms?", el salto: "¡Ahora veo la profundidad del Wiegenlied de Schubert!", la dimensión: "No creo que ninguna otra obra de Schubert tenga una profundidad comparable a la del Wiegenlied" (por ejemplo).

Pero también en otros dos sentidos la naturaleza de la dimensión es expansiva. Por una parte, en el sentido en que decíamos en el punto 4.3. de nuestra investigación que la repercusión del salto de dimensión en la nueva configuración admite grados: aceptar la interpretación de mi interlocutor puede cambiar mi visión de la música de Schubert, mi visión del Romanticismo en música, mi visión de toda la historia de la música, de toda la cultura... hasta incluso mi forma de vida. El concepto de dimensión comprensiva es mucho más elástico que el concepto de estilo, por ejemplo. Una determinada interpretación puede hacerme "ver" de un modo nuevo una obra (y ello constituye ya un salto de dimensión) sin que por ello haya de modificar sustancialmente

mi comprensión de la obra completa de un autor. O puede hacerme "ver" de un modo nuevo la música de Schubert, sin que por ello cambie sustancialmente (no hasta el punto de tener que saltar de una dimensión superior) mi visión de la música Romántica. Y todos esos saltos, grandes y pequeños, serían saltos de dimensión. Aunque estos saltos conviven con otros "movimientos de comprensión"⁽⁸⁾ que no son saltos de dimensión y en los que la misma pregunta que puede dar lugar a la perplejidad es una mera pregunta que puede ser contestada:

"¿Qué quieres decir con que el acorde con que se abre el segundo movimiento de la Séptima Sinfonía de Beethoven es del color de ese cielo?" puede esperar una aclaración,

Wittgenstein: Sí, piensa en los grises del cielo en los cuadros de C. D. Friedrich.

Drury: ¡Claro! Estoy de acuerdo. Si pienso en ello lo veo.

(y este sería también un ejemplo del caso 1 de Bouveresse, junto con otros ejemplos en los que la pregunta es una perplejidad y la contestación una interpretación que me abre a un seeing que no tenía),

o puede esperar una interpretación complementaria:

Wittgenstein: Sí, piensa en los grises del cielo en los cuadros de C. D. Friedrich.

Drury: Nunca se me había ocurrido escucharlo como un cierto tono de gris, pero ahora que lo dices, me parece muy adecuado.

Ahora bien, la asunción de una nueva interpretación como seeing suele acarrear repercusiones en cadena y, a menudo (aunque no necesariamente), una nueva dimensión en la comprensión de una obra implica una nueva visión del autor, y a veces también de una época, etc.

"Le véritable mérite d'un Copernic ou d'un Darwin ne fut pas la découverte d'une théorie vraie, mais celle d'une nouvelle et fructueuse manière de voir." (R.M., pg. 28)

Sólo en ocasiones muy especiales "une petite pensée peut remplir toute une vie":

"Comme une petite pens'e peut cependant remplir toute une vie! De la même façon qu'on peut sa vie durant parcourir la même petite province et s'imaginer qu'il n'y a rien en-dehors d'elle! Nous voyons toute chose dans une étrange perspective (ou projection): le pays que l'on ne cesse de parcourir devient extraordinairement grand, et tous les pays avoisinants sont vus comme de petits territoires adjacents. Pour atteindre à la profondeur, il n'est pas nécessaire de voyager loin; et même il n'est pas nécessaire de quitter son environnement le plus proche et le plus habituel." (R.M., pg. 62)

Sólo en ocasiones muy especiales un salto de dimensión deviene un cambio de forma de vida.

Pero normalmente en la praxis la "onda expansiva", esa tendencia a las repercusiones en cadena se detiene en un punto antes de llegar a la forma de vida (quizás porque ni necesitamos ni podríamos soportar continuamente repercusiones "totales" de cada salto). Ello no impide que cada dimensión, sea cual sea su escalaridad y el alcance de sus repercusiones, es una claridad completa.

Ese punto de detención pragmático en la cadena de repercusiones es común también al segundo sentido en que decimos que la naturaleza de la dimensión es expansiva: la búsqueda de razones que apoyan (o podrían apoyar) una interpretación. Como la cadena de repercusiones dimensionales, señala, en último término, a una forma de vida: si animo a mi interlocutor a construir una cadena de razones, cada vez más profundas, en un determinado momento la cadena toca suelo, las razones se agotan (la pala se retuerce) y mi interlocutor no puede decir más que "Simplemente lo hacemos así, eso es todo". Hemos tocado el suelo rocoso que no es más que el confín último de los

círculos concéntricos que constituyen la forma de vida, y al que hemos llegado atravesando los círculos del juego de lenguaje y de la cultura. Por ejemplo:

El profesor le dice al alumno: "Has de tocar eso más piano" y el alumno replica con un "¿por qué?" a cada respuesta; las respuestas del profesor serían, por ejemplo:

- 1.- Porque contrasta con el mismo tema en *forte* que aparece un poco antes.
- 2.- La música de Vivaldi requiere marcar bien los contrastes.
- 3.- En la música clásica respetamos el estilo de cada autor.
- 4.- El público exige que la interpretación sea rigurosa.
- 5.- El músico debe agradar al público.

[etc.]

n.- Bueno, así es como lo hacemos aquí, así es como hay que hacerlo.

Y podría pensar: (O no quiere aprender a interpretar música clásica, o es estúpido o se está burlando de mí). Este chico parece que venga de otro planeta.

Una última cuestión: ¿Hay un progreso en las dimensiones comprensivas? ¿Puede decirse que existe un avance objetivo hacia un conocimiento mejor en la secuencia de saltos de dimensión? No, en general y desde fuera. Pero sí para cada caso y desde la perspectiva de aquél o aquellos que "ven". No hay una jerarquía de dimensiones en este sentido: no podemos afirmar aséptica y objetivamente (en el sentido más positivista del término) la mayor calidad de una comprensión frente a otras, o su mayor alcance. Si podemos hacerlo (y lo hacemos) cada uno de nosotros estando comprometidos con una cierta cadena (un "historial", un *curriculum*) de saltos de dimensión. Desde

la generalidad lo único que podemos observar (sin un cierto gesto de perplejidad) es que "el hombre es un perpetuo viajero a la búsqueda de significación (o lo que es lo mismo, del comprender), pero no podemos ofrecer un criterio maestro que nos guíe cualitativamente en esa búsqueda o en la comparación de mi comprensión con la comprensión de otros sin entrar en la dialéctica de los juegos de lenguaje de la comprensión (y esto, sospechamos, no sólo vale para la comprensión estética).

Sólo queda una advertencia: nuestra exposición de distintos casos a la luz de la noción de dimensión no pretende, en modo alguno, constituir una taxonomía completa (entiéndase: ni una "taxonomía" ni "completa") de los juegos de lenguaje que tienen que ver con la comprensión estética. Somos conscientes de que dichos juegos de lenguaje son bastante más diversos y complejos de lo que aquí puede parecer. Nuestra intención no es ofrecer una descripción (en el sentido positivista) pormenorizada de nada, sino sólo iluminar (mediante ejemplos, comparaciones, analogías, conexiones, etc.) una determinada región del lenguaje.

NOTAS

<¹>Bouveresse: Wittgenstein: la rime et la raison, pg. 192-193.

<²>ibid., pg. 192.

<³>El subrayado es nuestro.

<⁴>op. cit., pg. 696.

<⁵>Bouveresse, op. cit., pg. 188.

<⁶>ibid., pg. 697-698.

<⁷>Bouveresse, op. cit., pg. 186.

<⁸>Hablamos de movimientos de "comprensión" en un sentido análogo a cuando Wittgenstein habla de "movimientos de pensamiento".

5.4. La explicación estética: causas, razones y descripciones suplementarias.

En el punto anterior veíamos cómo hay un sentido en el que decimos que los juicios y las interpretaciones estéticas pueden (y suelen) ser apoyados (aunque no sea necesario explicitar razones o criterios para que un juicio o una interpretación pueda ser susceptible de ser considerada, lícitamente, correcta o incorrecta) con explicaciones estéticas. Ese sentido no es el sentido que opone "explicación" a "descripción" en I.F. §109: aquí, explicación y descripción son dos caras de una misma moneda; si yo ofrezco razones que apoyen mi interpretación desde mi dimensión, para mí no son en el fondo más que descripciones (o aplicaciones descriptivas) de mi "ver", pero para mi interlocutor serán explicaciones en tanto que espera de ellas que le hagan acceder a una visión cualitativamente distinta de la actual, que le revelen un aspecto nuevo, aún desconocido, de la obra. Ahora bien, una vez mis razones le han hecho "ver" lo que mi interpretación quiere hacerle ver, una vez que él también deja de considerar mi interpretación como una alternativa (un *seeing as*) y pasa a considerarla en su exclusividad como un *seeing*, mis razones pasan de nuevo a ser descripciones también para él. Por eso Wittgenstein afirma en I.F. §109:

"Toda *explicación* tiene que desaparecer y sólo la descripción ha de ocupar su lugar"

En el presente punto nos disponemos a investigar la naturaleza de dichas explicaciones estéticas, o lo que es lo mismo, la naturaleza de las razones que pueden darse para apoyar una interpretación (o un juicio) estética. Esas razones pertenecen (como

apuntaba Bouveresse a propósito de la distinción entre la música tonal y la música atonal) a una dimensión. Cada dimensión acoge un "mundo" de perplejidades y de razones posibles.

Desde una concepción clásica o tradicional de la comprensión estética, una explicación estética se basa en una asociación causal de la obra (o "cualidades" o "propiedades" de ella) con impresiones, sensaciones o imágenes del sujeto espectador. Pero, independientemente de los problemas que plantean tanto los primeros como los segundos términos de la relación causal, el malentendido más grave lo plantea la propia consideración causal de la explicación. Wittgenstein dedica numerosos párrafos de E.P.R. a mostrar cómo las explicaciones estéticas se plantean no en términos de causas, sino de razones. A menudo es la confusión del significado de la obra de arte con las asociaciones mentales, las imágenes y las sensaciones que acompañan la recepción estética la que da contenido a ese causalismo.

"It may be that whenever I see a particular painting by Rothko, I cannot help smiling nostalgically to myself. The hue of that central slab of colour is precisely the hue of a old jumper of which I was once so fond.

Now it is true to say that I am smiling because of the colour of the object made by Rothko. The physical object hanging on the wall has the colour of my jumper and so has the power to make me have such thoughts. [...]

So, even though I am smiling because of the object made by Rothko, I am not smiling because of the painting. I am only smiling in the company of the painting."¹

Pero el causalismo se equivoca, primero, al confundir la explicación estética con la explicación de un mecanismo, y segundo, en la comprensión del papel que términos como experiencia, impresión, sensación, etc., juegan realmente en el lenguaje cotidiano del arte. No es lo mismo entender la pregunta "¿Cómo es que has llegado hasta

aquí?" planteada en términos de mecanismo que la misma pregunta planteada (como frecuentemente se hace en el lenguaje cotidiano) en términos de razones o motivos; como observa Ground:

"Reflection on an analogy with our relations with each other may also prove helpful here. Imagine asking of someone how it was that he came to be sitting here. He might reply: 'Oh well, to cut a long story short, my cerebral cortex sent some signals to my motor centres which in turn made my legs move which...' and so on. Certainly this, in one sense, captures how it was that he came to be sitting here. But it is very unlikely that it gives us what we wanted to know. What we usually want is an answer like 'Oh it's a long story but in brief, my Uncle lives in Antwerp. Now he thought that since I own a pet shop...' and so on. Or even something like 'Oh well -I just like sitting you know; I do a lot of it...'. These are answers that give not just causes and an account of how things were but reasons and an account of how things were for someone."²

Del mismo modo, una pregunta estética no puede ser respondida con una explicación causal, porque lo que exige es una respuesta en términos de motivos y razones.

En segundo lugar, la insatisfacción estética (cuando digo, por ejemplo: "Ese bajo no le va a esa música" o "Hay algo en esa puerta que no va") no es una sensación física (no es un placer o displacer, aunque pueda ser acompañada de placer o displacer), ni tampoco un *clicking* (E.P.R., pg. 68). La puerta o el bajo no son la causa de mi desagrado, sino que mi desagrado es una "reacción dirigida" (*directed reaction*, E.P.R., pg. 59, §18) a la puerta o el bajo. Igualmente, la insatisfacción estética no equivale a la expresión de desagrado más (+) el conocimiento de la causa del desagrado. Por eso no supone que los términos causa, experiencia, etc. estén mal usados en el lenguaje cotidiano del arte.

"On dit: <<Cette fois, j'ai vécu tout autrement ce passage.>>

Mais cette expression ne dit ce qui est arrivé qu'à un interlocuteur qui est familier d'un monde conceptuel particulier lié à des situations de ce genre. (Analogie: <<J'ai gagné la partie.>>)" (F, §165)

Y ese universo conceptual no es un lenguaje privado de las vivencias interiores, sino una dimensión comprensiva.

En resumen, Wittgenstein aclara la cuestión concluyendo que "causa" y "razón" tienen gramáticas diferentes (C.A.M., pg. 43) y que la demanda de explicación estética no es una demanda de explicación causal.

No obstante, el papel de la causalidad en los juegos de lenguaje del arte y lo estético ha dado lugar a una polémica particular. C. A. Mace ("On the Directedness of Aesthetic Responses") defiende la idea de la explicación estética como un tipo particular y autónomo de explicación (y quizás Mace debería estudiar la proximidad de ese tipo de explicación con las explicaciones de otros campos, como el conocimiento de personas, como hace Ground, por ejemplo), una explicación basada en la dirección (u orientación) de las respuestas al objeto. Sin embargo, curiosamente, Mace afirma en relación con ello que hay un sentido importante de "causa" de acuerdo con el cual puede hablarse del objeto al que la respuesta estética está dirigida como una "causa" de la respuesta:

"Finally, note may be taken of the fact that although there may well be an important sense of 'cause' in which the object to which an aesthetic response is directed can be said to be a 'cause' of the response, the features to which reference is made in the aesthetic explanation of the work of art are not the object to which the response is directed. An architectural critic may rightly appraise a door as well designed but it is the door to which his response is directed not the several ratios and other features to which he might refer in an aesthetic

explanation of why his response is so directed."⁽³⁾

Esos "rasgos" (*features*) son la "causa" de la respuesta (o reacción estética), pero, en términos de dirección (u orientación), la respuesta está dirigida, no a los rasgos, sino al objeto. Es decir, la altura de la puerta es la causa de mi manifestación de insatisfacción, pero no es la altura, sino la puerta el objeto al que está dirigida mi insatisfacción. Mace parece situar dirección y causa antes y después, respectivamente, a ambos lados del eje constituido por la actividad de búsqueda del objeto-causa de la insatisfacción. Al principio yo sólo sé que mi insatisfacción está dirigida hacia la puerta. Luego, cuando bajo la puerta y mi insatisfacción cesa, yo puedo decir: "La altura de la puerta era la causa de mi insatisfacción". Pero una vez más, esta última afirmación me hace pensar en el cese de mi insatisfacción como un proceso mecánico: "La puerta bajó hasta su punto justo y entonces mi insatisfacción cesó", como si mi insatisfacción fuese un termostato y la altura de la puerta el grado de elevación de la temperatura que lo dispara. Esa falsa visión esconde que el cese de la insatisfacción no es un *clicking* , sino una aceptación, y que la insatisfacción no es un estado mental, ni una sensación, sino un modo de actuación. Habiendo cesado mi insatisfacción tiendo siempre a proyectar en cada uno de los tres estadios temporales del supuesto "proceso" la presencia de la "causa" hallada.

Por su parte, F. Cioffi ("Aesthetic Explanation and Aesthetic Perplexity") plantea objeciones al argumento wittgensteiniano de que las explicaciones estéticas no son hipótesis causales. Para Cioffi, "the question is whether these exhaust the ways

in which causal knowledge can bear on aesthetic judgements as to the sources of impressions"⁽⁴⁾. Su conclusión es:

"Wittgenstein confuses the thesis that the analysis of an impression is not reducible to, or the equivalent of, a causal claim with the thesis that it does not imply a causal claim. However, there are many cases where unless the corresponding causal remark is true, the object claim must be withdrawn. Though an object claim is not necessarily true simply because the corresponding causal claim is true, an object claim is not true unless a causal claim is true. It says more but does not say less."⁽⁵⁾

Wittgenstein afirma que, en el famoso ejemplo de la puerta demasiado baja de E.P.R., mi insatisfacción está dirigida a la baja altura de la puerta, pero no causada por ella; esto es, el hecho de que yo acepte la altura X como satisfactoria, indica que mi insatisfacción estaba dirigida a la altura de la puerta, pero no hay ningún *click* interior que me haga decir "Ahí, déjala" cuando la puerta llega a una altura X. Cioffi se limita a insistir en que casos especiales (como simular que subo la puerta hasta que yo diga "Ahí, déjala") demuestran que subyace un substrato causal que sí es relevante (para demostrar la ausencia de una verdadera relación entre mi expresión de insatisfacción y el objeto). Cioffi apoya su tesis con otros ejemplos muy semejantes: Miguel Angel muestra a Soderini el David, y éste último dice que no está satisfecho con la nariz del David, que le parece demasiado gruesa; Miguel Angel trepa hasta ella y simula corregirla con unos golpes de cincel, pero sin variar nada; Soderini vuelve a mirar y dice: "Mucho mejor, ahora sí le has dado vida realmente". Para Cioffi, casos como éste en los que falla la suposición de que las impresiones están dirigidas al objeto muestran la necesidad de recurrir al substrato causal de la explicación

estética para dar cuenta de la verdadera naturaleza del evento. Lo bien cierto es que, aun cuando concediéramos eso a Cioffi, la relevancia de esa constatación sería prácticamente nula: los juegos de lenguaje con los términos del arte y lo estético no se basan sobre la comprobación permanente de la relación efectiva de las manifestaciones estéticas con el objeto. Pero lo único que le concederíamos a Cioffi es que existe la suposición de una relación efectiva entre el objeto y mi manifestación. El "truco" de simular que subimos la puerta dejándola igual es una comprobación experimental extraordinaria de que el sustrato físico de la "reacción dirigida (u orientada) al objeto" no existe. ¿Qué pensaré yo de mi interlocutor tras hacerle caer en la evidencia? No pensaré que le falla ningún mecanismo interno de *clicking* ; pensaré, por ejemplo, que mi interlocutor me ha hecho mover la puerta para demostrarme que tiene un gusto refinado para disponer los espacios y las cosas de una casa (cuando en realidad la puerta no le planteaba ningún problema plástico): miraré a las razones que me expliquen el porqué de la actividad de mover la puerta y dejaré de mirar al momento del "Ahí esté bien, ¡para!" (que funciona como un mero ritual). Además, no hay nada en ese sustrato de la relación física efectiva que indique que haya de ser una relación causal, del mismo tipo que cuando decimos que el virus causa la infección o que el impacto causa el movimiento: "la altura de la puerta causa la insatisfacción de X". Lo que concede toda la fuerza a la noción wittgensteiniana de "reacción dirigida" es el "Ahí es, ¡para!", porque sin él la dirección de insatisfacción es sólo una hipótesis: si subir y bajar la puerta no me induce a decir "¡Para!", seguramente pensaré en variar otros factores (anchura, color, centramiento, etc.). Claro

que la insatisfacción existía antes de subir la puerta, pero lo que busco no es su "causa", sino su objeto. Y ese objeto no es algo predeterminable, preexistente al acto de buscarlo (al menos en el arte y lo estético): no hay un punto "geométrico" (resultado, por ejemplo, de dividir la altura de la pared por la de la puerta) en el que mi interlocutor, automáticamente, haya de decir "¡Para!"; no hay una proporción determinable por medios matemáticos (o por experimentos de psicología de la percepción visual) que hiciera a Miguel Angel detenerse al cincelar la nariz del David. Lo que determina que la altura es el objeto de mi descontento es mi aceptación (mi manifestación) de que a esa altura mi insatisfacción cesa. Banalizando la aceptación de la buena solución como buena solución (convertido el "¡Para!" en mero ritual), destruyo la base sobre la que se asienta la orientación o dirección de reacciones al objeto, y entonces tengo que pensar en otra utilización de las expresiones que normalmente usamos en el juego de lenguaje de la apreciación estética. Y entonces estoy tentado por dos tipos de involución causalista (o los dos a la vez):

1. Pensar que lo que falla es un *clicking* interno (E.P.R., pg. 68, §3) (en el marco de una especie de "mecánica del alma") en el espectador. Pensar la insatisfacción como un estado interno, no ligado íntimamente a la manifestación de insatisfacción y a la conducta de búsqueda del objeto de la insatisfacción.
2. Pensar que la causa es algo predeterminado, que existe previa e independientemente a la aceptación del objeto de la insatisfacción.

Pero la predeterminación de la causa que introduzco en el "truco" de simular variar la altura X es una predeterminación forzada,

artificial: coloco la altura X en el lugar de la "causa", y cuando mi interlocutor dice "¡Para!", entonces yo digo: "¡Es una falsa causa!" y presupongo que debe haber una verdadera en los casos en que mi interlocutor tenga una verdadera insatisfacción.

La observación de Cioffi nos hace un pequeño servicio: nos llama la atención sobre el substrato físico de la relación que existe entre el objeto y la insatisfacción. Pero, por contra, nos induce a una grave involución causalista de consecuencias muy confudentes con respecto al pensamiento wittgensteiniano y los problemas estéticos.

A ello se refiere Bouveresse cuando dice:

"Sans doute <<la cause (dans le sens de: l'objet vers lequel le sentiment est orienté) est également la cause dans les autres sens. Quand vous la supprimez, la gêne cesse, et que sais-je encore>>. Mais le mot <<cause>> est ici una source d'erreur, parce qu'il nous porte à croire que, lorsque nous cherchons à expliquer l'<<effet>> qu'une oeuvre d'art produit sur nous, nous essayons d'identifier un *mécanisme* quelconque."⁽⁶⁾

y recoge la idea de Wittgenstein en E.P.R., pg. 60, §21:

"La causa, en el sentido del objeto a que está dirigida, es también la causa en los otros sentidos. Cuando se la elimina el desagrado cesa, o lo que sea."

Solo en un sentido podemos aceptar la relación causal sin reservas. Lo que una persona significa para nosotros (la comprensión que tengamos de ella) está, cualitativamente, en relación causal con la presencia (física o no) que esa persona tiene en nuestra vida (en lo que hacemos y decimos); por eso decimos que alguien no comprende realmente a fulano en función de lo que ese alguien hace y dice, y no sólo de sus opiniones sobre fulano ("Crees que lo comprendes, pero no,

porque jamás te interesas por sus problemas, ni sabes lo que piensa, ni lo ves nunca"). Del mismo modo, la significación que una obra de arte pueda tener para nosotros (la comprensión que tengamos de ella) esté, cualitativamente, en relación causal con el uso que damos en nuestra vida (con lo que hacemos y decimos); por eso decimos que alguien no comprende tal obra o a tal autor en función de lo que hace y dice ("Dices que comprendes a Mozart, pero no puedes despreciar sus conciertos para piano si sólo has escuchado la versión de Askenazi").

"Des mots d'un poète peuvent pénétrer en nous jusqu'au fond. Et c'est une chose qui est naturellement en relation *causale* avec l'usage qu'ils ont dans notre vie. Et également en relation avec le fait que nous laissons, conformément à cet usage, nos pensées vagabonder ça et là dans l'entourage familier des mots"
(F, §155)^{<7>}

Una de las consecuencias de todo lo anterior es la centralidad del concepto de aceptación en la comprensión estética.

Dice J. Bouveresse:

"Les raisons et les causes se distinguent dans les cas les plus caractéristiques en ceci qu'à la différence des <<vraies>> causes, les <<vraies>> raisons et les <<bonnes>> raisons sont essentiellement celles que nous reconnaissons comme telles."^{<8>}
("Una buena razón es un razón que aparece como tal ", I.F., §483)

Y ello porque los hechos no pueden justificar las razones del mismo modo que justifican las hipótesis, y aquí no hay que mirar a "los hechos", sino a "justificar": no es que no podamos encontrar "hechos" que podamos llegar a considerar como informaciones relevantes para la validación de una razón, sino que ningún hecho (o conjunto de hechos) puede ser el criterio de validez de una razón. Al decir "¡Déjalo, eso es!" cuando muevo la puerta en la que algo no va, o cuando modifico los trazos o las sombras de un retrato a lápiz o una

caricatura, o cuando barajo distintos acordes para finalizar un tema en música, etc., lo que hace que mi solución sea la solución correcta es que yo la acepte como la solución, y no que la puerta haya llegado a un punto "geométricamente correcto" de la altura del muro o cumpla la ley de los tres tercios (sin que yo lo sepa cuando digo "¡Eso es!"), o que la longitud del trazo de mi retrato sea exactamente proporcional a la longitud del retratado, o que el acorde que "le va" a ese final coincida con los resultados de algún experimento psicológico sobre acústica.

Igualmente, el uso del término "razón" en los juegos de lenguaje cotidianos de arte muestra cómo el único criterio de validez (o corrección) de las razones es la aceptación, el reconocimiento. Si alguien intenta convencerme de que Poulenc es un compositor banal en el fondo, y apoya su juicio con la siguiente razón: "Poulenc utiliza constantemente temas vulgares, e incluso populacheros", yo podría replicarle: "¡Eso no es razón para considerar su música banal!", y apoyaría mi réplica con ejemplos de grandes músicos que utilizan temas populares o vulgares, o con observaciones sobre el modo de utilizar y reproponer esos temas. Que eso sea o no una razón válida depende de mi aceptación de la razón. También podría describir, tras escucharle, que realmente la música de Poulenc es banal y que jamás le había concedido la importancia que merece al hecho de que utilizara con tanta frecuencia temas vulgares (o podría caer en la cuenta de eso tras volver a escuchar a Poulenc). Y entonces mi aceptación haría que esa fuese la razón correcta. O podría pensar que Poulenc es un músico banal, pero no por la vulgaridad de sus temas, sino por la simplista utilización de esos temas y su pobreza de recursos armónicos y

compositivos. Pero el "criterio" vuelve a ser mi aceptación. Para mi interlocutor, la razón será, seguramente, la razón válida (relevante, por tanto), pero también podrá ser sensible a mi réplica, y considerar que, siendo una razón válida, no es suficiente para la afirmación del juicio de banalidad, sino que existen otras razones (su técnica compositiva) que sí son suficientes para afirmar el juicio; o podría inmediatamente considerar que es ésa la única razón, que no hay otras más importantes que apoyen su juicio y que, por tanto, el juicio es incorrecto.

De nuevo nos hallamos, casi sin pensarlo, en los vericuetos de la dialéctica, y la corrección, siendo pública e intersubjetiva, no es objetiva en un sentido universal y unívoco.

"Je fournis à quelqu'un une explication et je lui dis: <<C'est comme si, etc...>>; il dit alors: <<Ah bon! Maintenant je comprends>>, ou bien: <<Bon! Maintenant je sais comment il faut le jouer>>. Ce qui compte avant tout est qu'il n'était pas obligé d'accepter mon explication; ce n'est pas comme si je lui avais donné pour ainsi dire des raisons convaincantes de considérer ce passage comme comparable à tel ou tel autre. Je ne lui explique pas, par exemple, que [selon] certaines déclarations du compositeur, le passage en question entend représenter ceci ou cela." (R.M., pg. 83)

Alguien podría pensar (en buena lógica) que lo que aquí estamos construyendo es una estética del acuerdo, presuponiendo, optimistamente, que lo frecuente (lo *normal*) en los juegos de lenguaje es el acuerdo, y no el desacuerdo. ¿No podría presuponerse el desacuerdo como caso más general y elaborar una estética del desacuerdo? Sí, en principio (aunque no hemos contemplado esa posibilidad con detenimiento, pero no tiene por qué ser problemático). En todo caso, lo que nosotros proponemos es una estética de los

acuerdos mínimos. En palabras de Ground:

"It is probably true to say that in most people's experience, this is most often what aesthetic disagreement is like: little trading of arguments, perhaps no assenting to and dissenting from propositions, little leading of people from agreed 'descriptions' of the work through to 'evaluations', hardly any syllogisms. Instead, we do not see the point of what someone else is seeing or hearing. And we are not able to get them to see and hear and move in, what is to us, the inside of the work. And when we reflect, we feel that through these experiences, frustrating as they often are, we learn something important about the character of aesthetic phenomena and especially of works of art."⁽⁹⁾

En definitiva, lo que sí nos parece claro es que la necesidad del acuerdo (del asentimiento o aceptación) en Wittgenstein no apunta hacia una teoría del consenso (Habermas), sino hacia un holismo o una teoría del prejuicio. Dice Habermas en Conocimiento e interés⁽¹⁰⁾:

"A esta concepción específica de la reconstrucción racional de las condiciones de posibilidad del lenguaje, del conocimiento y de la acción han contribuido sobre todo el análisis de Wittgenstein del concepto <<seguir una regla>> y las categorías chomskianas (relacionadas con Humboldt) de <<regla generativa>> y de <<competencia lingüística>>."

Aparte de las notables diferencias entre el generativismo de Chomsky y el pensamiento wittgensteiniano, lo que hace Habermas en su "account" de la "reconstrucción" desde la "crítica" es enrolar a Wittgenstein en una forma de "reflexión" que concibe "el carácter generativo de las reglas mismas de modo que el dominio de las reglas generativas (es decir, el nacimiento de una competencia, y con ello la formación de un sujeto caracterizado por competencias) se convierte en una segunda cuestión, analítica y empíricamente independiente [de la constitución del sujeto trascendental]"⁽¹¹⁾.

Las reglas, en Wittgenstein, no determinan unívocamente la competencia del individuo en un juego de lenguaje y en una forma de vida. La competencia es dominio de las reglas y dominio de la aplicación de la regla; pero esto último, como sabemos, no es reducible a reglas. Habermas no tiene el menor recato en aprovechar términos y conceptos claramente wittgensteinianos (la gramática del lenguaje ordinario, juegos de lenguaje, forma de vida, ver op. cit. pg. 195-196), mientras que su exposición de las diferencias entre "crítica" y "reconstrucción" demuestra una comprensión bastante superficial del pensamiento wittgensteiniano. Por otra parte, en la filosofía de Wittgenstein la autorreflexión crítica (como terapéutica de los malentendidos que ella misma genera) y la tarea filosófica de aclaración, el hacernos "ver" (la descripción, en suma, en el sentido de I.F., §109) son una y la misma cosa. Algo que en Habermas está dudosamente resuelto. Y uno siempre acaba sospechando que la atribución a Wittgenstein, por parte de Habermas de una reconstrucción racional de las condiciones de posibilidad del lenguaje, el conocimiento y la acción que Habermas atribuye a Wittgenstein (frente a su propia propuesta de autorreflexión crítica) denuncia, en realidad, una reconstrucción lingüística (en su discurso filosófico, por una parte, e integrando en él la lingüisticidad de la actividad comunicativa, por otra) de las condiciones de posibilidad de la racionalidad.

Por otra parte, Habermas afirma (al hilo de su *revisión* de Peirce y Dilthey):

"La interpretación que hay que iniciar apenas se ve perturbada la experiencia comunicativa, que resultaba fiable bajo los esquemas

compartidos de concepción del mundo y de la acción se dirige a la vez a las experiencias adquiridas en un mundo constituido a través del lenguaje ordinario y a las reglas gramaticales de constitución de este mundo. Es, a la vez, análisis lingüístico y experiencia. Y correlativamente corrige sus anticipaciones hermenéuticas de conformidad con un consenso entre interlocutores, obtenido según reglas gramaticales -también aquí convergen de forma peculiar experiencia y penetración analítica."<12>

La centralidad de la aceptación en la comprensión (al menos la estética) no significa en absoluto la necesidad del consenso (que será luego la base sobre la que edificar una reconstrucción de la racionalidad "crítica"). Primero, porque el consenso, a pesar de lo que dice Habermas, no se obtiene "según reglas gramaticales"; segundo, porque el consenso es sólo una posibilidad en la dialéctica de la comprensión (y no nos atreveríamos, como tampoco se atreve Wittgenstein, a afirmar una tendencia prioritaria al acuerdo en la dialéctica de la comprensión, una estética del acuerdo en el sentido fuerte); tercero, porque la estructura dimensional de la comprensión muestra una configuración no sólo horizontal, sino vertical de la comprensión en toda su complejidad dialéctica, y el consenso habermasiano, nos tememos, se mueve con dificultad en ese *habitat* ; cuarto, porque la comunidad en una misma forma de vida no es obviamente un consenso; y quinto, porque la interpretación no se "corrige de conformidad con un consenso entre interlocutores" (un consenso que no tiene por qué existir necesariamente): el acuerdo forma parte de la dialéctica de la comprensión, pero no determina unívocamente la corrección de las interpretaciones ("Comprendo, pero no estoy de acuerdo"); y sexto, porque el consenso es interno a la propia dialéctica de la comprensión, al "tomar posiciones" dentro de ella, y no puede ser afirmado, desde fuera, como un principio

regulativo de la actividad comunicativa.

Hecho este inciso, volvamos sobre las razones en la explicación estética. Para Wittgenstein, a menudo, una comparación puede ser la mejor razón. En las Conferencias de 1930-33 (recogidas por Moore), Wittgenstein presenta un concepto que nosotros consideramos central, y que, aunque no vuelve a aparecer formulado teóricamente en ningún otro lugar de su obra, toma forma en multitud de párrafos wittgensteinianos (y hasta incluso, como veremos, en su concepción misma de su filosofía y de la filosofía): es el concepto de descripciones suplementarias (*further descriptions*):

"Las razones en estética, dijo, tienen <<la naturaleza de descripciones ulteriores>>: por ejemplo, se puede hacer ver a una persona lo que Brahms pretendía mostrándole gran cantidad de obras de Brahms, o comparándolo con un autor contemporáneo."⁽¹³⁾

Las descripciones suplementarias pueden consistir en comparaciones, analogías, ejemplos, conexiones, repeticiones, redundancias, invitaciones a destacar tal o cual elemento, o a interpretar unos elementos desde otros, a inventar contextos de interpretación nuevos 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 Angel 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 cuerpo."⁽¹⁴⁾

Las R.M. están plagadas de descripciones suplementarias genuinamente estéticas, por ejemplo:

"Si tu me demandes comment j'ai ressenti le thème, je réponderai peut-être: <<comme une question>>, ou quelque chose de ce genre, ou bien je me mettrai à le siffler avec expression, etc."
(R.M., pg. 64)

"On peut dire des mélodies de Shubert qu'elles sont pleines de *sommets*, ce qu'on ne peut dire de celles de Mozart; Schubert est baroque. Il y a certains endroits dans un mélodie de Schubert que l'on peut indiquer, et dont l'on peut dire: Tu vois, là est l'esprit de cette mélodie, ici la pensée atteint un sommet."
(R.M., pg.59)

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

"Art forms lose their meaning. For instance, why have all Shakespeare's plays five acts? No one knows. What does the number five signify here? -Once when I was listening to the short crowd choruses in Bach's Passion music, I suddenly realized, 'this is what the very short scenes in some of Shakespeare's plays mean.'"⁽¹⁵⁾

Nicolet defiende que los *juegos matemáticos* le interesan a Wittgenstein principalmente porque establecen un objeto de comparación para la comprensión de la verdadera naturaleza de los *juegos no-matemáticos*:

"Il s'agit de dégager le calcul et les concepts mathématiques du brouillard philosophique et de les laisser jouer dans la lumière des contextes où ils sont réellement utilisés. Mais cette élucidation a pour but principal d'établir un *objet de comparaison* pour l'analyse des jeux non-mathématiques, et c'est là leur intérêt essentiel pour le philosophe: à la fois construits de toute pièce et entièrement *a priori*, les jeux

mathématiques sont intelligibles en droit; ils fournissent aussi les exemples les plus clairs de <<grammaires>>, de systèmes de règles autonomes, *sui generis*, liées de manière interne; pure combinatoire de règles de signes, ils ne prennent de signification que par leur usage."⁽¹⁶⁾

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 las que hemos visto en R.M.), 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" (I.F., §90).

Para finalizar, daremos noticia (críticamente) de algunos estudios sobre la cuestión. Dickie ("Is Psychology Relevant to Aesthetics?") argumenta cómo las "causas" aportadas por los tests psicológicos no pueden responder a las preguntas estéticas. Por su parte, Lycan & Machamer ("A Theory of Critical Reasons") efectúan una buena crítica antiesencialista de segunda generación a Ziff (logicista) y a Isenberg (psicologista) por sus planteamientos (fallidos) de la relación entre el establecimiento de razones y los juicios críticos de valor; al intentar ligar hechos y valores, Iseminger cae en la privacidad y Ziff en el objetivismo universalista

frustrado. En contrapartida, Lycan & Machamer proponen una visión de las razones críticas en paralelo con los criterios cotidianos introducen la noción de "*continuum* de razones" y de "destacabilidad". Para ellos, una razón, en arte, es entendida como tal en tanto que hemos aprendido el apropiado "mental set", la apropiada habilidad de ver aspectos ("aspect-seeing ability"). Su propuesta resulta, de una parte, poco novedosa (la relación de las razones con el seeing), y de otra, peligrosa por artificiosa e idealista (el *continuum*, el *mental set*, etc.). El artículo, en su exposición, resulta farragoso y cabalístico. T. C. Mayberry ("Aesthetic Pleasure and Enjoyment") ataca el causalismo de Santayana y muestra cómo el placer estético no puede ser entendido como efecto de la obra de arte, sino como una respuesta, indisolublemente ligada a ésta. Para Sibley, ("Les concepts esthétiques") el vocabulario estético que aparece en las explicaciones estéticas es el producto de una transición (hacia una mayor especificidad); Sibley explica la transición gradual del gusto en el uso del vocabulario estético. La propuesta de Sibley puede confundir más que aclarar, por lo que respecta a las diferencias entre los juegos de lenguaje de la belleza natural, los objetos del gusto, y del arte.

NOTAS

- <1>Ground: Art or bunk?, pg. 54-55.
- <2>ibid., pg. 37-38.
- <3>op. cit., pg. 160.
- <4>op. cit., pg. 422.
- <5>ibid., pg. 445.
- <6>Bouveresse: Wittgenstein: la rime et la raison, pg. 172-173.
- <7>Hemos preferido la traducción francesa que ofrece Bouveresse en Wittgenstein: la rime et la raison, pg.166.
- <8>ibid., pg. 175.
- <9>Art or bunk?, pg. 75.
- <10>Madrid, Taurus, 1982, pg. 333-334.
- <11>ibid., pg. 333.
- <12>op. cit., pg. 196-197.
- <13>op. cit., pg. 313.
- <14>Civilización, Madrid, Alianza, 1979, pg. 188.
- <15>R. Rhees (ed.): Ludwig Wittgenstein. Personal Recollections, Oxford, B. Blackwell, 1981, pg. 147.
- <16>Nicolet, op. cit., pg. 119.

6. El status epistemológico de la estética y su objeto.

6.1. Estética y filosofía.

El trazado de nuestra investigación regresa en círculo⁽¹⁾, al punto de partida. Empezaremos examinando, a propósito de sus "obras" filosóficas, el replanteamiento radical wittgensteiniano del *discurrir* (:discurso, pero también pensamiento) filosófico; nos adentraremos, siempre de la mano del pensamiento wittgensteiniano, en los laberintos de algunos problemas estéticos fundamentales; ahora nos corresponde preguntarnos de nuevo: ¿qué es entonces la filosofía?, ¿qué lugar ocupa la estética con respecto a ella?, ¿qué lugar ocupa la filosofía con respecto a la vida, y la estética con respecto al arte?, ¿es posible una estética (y una filosofía) como "teoría"? La mayor parte de las respuestas ya han sido, de algún modo, anticipadas en los capítulos precedentes.

Una de las consecuencias más sorprendentes, en principio, de nuestra investigación es, quizás, la semejanza entre las cuestiones estéticas y las cuestiones filosóficas. Wittgenstein se refiere explícitamente a ello al menos en dos ocasiones: en R.M. pg. 36 (donde habla de "L'étrange ressemblance d'une recherche philosophique [...] avec une recherche esthétique") y en R.M. pg. 94 (donde se refiere al diferente interés que le suscitan las cuestiones conceptuales y estéticas frente a las cuestiones científicas). Pero, además, esa proximidad es patente en la obra y el pensamiento wittgensteinianos: la proliferación de ejemplos estéticos, la preocupación por problemas ligados a artes concretos (la música, la literatura, la poesía...). En R.M. se produce (al igual que en E.P.R., quizás) un fenómeno

importantísimo que algunos, como Beardsmore, han observado:

"The comparison between art and philosophy is not accidental, for throughout *Culture and Value* remarks about what can be learned from music, literature, poetry are paralleled by remarks about what is learned from philosophy, and this raises interesting questions about their relationship to one another."⁽²⁾

J. Zimmermann ("Zur Ästhetischen Relevanz der Philosophie Wittgensteins") observa cómo Wittgenstein, a menudo, somete su filosofar a criterios valorativos estéticos:

"Su estilo es como una mala frase musical (R.M., pg. 51), sus frases deben ser leídas con un *tempo* correcto (R.M., pg. 70), toma la disposición poética (<<*poetischen Stimmung*>>) como premisa de su pensamiento (R.M., pg 79); repara en que él es en el fondo un pintor (*Maler*), y a menudo un pintor bastante malo (R.M., pg. 97); sus pinturas filosóficas representan pedazos de un paisaje exorbitante (*ungeheuern Landschaft*) (R.M., pg. 68): ese <<paisaje de conjunto de las relaciones conceptuales>> que sólo puede formar imperfectamente (R.M., pg. 93)"⁽³⁾

S. Cavell ("Aesthetic Problems of Modern Philosophy") extrae de este paralelismo una consecuencia capital:

"The philosopher appealing to everyday language turns to the reader not to convince him without proof but to get him to prove something, test something, against himself. He is saying: look and find out whether you can see what I see, wish to say what I wish to say. Of course he often seems to answer or beg his own question by posing it in plural form: 'We say...; We want to say...; we can imagine...; We feel as if we had to penetrate phenomena, repair a spider's web; We are under the illusion...; we are dissatisfied...' But this plural is still first person: it does not, to use Kant's word, 'postulate' that 'we', you and I and he, say and want and imagine and feel and suffer together. If we do not, then the philosopher's remarks are irrelevant to us. Of course he doesn't think they are irrelevant, but the implication is that philosophy, like art,⁽⁴⁾ is, and should be, powerless to prove its relevance; and that says something about the kind of relevance it wishes to have. All the philosopher, this kind of philosopher, can do is to express, as fully as he can, his word, and attract our undivided attention to our own."⁽⁵⁾

La filosofía no prueba ni demuestra nada, es imposible (por falaz) construir una teoría filosófica sobre fundamentos firmes y necesarios. Esta parece ser una de las condiciones más generalmente aprobadas por la filosofía actual, en diferentes corrientes. ¿Qué propone Wittgenstein en su lugar? El convencer, diríamos. Pero el convencer que Wittgenstein no propone, sino que constata, no es el convencer del sofista. No se trata de "convince without proof"; ni de "decidir" abandonar un problema como problema (a pesar de los malentendidos que I.F. §133 puede suscitar). Abandonar, por una decisión (nos gustaría decir: a golpe de voluntad) un problema filosófico no lo hace desaparecer (se trata de un "esconder la cabeza bajo el ala" filosófico). El problema desaparece, se disuelve, cuando acepto un seeing as como seeing (y esa aceptación tampoco es un acto voluntarista), cuando disuelvo la perplejidad en una nueva dimensión donde "todo encaja" otra vez. El descanso de la filosofía no puede ser decidido, sino que deviene: lo que lleva a la filosofía al descanso es el apaciguamiento de la perplejidad. Y ese "devenir" no puede ser entendido pasivamente, porque es el hecho de que yo considere ("vea") la perplejidad apaciguada (que ya no "vea" la perplejidad como perplejidad) el único criterio de que ha "devenido" el descanso de la filosofía. La filosofía de Wittgenstein es, en cierto modo, "propaganda en favor de un estilo de pensamiento" (E.P.R., pg. 85, §37), pero su finalidad no es "imponernos" una lógica filosófica aplastante (Aquiles: <<¡En ese caso la lógica le cogería a usted por el cuello y le obligaría a hacerlo!>>⁶), sino "to get him to prove something" (Cavell), y esa prueba no puede ser otra cosa que el "ver". El convencer de Wittgenstein es, en el fondo, una invitación a

autoconvencernos.

La proximidad de estética y filosofía en la obra de Wittgenstein (esa proximidad que alterna, sin solución de continuidad, observaciones sobre el arte y la filosofía en R.M.) no es casual. En los problemas del arte y lo estético se muestra de una manera especialmente clara la verdadera naturaleza de la filosofía (algo que en otras regiones del lenguaje aparece mucho más escondido).

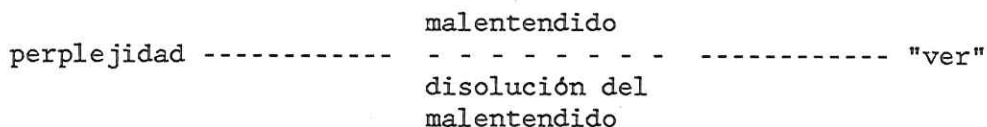
Ahora bien, que la filosofía sea semejante a la estética, que vea en sus modos de operar su verdadera naturaleza, no debe hacernos pensar en filosofía y estética como dos disciplinas (dos campos del saber con límites y objetos distintos).

"El tema (Estética) es, a mi juicio, muy extenso y está enteramente mal comprendido [...] Vamos de un tema de la filosofía a otro, de un grupo de palabras a otro grupo de palabras." (E.P.R., pg. 33 §1,2)

La estética es la filosofía cuando se ocupa de una determinada región del lenguaje, a saber, de las palabras que usamos al hablar del arte y lo estético. Este, a su vez, consiste en multitud de juegos de lenguaje. Quizás la apariencia "trivial" de esta conclusión enmascara la facilidad que tenemos a menudo para plantear la cuestión en términos de lenguaje y metalenguaje.

Otro posible malentendido consiste en pensar (desde Wittgenstein) que existen dos filosofías: una filosofía buena (la filosofía que no cae en los malentendidos, que ha superado los graves problemas de las teorías tradicionales, la "filosofía analítica") y una filosofía mala (la filosofía tradicional, lastrada por sus

pretensiones objetivistas y fundamentalistas, y por los malentendidos en general). Parece como si hubiera una filosofía enferma (la tradicional, o la actual que sigue los mismos criterios que la tradicional) y otra sana, que cura los malentendidos y nos lleva a una especie de "edad de la Razón" de la filosofía. Esa visión es absolutamente falaz y equivocada. La filosofía es una sola, y enfermedad y curación forman parte, dialécticamente, de la misma filosofía. En este sentido, (exclusivamente) la filosofía es como el fármaco del que Derrida habla en "La farmacia de Platón" (in La diseminación) (sólo que allí el fármaco es la escritura). Desde Wittgenstein (desde Wittgenstein) esa constatación tiene una explicación al nivel de la comprensión estética (y la comprensión en general): la filosofía habita el instante del salto y allí, entre la perplejidad y el "ver" en la nueva dimensión, conviven en eterna dialéctica (como lucha) el malentendido y su disolución. Pero el salto es un momento ficticio porque no puede ser visto *neutralmente* desde ningún lado. No vemos claro el esquema



porque entender el salto como malentendido o como disolución del malentendido cambia todo: si el salto consiste en un malentendido, la perplejidad no es perplejidad (porque la pregunta que nace del lenguaje cotidiano es pervertida en cuanto al tipo de respuesta que espera), el "ver" no es "ver" (sino un espejismo de perplejidad disuelta) y el salto no es "salto", porque no hay un regreso efectivo al lenguaje cotidiano ni un auténtico "ver" donde todo encaja, lo que

hay es un "castillo en el aire" (I.F., §118); si el salto es la disolución del malentendido entonces la perplejidad nace de la crisis de mi dimensión comprensiva y puede acceder, por la exclusivización de un *seeing as*, al *seeing* que rearticula todo en una nueva dimensión comprensiva dentro del lenguaje cotidiano.

Y el momento del salto es ficticio porque pretende ser únicamente un lugar, un momento fuera del lenguaje (como la imagen congelada de alguien en el aire durante el salto). Pero ese hiato "fuera del lenguaje" no es más que una imagen explicativa: igual que en la fotografía congelada el sujeto no está parado (siempre sube o baja), del mismo modo en el salto de dimensión comprensiva siempre estamos saliendo o entrando de dimensión (o si se quiere, de lenguaje), pero podemos "congelar" fuera del lenguaje el "momento" del salto. Wittgenstein ha ofrecido una imagen muy similar en la percepción de figuras ambiguas cuando afirma que es imposible percibir o recordar el salto de un aspecto a otro (del pato al conejo).

Como se observará, el salto de dimensión comprensiva no es más que una comparación útil, una analogía esclarecedora (una descripción suplementaria). No describe entes reales, sólo propone una manera de hacer comprensible algo.

"Los resultados de la filosofía son el descubrimiento de algún que otro simple sinsentido y de los chichones que el entendimiento se ha hecho al chocar con los límites del lenguaje" (I.F., §119). Así, la filosofía se cura los chichones que ella misma se hace. Pero si alguien dice "Si la filosofía no se golpeará, no habría de curarse", no ha entendido bien la idea de Wittgenstein.

"Estos, los chichones, nos hacen reconocer el valor de ese descubrimiento" (I.F., §119)

El entendimiento, como la mosca en la borella, tiende siempre a buscar la saliba (quizás porque "la mosca" no es más que el animal en búsqueda perpetua del significado). Si los *seeing as* posibles fuera sólo uno (y no múltiples), entonces todo *seeing as* sería *seeing*, es más, no habría saltos de dimensión, ni dimensiones, porque desde el primer momento de nuestra vida "lo veríamos todo claro para siempre". Pero ese ser, obviamente, no tendría nada de humano.

En I.F. §109 aparece otro pasaje convertido casi en slogan:

"La filosofía es una lucha contra el embrujo de nuestro entendimiento por medio de (*durch die Mittel*) nuestro lenguaje."

En el texto hay una ambigüedad difícil de resolver: ¿a qué se refiere "por medio de nuestro lenguaje", a "una lucha" o a "el embrujo de nuestro entendimiento"? Se trata de una ambigüedad altamente productiva, porque "por medio del lenguaje" se refiere a ambas cosas: la filosofía es una lucha por medio del lenguaje contra el embrujo de nuestro entendimiento por medio del lenguaje. Y no es casual que dialéctica (dia-logos) sintetice esa idea: *dia* (a través de) y *logos* (lenguaje y entendimiento, a la vez).

Cada vez que intentamos despegar un aspecto de otro (lenguaje y entendimiento), el otro aspecto es inmediatamente exigido. Podríamos pensar que la filosofía es la lucha protagonizada por nuestro entendimiento contra el lenguaje, pero (como observa M. Lazerowitz^{<??>}) resolver un problema filosófico es precisamente

entender el juego que se está jugando con las palabras. Por otra parte, la filosofía se vale del lenguaje para librar nuestro entendimiento (y en ese sentido es una filosofía en el lenguaje y no del lenguaje).

Por eso podemos decir (como hace Nicolet) que los juegos de lenguaje están ya, de algún modo, entremezclados de filosofía, porque

"Même s'ils ne dépendent d'elle en aucune façon, les jeux sont déjà entremêlés de philosophie: ils le sont dès que l'on cesse de les jouer pour en parler, dès qu'interviennent la conscience, la réflexion, la pensée, dans une floraison philosophante que le philosophe ne peut maîtriser (quand il ne l'exploite pas sans scrupules). Il ne peut, en effet, à la différence de mathématicien, inventer de nouveaux paradigmes, de nouveaux jeux plus stables, plus fiables que ceux de langage commun, déjà en usage; il ne dispose pas d'instruments pour le faire, il ne calcule pas, il n'intervient pas dans les jeux de langage."⁽⁸⁾

Pero también porque la exigencia de la filosofía no es exterior al lenguaje, sino interior (la perplejidad), y por eso dicha exigencia es momentánea, circunstancial, pero al mismo tiempo perpetua (siempre surgen nuevas perplejidades y nuevos malentendidos).

Lazerowitz hace también una interpretación peculiar de I.F.

§118:

"Cuando Wittgenstein dijo <<Lo que estamos destruyendo no son más que castillos de naipes [o castillos en el aire]⁽⁹⁾, y estamos esclareciendo el fundamento de lenguaje sobre el que se sostienen>>, es muy posible que lo que intentara transmitir fuera esto: que, al igual que un castillo de naipes está constituido por un uso ficticio de los naipes como materiales de construcción, así también una teoría filosófica está constituida por un uso ficticio del lenguaje. Es muy posible que lo que quisiera transmitir es que formular una teoría filosófica no es usar el lenguaje para expresar una teoría, sino tan sólo usar el lenguaje para crear la falsa idea de que se está expresando una teoría."⁽¹⁰⁾

Lazerowitz pone el acento en que esos castillos en el aire es el lenguaje usado para "crear la falsa idea de que se está expresando una teoría". Eso supone salvar la idea de "teoría" (y retomaremos la idea en 6.4.). Pero lo interesante es poner el acento también en otro lugar: en destruir. La filosofía no construye nuevos castillos de naipes (la filosofía no es un metalenguaje), sino que destruye, y destruye por medio del lenguaje, dejando sólo a la vista el suelo del lenguaje donde se asientan sus falsos cimientos (y en ese sentido la filosofía está abocada a ser perpetuamente crítica).

En otro lugar de las Conferencias de 1930-33 Wittgenstein vuelve a aludir a la relación entre estética y filosofía, tras referirse a la naturaleza de las razones en estética (consisten en "descripciones suplementarias", pretenden "hacer ver a otra persona lo que uno ve", forman parte de discusiones estéticas en las que se intenta "aclarar las circunstancias"):

"Dijo que el mismo tipo de <<razones>> se daba no sólo en Estética, sino también en Filosofía." (pg. 313-314)

No es casual que Wittgenstein escoja precisamente el terreno de la estética para explicar la verdadera naturaleza de la filosofía. En esa visión *sub specie aeternitatis* del objeto (desligado de toda contingencia, como un todo) que caracteriza a la ética y la estética en el T.L.P. y los Diarios, hay algo del salto, hay algo de ese instante y esa posición congelados. El arte juega con la imposible posibilidad de pasar la imagen en el salto, y contemplarlo como una imagen eterna (y no puntual). Pero al mismo tiempo, la fuerza de esa detención pensada *ad aeternum* debe su sentido a la relación del salto

con todo lo demás (al igual que lo maravilloso del hombre corriente en el escenario, en R.M. pg. 13-14, es ique hace lo mismo que todos vemos hacer cientos de veces, día a día!). Del mismo modo, lo que confiere su fuerza al objeto visto *sub specie aeternitatis* es su objetualidad, el hecho de que aparece como contingente y fragmentario en nuestra cotidianidad. Esa dialéctica entre contingencia y necesidad tan central a la estética proyecta una luz inusitada en la dialéctica de la comprensión que está a la base misma de la filosofía.

B. R. Tilghman ha entendido en toda su profundidad la idea del "descansa" de la filosofía (I.F. §133). ¿Qué quiere decir Wittgenstein cuando dice "El descubrimiento real es el que me hace capaz de dejar el filosofar cuando quiero"? ¿No parece más lógico pensar (a la luz de lo que venimos diciendo en nuestra investigación) "cuando puedo"? ¿No parece una intrusión de la decisión en el "ver"? La contradicción es sólo aparente.

"Wittgenstein said that the real philosophical discovery is the one that makes me capable of stopping doing philosophy when I want to (*Investigations*, §133). There is some obscurity in that section, but that's all right because I want to appropriate the remark for my purposes regardless of its probably being about the use of examples in philosophy. The discovery, as I see it, is not that I can bring this essay to an end; I could always have done that merely by laying down my pen. It has, rather, something to do with recognizing the nature of philosophical problems, that they arise out of confusions and that attempts to solve them lead into blind alleys, into fly-bottles that echo with the buzzing of our discontent. The discovery, then, is that when we have taken one of those false steps and ended up on a fly-bottle we can retrace our steps and regain the high road; that is, we can stop doing philosophy.

So this essay is in part an essay at stopping doing philosophy of art, in one sense of 'philosophy', and a plea for disentangling the questions we want to ask about art and the understanding we seek of it from philosophical questions and theories. I have not, however, stopped doing philosophy in that other sense of the word that seeks a clear view of our language and life, and tries to show just where the high road lies and marks the false turnings

for what they are. But all the false turnings will ever get marked because new ones are forever being made. In this light I see what I have written as only a skirmish in the constant battle against the bewitchment of our intelligence."⁽¹¹⁾

Yo puedo querer dejar de filosofar cuando he puesto al descubierto los pasos en falso, los malentendidos (y aquí dejar de filosofar es dejar la filosofía como enfermedad). Esa es una decisión que yo puedo tomar en virtud de la consciencia que me confiere el desvelamiento del malentendido como malentendido. Pero en otro sentido, dejo de filosofar cuando regreso al lenguaje cotidiano (y aquí dejar de filosofar es dejar la filosofía como curación) porque lo que viene tras la disolución del malentendido y la aclaración de la perplejidad es una nueva dimensión, un nuevo lenguaje. Pero no la curación (por insistir en el símil terapéutico wittgensteiniano) no lleva a la curación, sino al estar sano, aunque ese estar sano no sea perpetuo. La naturaleza dialéctica de la filosofía es más compleja de lo que parece, y no se agota en una bipolaridad simple.

Podemos decir que hay una dialéctica que constituye la propia idea de dialéctica (como *dia - logos*) y que nos lleva directamente a la concepción wittgensteiniana de la filosofía. Ya hemos observado cómo *dia-logos* remite a un "a través de" (*dia*) y a un "lenguaje-razón" (*logos*). Algunos (como los defensores de la "pragmática universal") han intentado reducir la filosofía a una razón a través del lenguaje, cuando la razón ya es siempre (no puede ser de otro modo) a través del lenguaje, y no hay ninguna proposición en ello, sino una descripción parcial, y, por tanto, falaz si es exclusivizada. En la concepción de la filosofía de Wittgenstein (al menos del segundo Wittgenstein) esa interdependencia constitutiva está

clara, y el entendimiento (o razón) no sueña con trascender el lenguaje o con catapultarse fuera de él apoyándose en él.

¿Cuál es, pues, el papel del filósofo en esta nueva concepción de la filosofía? ¿Cómo acusa ese carácter dialéctico? ¿Tiene sentido que exista "el filósofo"? Wittgenstein dio muestras en innumerables ocasiones de su aversión a la figura del filósofo profesional. El mismo vivió conflictivamente esa circunstancia, y no creía que la filosofía fuera patrimonio exclusivo de los filósofos. No en vano el peligro del malentendido surge precisamente cuando "secuestramos" la pregunta que constituye la perplejidad (¿Qué quieres decir con que el primer acorde del segundo movimiento de la Séptima de Beethoven es del color de ese cielo?) y la mantenemos perpetuamente fuera del lenguaje cotidiano, en el formol transparente, aséptico y convenientemente etiquetado de las teorías filosóficas tradicionales. El filósofo, entendido como aquél que se ubica permanentemente en el lugar de la perplejidad es el sujeto perfecto que corresponde a ese tipo de teorías. Pero si el papel de la filosofía es ocasional y auxiliar con respecto al lenguaje cotidiano, si su finalidad es devolvernos a éste último, descansando ella misma, ¿no debería también el filósofo adoptar un carácter similar? Ciertamente, el filósofo debería nacer con la perplejidad desde el lenguaje cotidiano, regresar al lenguaje cotidiano y cesar con la filosofía. La filosofía, pues, no sería una profesión, sino una actividad (como el propio Kant proponía), un filosofar, y cualquiera que asumiera la perplejidad (desde cualquier región del lenguaje) y se enfrentara a los espejismos del malentendido sería, ocasionalmente, filósofo.

Ahora bien, en un pasaje de R.M. Wittgenstein observa que existe una cierta "agudeza visual" que no todo el mundo posee:

"On rencontre des gens qui disent que, n'ayant pas appris la philosophie, ils ne peuvent juger de ceci ou cela. C'est un non-sens exaspérant, car il présuppose que la philosophie soit une sorte de science. L'on parle d'elle ici comme de la médecine. -On peut dire, en revanche, que ceux qui n'ont jamais entrepris une recherche de nature philosophique- la plupart des mathématiciens, par exemple- ne sont pas équipés des instruments visuels qui conviennent à une recherche, ou à un examen, de ce genre. A peu près comme quelqu'un qui n'a pas l'habitude de rechercher dans la forêt les fleurs, les baies ou les herbes, n'en trouve aucune, parce que son oeil n'a pas l'acuité qu'il faut pour cela, et qu'il ne sait pas, en particulier, où il faut regarder. Ainsi, celui qui n'est pas exercé à la philosophie passe sans les voir devant tous les endroits où des difficultés se cachent sous les herbes, tandis que celui qui a l'habitude s'arrête, sentant qu'il y a là une difficulté, bien qu'il ne la voie pas encore. -Et cela n'est pas étonnant lorsque l'on sait combien longtemps ce dernier, même s'il remarque bien qu'il y a là une difficulté, doit continuer sa recherche avant de la trouver." (R.M., pg. 40)

La filosofía no es una ciencia, no consiste en un conjunto de saberes que capacitan a alguien para una determinada labor, y, sin embargo, la actividad filosófica ejercita una cierta "agudeza visual" para detectar "dificultades". Pero hay dos cosas especialmente interesantes en este pasaje: primer, que Wittgenstein no nombra en ningún momento al filósofo como el poseedor de esa "agudeza visual", y segunda (e íntimamente relacionada con la primera), que quien posee esa "agudeza visual" "siente" que hay una dificultad, aun cuando no la ha descubierto (no ha descubierto en qué consiste) todavía. Y ese "sentir" no es nada esotérico: existen ciertas estrategias conceptuales, ciertos "movimientos de pensamiento" típicos en los que suelen anidar los malentendidos. Pero, además, en filosofía el medio de esquivar el malentendido, de mostrar la salida, no es la demostración, sino la mostración por medio de descripciones

suplementarias (como en estética). Y esa demostración en contra y a favor de uno y otro modo de pensamiento, en tanto y cuanto "hace ver" a alguien lo que queremos que vea. En este sentido el filósofo es como el crítico en arte: el crítico no tiene un acceso especial, cualitativamente diferente al del espectador, es más, el crítico es básicamente un espectador, y lo único que la diferencia es una cierta maestría en la técnica de las descripciones suplementarias; y en esto está emparentado con el filósofo (buscador de parecidos y de diferencias, trazador de conexiones). Eso no implica que sólo el filósofo profesional posea esa "técnica" o "costumbre", puesto que cualquier región del lenguaje. Su "capacidad" filosófica se mostrará en el juego de lenguaje efectivo de la comprensión, en el "hacer ver". Pero eso ya no toca a nuestra investigación.

Wittgenstein dice en I.F. §309 que el objetivo de la filosofía es mostrarle a la mosca la salida de la botella. Estirando la analogía wittgensteiniana, podríamos decir que, pese a la creencia común de que la abeja es mucho más inteligente que la mosca, ésta última consigue, tras su incesante chocar con las paredes de la botella, encontrar la salida, mientras que la abeja, instintivamente determinada a seguir una dirección asignada, chocará una y otra vez con la misma pared sin conseguir salir. Obviamente, esta extensión de la metáfora y la botella puede ser aplicada productivamente al papel del filósofo profesional y no profesional.

El filósofo, pues, en el sentido tradicional del término, puede ser sólo un urdidor de malentendidos (encastillado en la continua reducción de las perplejidades a las respuestas de una teoría

filosófica o estética) o puede ser un (y no el) sensible a las "dificultades" que normalmente pasamos sin ver y diestro en la técnica del "hacer ver" por medio de descripciones suplementarias.

Esta nueva visión del papel del filósofo concuerda con la salida a las críticas que algunos han formulado contra la afirmación de Wittgenstein de que "la filosofía deja todo como está". J. Ll. Blasco, en uno de los libros más lúcidos que se han escrito en nuestro estado sobre la llamada "filosofía analítica", observa:

"Tras lo dicho, aparece claro que la filosofía es un saber de aclaración. No aumenta nuestro conocimiento de la realidad, ni decide cuestiones magnas. Tan sólo se limita a aclarar los viejos conocimientos espontáneos, y reservar las decisiones importantes y la acumulación de conocimientos para la ciencia. Gilbert Ryle, acosado por los fenomenólogos, en Royamont, de que tal visión era excesivamente pobre, y de que la filosofía no podía renunciar a un conocimiento de la realidad, contestó que detrás de una mesa de estudio poca realidad se podía investigar; si el filósofo quiere aumentar nuestro conocimiento de la naturaleza, o de cualquier tipo de hechos, que vaya a observarlos; pero tras su mesa de trabajo sólo puede observar el lenguaje y su inherente esquema conceptual⁽¹²⁾. La filosofía sólo puede ser análisis descriptivo del lenguaje, entendido éste como lenguaje en uso, lenguaje vivo, conceptualmente pleno."⁽¹³⁾

El filósofo es también, frecuentemente, alguien que interviene activamente en los juegos de lenguaje (pocos filósofos pasan su vida tras una mesa de estudio), y algunos de los que hacen filosofía suelen dedicar gran parte de su tiempo a profesiones distintas de la de filósofo (I.F. §126: "Se podría llamar también <<filosofía>> a lo que es posible antes de todos los nuevos descubrimientos e invenciones"). Profundizaremos más en ello en 6.2..

En el segundo Wittgenstein la escalera del T.L.P. deja de tener sentido porque, entre otras cosas, el "ver" que proporciona la

filosofía ya no puede ser un "ver" definitivo (aunque en un sentido sí es definitivo: la claridad que proporciona cada salto de dimensión es completa, definitiva, puesto que reacomoda toda perplejidad y pone paz al pensamiento); puede ser definitivo porque aunque cada perplejidad se soluciona definitivamente, la filosofía no llega nunca al "descanso eterno" (valga la ironía) sino que debe enfrentarse continuamente a nuevas perplejidades, nuevos malentendidos. Y eso da cuenta perfectamente del carácter dialéctico de la filosofía. Estamos tentados a decir que en la filosofía del segundo Wittgenstein no hay una, sino muchas escaleras, tantas como saltos de dimensión posibles, o, en cualquier caso, la escalera de la filosofía no puede ser lanzada de una patada una vez llegados por ella arriba, sino que hay que dejarla a mano porque necesitamos echar mano de ella cuando surjan nuevas perplejidades y nuevos malentendidos. En puridad, ni la escalera ni las escaleras tienen ya sentido, porque, en tanto que la filosofía es un trabajo sobre mí mismo ("Le travail en philosophie -comme, à beaucoup d'égards, le travail en architecture- est avant tout un travail sur soi-même. C'est travailler à une conception propre. A la façon dont on voit les choses. (Et à ce qu'on attend d'elles)", R.M., pg. 26) uno se encuentra "de pie sobre sus propios pies":

"Il est impossible d'écrire sur soi-même quelque chose de plus vrai que ce que l'on est. C'est là la différence entre écrire sur soi-même et sur des objets extérieurs. On écrit sur soi à la hauteur où l'on est. Et l'on n'y est pas monté sur des échasses, ou sur une échelle, mais simplement debout sur ses pieds."
(R.M., pg. 45)

La escalera del T.L.P. pretendía llevarnos, diciendo, de la inconsciencia del decir a la consciencia del silencio. En el segundo

Wittgenstein la pugna entre el decir y el mostrar ha dejado paso a su "complicidad" dialéctica: las descripciones suplementarias muestran diciendo, y el *mostrar* y el *decir* se asumen como parciales y no como absolutos; no hay ya ningún complejo ni remordimiento en esa simbiosis que, además, es moneda corriente en el lenguaje cotidiano. En ese nuevo contexto el lenguaje es el *ground* que piso y no hace falta edificar nada encima de él: ni escaleras, ni castillos de naipes, ni nuevos castillos sobre las ruinas "aéreas" de los antiguos castillos ("no me interesa construir nuevos edificios sino tener a la vista los cimientos de todos los edificios posibles"). Pero ese *ground* es más complejo de lo que el primer Wittgenstein pensaba, constituido por regiones y juegos de lenguaje distintos (como si de un mapa se tratase), sino también porque, en su actividad (casi diríamos en la "verticalidad" que le proporciona la comprensión) es dimensional. Así, lo que hacemos no es subir escaleras (¿de dónde a dónde?) sino recorrer el lenguaje en su complejidad dimensional. Vamos del lenguaje al lenguaje, de un estadio de comprensión a otro, y lo que media no es, siendo filosofía, sino lenguaje también.

NOTAS

- <1>Y el círculo no es aquí apodíctico, sino hermenéutico.
- <2>Beardsmore, op. cit., pg. 174.
- <3>La traducción es nuestra.
- <4>El subrayado es nuestro.
- <5>op. cit., pg. 705-706.
- <6>L. Carroll: "Lo que la Tortuga le dijo a Aquiles", in El juego de la lógica, Madrid, Alianza, 1988, pg. 157.
- <7>"La naturaleza de la filosofía según Wittgenstein (1914-1947)" in Muguerza, J.: La concepción analítica de la filosofía I, Madrid, Alianza, pg. 368.
- <8>op. cit., pg. 135.
- <9>Como traducen García Suárez y Moulines
- <10>op. cit., pg. 380.
- <11>But is it Art?, pg. 188-189.
- <12>Y eso sólo imperfectamente, nos gustaría añadir, a la vista de R.M. pg. 93:
"Former le paysage d'ensemble de ces relations conceptuelles à partir des fragments innombrables que la langue nous en offre, cela est *trop difficile* pour moi. Je ne puis le faire que très imparfaitement."
- <13>J. Ll. Blasco: Lenguaje, filosofía y conocimiento, Barcelona, Ariel, 1973, pg.168.

6.2. La relación teoría-praxis.

Una de las consecuencias de nuestra investigación es, como venimos anunciando, que la filosofía no se constituye como un metalenguaje autónomo y separado con respecto a la praxis del lenguaje cotidiano, lo que hacemos y decimos en los más variados ámbitos de la vida cultural (*lato sensu*) humana, sino que la filosofía (desde Wittgenstein) sólo adquiere sentido plegada a la praxis, en estrecha dependencia con ella, en una relación no exenta de carácter dialéctico, como veremos, y quizás éste sea el único modo de comprender por qué la filosofía "deja todo como está". Ahora nos corresponde profundizar en esta idea (siempre desde el esclarecimiento que proporciona el ángulo de la estética) para entender el verdadero alcance de esta relación.

La primera pregunta que puede surgirnos es la siguiente: ¿a qué nos referimos, en estética, cuando hablamos aquí de la praxis del lenguaje?, ¿queremos decir que la obra de arte es un lenguaje, o que forma parte de un lenguaje entre los funtores de la comunicación artística? Esa es la perspectiva de la "metáfora" del lenguaje (si utilizamos la denominación genérica de Simón Marchán⁽¹⁾) que caracteriza a la mayor parte de las estéticas contemporáneas. Pero cuando nosotros hablamos del lenguaje cotidiano del arte no utilizamos el lenguaje como modelo a aplicar (ontológica o metodológicamente) al esquema de la comunicación artística, un esquema de comunicación que tiene por eje, por "mensaje", la obra de arte (las propuestas teóricas de R. Jakobson⁽²⁾ son el ejemplo más típico), sino que nos referimos directamente a lo que hacemos y decimos en los contextos que solemos

denominar artísticos (normalmente, pero no exclusivamente, en torno a obras de arte), o si se quiere, a los juegos de lenguaje que realizamos alrededor de lo que tiene que ver con el arte. Obviamente, junto al lenguaje cotidiano del arte habría que incluir también el lenguaje cotidiano de lo estético (la llamada "belleza natural", los aspectos estéticos y plásticos de los objetos no-artísticos, etc.). Y ello sin desprecio alguno a las aportaciones tan relevantes que la metáfora del lenguaje ha hecho y puede hacer a una mejor comprensión del terreno del arte.

El sensible equilibrio que hace compatible la no intervención de la filosofía en el lenguaje cotidiano con la estrecha vinculación de la filosofía al lenguaje cotidiano está expuesto, al menos, a dos tipos de malentendidos que convierten el equilibrio en contradicción: por una parte, la concepción intervencionista de la filosofía, y por otra, la idea de la filosofía como metalenguaje. Vamos a examinar detenidamente cada uno de estos casos.

Wittgenstein expresa en diversos lugares de su obra que la filosofía no puede esperar tener una influencia directa en los "modos de vida". Aquí Wittgenstein introduce un término sensiblemente distinto de "forma de vida" (*Lebensform*): "modo de vida" (*Lebensweise*):

"Souhaite-je voir mon travail continué par d'autres plutôt qu'un changement dans la manière de vivre [*Lebensweise*] qui rende toutes ces questions superflues, cela n'est pas du tout clair pour moi. (C'est pourquoi je ne pourrai jamais fonder une école)" (R.M., pg. 74)

El "modo de vida" no es ya el último círculo concéntrico de

la estructura dimensional de la comprensión o el último estrato-límite de la cadena de razones (como si lo era la "forma de vida"), sino el correlato factual, activo del salto de dimensión (en la gradualidad de sus repercusiones, recordemos: una obra, una etpa, un autor, una época, una cultura, ..., una forma de vida). Alguien cambia su modo de vida cuando, materializa el "ver" que sucede al salto de dimensión en un cambio de actividad vital.

Pues bien, la filosofía no puede aspirar a cambiar los modos de vida, más que indirectamente; probablemente sólo empuje a otros a tener pensamientos propios (prólogo a las I.F.) a través de la propaganda a favor y en contra de determinados "modos de pensar" o a escribir de nuevo con la esperanza de que lo escrito llegue alguna vez a invitar a un cambio de modo de vida positivo:

"Le philosophe dit <<Considère les choses de telle manière!>> -Mais premièrement, il n'est pas dit par-là que les gens les considèreront de cette manière, deuxièmement il est fort possible arrive trop tard avec ses avertissements, et troisièmement il est également possible qu'un avertissement de ce genre soit généralement sans effet et que l'impulsion qui induirait ce changement dans la manière de voir doive venir d'ailleurs. C'est pourquoi il n'est pas évident du tout que Bacon ait jamais bougé quelque chose, sinon à la surface de l'esprit de ses lecteurs."

"Qu'un savant ou un mathématicien qui me lit dût être sérieusement influencé par cette lecture dans sa manière de travailler, rien n'est moins vraisemblable à mes yeux qu'une telle hypothèse. (De ce point de vue mes réflexions sont comme ces placards apposés sur les distributeurs de tickets dans les gares anglaises: <<Is your journey really necessary?>>. Comme si quelqu'un, en lisant cela, était supposé se dire: <<On second thoughts, no .>> Il faut ici disposer d'une artillerie toute autre que celle que je suis en état de m'attre en campagne. Tout l'effet que je pourrais produire par mes réflexions serait, en mettant les choses au mieux, d'inciter quelques autres à écrire quantité de choses vaines, et que celles-ci *peut-être* soient à leur tour une incitation à quelque chose de bon. Je ne devrais jamais exercer que la plus indirecte des influences."

"Rien de plus stupide, par exemple, que le bavardage sur la cause et l'effet dans les livres sur l'histoire; rien de plus faux, rien qui ait été moins pensé. -Mais qui pourrait y mettre un terme du seul fait d'en dire ce que je viens d'en dire? (Ce serait comme si je prétendais changer par des paroles la façon de s'habiller des femmes et des hommes.)"

El cambio de "modo de vida" (como correlato activo del salto de dimensión) no debe ser entendido como una especie de rapto teofánico o una conversión mística (¡o al menos no necesariamente!), sino más bien como algo mucho más humilde, más pequeño y cotidiano, en la gran mayoría de los casos: pensemos en los cambios de modo de vida que puede ocasionar comprender a Bruckner, descubrir el gusto por la buena cocina o por la moda, apreciar a Max Ernst o la Noche transfigurada, descubrir la espléndida personalidad de alguien, etc.

El salto de dimensión que repercute en toda una forma de vida es posible, pero muy raro. Esta idea tiene una relación muy evidente con la propia biografía de Wittgenstein:

"Les tentatives faites par Wittgenstein à différents moments de son existence pour changer de vie, par exemple l'expérience malheureuse d'instituteur de campagne en Autriche entre 1920 et 1926, le travail comme jardinier au monastère de Hütteldorf, puis comme architecte, l'existence recluse en Norvège et, après l'abandon de sa chaire de Cambridge, à Galway parmi les pêcheurs d'Irlande, constituent en un certain sens autant d'essais épisodiques et infructueux pour se rapprocher de la solution du <<problème de la vie>>, dont le *Tractatus* dit qu'elle ne peut consister que dans la *disparition* de ce problème; et elles montrent bien à quel point cette solution, telle que la conçoit Wittgenstein, peut être à la fois évidence et compliquée." <3>

No es casual que la misma evolución de "el problema" del primer Wittgenstein a "los problemas" del segundo Wittgenstein se produzca no sólo en el plano filosófico, sino también en el vital. La angustia por resolver a la vez "el problema" filosófico y el vital que

aparece tan claramente en los Diarios Secretos^{<4>} (ese Wittgenstein que lucha denodadamente por encontrar la solución de "el problema" en el frente de Cracovia) va dejando paso paulatinamente, y tras los citados intentos por cambiar de vida, a una actitud mucho menos obsesiva, menos confiada en que la resolución de "el problema" (un problema) pueda ser definitivamente definitiva. En R.M., por ejemplo, los problemas de Wittgenstein (su preocupación por la decadencia artística, cultural y social, la falta de valor y de originalidad, su desconfianza en la posibilidad de llegar a comprenderse y llegar a ser comprendido, etc) adquieren un cierto matiz de relatividad ("la disparition d'une culture ne signifie pas la disparition de la valeur humaine, mais simplement d'un certain mode d'expression de cette valeur", R.M., pg. 16), y surgen multitud de pequeños-grandes problemas de carácter marcadamente estético (comprender a Shakespeare, a Malher, a Freud, etc).

El segundo malentendido consiste en pensar la filosofía (y la estética) como metalenguajes de los cuales el lenguaje cotidiano (o el lenguaje cotidiano del arte y lo estético) son el lenguaje-objeto. En el fondo, ésta no es más que una manera de reducir la distinción teoría-praxis a una distinción metalenguaje-lenguaje objeto. No se nos debe escapar que, etimológicamente, *meta-* remite a una exterioridad. No en vano, el metalenguaje se define por su exterioridad al lenguaje objeto. Pero en la concepción wittgensteiniana de la filosofía esa exterioridad sólo puede ser ficticia, puesto que su filosofía es una filosofía en el lenguaje, o si se quiere también a través del lenguaje (*dia*) y sólo falazmente el salto puede ser "habitado" permanentemente por el malentendido. Tampoco es casual que la

exterioridad que manifiesta el prefijo griego *meta-* esté presente también en "método" (*met(a)-hodos*) (piénsese en el rechazo de Wittgenstein a reducir la filosofía a un método en I.F. §133, por ejemplo). El sueño de algunas teorías filosóficas es, precisamente, rescatar del lenguaje cotidiano las palabras que él (pretendidamente) ha corrompido para preservarlas en un medio artificial en el que funcionan perfectamente, sin ambigüedades. Este es el sueño de la primera filosofía analítica: encontrar un lenguaje formalizado, artificial, limpio de ambigüedades e imprecisiones, al que poder traducir todos los conceptos y en el que el razonamiento fuera reducible a un cálculo. El motor de ese sueño fue el intento de fundamentar lógicamente la matemática (un sueño que culmina y muere en los Principia Mathematica). Pero pronto se vio que el proyecto era, primero, imposible, y, segundo, inútil (al menos para entender cómo y para qué el lenguaje nos sirve efectivamente). En estética, las diferentes teorías (con sus respectivas pseudosoluciones esencialistas) intentaron reformular en términos de cualidades, propiedades, rasgos, intuiciones, magnitudes de experiencia, etc., la praxis estética, despreciando, las más de las veces, lo que efectivamente solemos decir o hacer con ella.

Otra versión de este malentendido lo constituye la idea, lanzada desde algunas teorías estéticas, de que toda praxis debe ir precedida lógicamente por una teoría. Las teorías de Danto y Mandelbaum son dos buenos ejemplos de ello:

"Ce qui finalement fait la différence entre une boîte de Brillo et une oeuvre d'art qui consiste en une boîte de Brillo, c'est une certaine théorie de l'art. C'est la théorie qui la fait entrer dans le monde de l'art, et l'empêche de se réduire à

n'être que l'objet réel qu'elle est (en un sens autre de est que celui de l'identification artistique). [...] C'est le rôle des théories artistiques, de nos jours comme toujours, de rendre le monde de l'art, et l'art, possibles."⁽⁵⁾

Mandelbaum, por su parte, comenta la descripción que P. Ziff⁽⁶⁾ hace de el Rapto de las Sabinas de Poussin (refiriéndose a sus rasgos sensuales, su dibujo, sus alusiones mitológicas, etc.) en los siguientes términos:

"[Ziff] is making an implicit appeal to what is at least a minimal aesthetic theory, that is, he is supposing that neither weight nor insurable value need be mentioned when we list the characteristics which lead us to say [...] it is a work of art."⁽⁷⁾

Tilghman pone al descubierto este malentendido:

"But Ziff isn't *supposing* anything; he is simply doing what one does when one looks at and talks about a painting in the way that one ought to do these things. There is no theory here, only what we do. One might as well say that by his opening with a bid of two hearts, having the honor count to do so, rather than calling for the fullback to carry the ball off tackle, Culbertson made an implicit appeal to what is at least a minimal theory of bridge. No; that is just how the game is played and that is just how we look at paintings. [...] It should not be supposed that the things we teach people about works of art and how to understand and appreciate them are in any way the result of some theory about what is and what is not art."⁽⁸⁾

Por otra parte, huelga decir que una nueva vuelta de tuerca en el grado de abstracción que convierte la filosofía en una meta-teoría añade, a los peligros ya aludidos, uno suplementario: el de erigir(-se) una teoría en reguladora de las otras, en virtud de un rango teórico pretendidamente superior que esconde que, en el fondo, se trata tan sólo de una teoría más.

Una vez puestos sobre la mesa los dos malentendidos más

generales surgidos en torno a la relación teoría-praxis, parece más claro en qué consiste ese sensible equilibrio entre la no intervención de la filosofía en el lenguaje cotidiano y la ineludible necesidad de estar siempre plegada a él. Pero, no obstante, la clave de esa sutura sólo puede ser dialéctica: la praxis del lenguaje cotidiano necesita periódicamente de la filosofía para desenredar sus perplejidades de los malentendidos que la propia teoría suele tenderle, pero a su vez la filosofía no tiene sentido como actividad autónoma de la praxis del lenguaje cotidiano porque su finalidad es librar de malentendidos a la perplejidad para que retorne al lenguaje, disolviéndose en él (aunque ese retorno al lenguaje, el "ver" materializado en un hacer y un decir activos, en un cambio de modo de vida, ya no forman parte de su competencia). Es más, la filosofía que pretende autonomizarse del lenguaje se convierte en un nuevo nido de malentendidos (como el segundo de los vistos), mientras que la filosofía que franquea la barrera de su competencia con el uso efectivo del lenguaje se convierte en un nuevo dogmatismo intervencionista que esgrime la "razón filosófica" como patente de corso, cuyas consecuencias no creemos que sean peores para la filosofía que para la vida (a la vista de la Historia). Con todo, la filosofía no puede nunca olvidar que todo lo que puede hacer lo hace en el lenguaje, siendo ella misma un uso especial del lenguaje.

NOTAS

- <¹> La estética en la cultura moderna, Barcelona, Gustavo Gili, 1982,
Cap. X, pg. 269.
- <²> Ensayos de poética, Madrid, F.C.E., 1977.
- <³> Bouveresse: Wittgenstein: la rime et la raison, pg. 82.
- <⁴> Ver la traducción catalana con el texto alemán a la vista en la
revista Saber n. 5, 1985.
- <⁵> Danto, A.: "Le monde de l'art", pg. 195.
- <⁶> Ziff, P.: "The Task of Defining a Work of Art"
- <⁷> "Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts",
pg.224.
- <⁸> "Wittgenstein, Games, and Art", pg. 521.

6.3. La comprensión estética y la comprensión de personas.

Una de las influencias positivas del pensamiento wittgensteiniano en la teoría estética ha sido, quizás, animar a los pensadores a utilizar comparaciones sin ningún tipo de rubor rigorista; otra influencia positiva ha sido la tendencia a hacer descender a lo cotidiano los términos de las comparaciones.

Es demasiado curioso que diversos autores recurren a la semejanza de la comprensión de obras de arte con la comprensión de personas. Y decimos "demasiado curioso" porque no puede ser una mera coincidencia, sino que debe haber algo en esa semejanza que la haga tan esclarecedora. ¿Qué es ese algo? Vamos a ver algunos ejemplos de ello y después intentaremos responder a esa cuestión.

N. Goodman ("Quand y a-t-il art?") defiende la teoría del carácter simbólico del arte: la obra de arte es un símbolo aun cuando lo que simboliza no sean cosas, personas o sentimientos, sino ciertas estructuras de forma, de color, de textura que ella misma expone. En ese último modo de simbolización la obra "ejemplifica" ciertas de sus propiedades. Para explicar esta idea Goodman utiliza, curiosamente, el ejemplo de la amistad:

"En somme, la question est qu'un échantillon est un échantillon de -ou *exemplifie* - seulement certaines de ses propriétés, et que les propriétés sur lesquelles porte cette relation d'exemplification varient selon les circonstances et ne peuvent être distinguées qu'en tant que ces propriétés pour lesquelles, dans des circonstances données, il sert d'échantillon. "Être un échantillon de" ou "exemplifier" est une relation quelque peu semblable à celle d'"être un ami"; mes amis ne se distinguent par aucun ensemble de propriétés, mais seulement par ceci qu'ils se tiennent, pendant un certain temps, dans une relation d'amitié avec moi."⁽¹⁾

Como es de suponer, la ventaja de la propuesta de Goodman es retornar la clave del significado de la obra a la obra misma y no a algo exterior a ella, pero, por contra, Goodman formula una relación referencial típicamente transitiva en la que el símbolo exige inmediatamente un término simbolizado (las propiedades), por mucho que esas propiedades no sean identificables más que como "manifestadas" por la obra.

Más llamativas y complejas son las observaciones de Tilghman en su interesantísimo artículo "Understanding People and Understanding Art". Tilghman hace una muy lúcida interpretación del primer párrafo de R.M.

"We tend to take the speech of a Chinese for inarticulate gurgling. Someone who understand Chinese will recognize *language* in what he hears. Similary, I often cannot discern the *humanity* in a man."⁽²⁾

poniéndola en relación con la sección XI de la segunda parte de las I.F., la de la percepción de aspectos, donde Wittgenstein empieza hablando de la noción de "ver un parecido" entre dos rostros y acaba haciendo comentarios sobre lo genuino de la expresión humana y la posibilidad de fingimiento. Para Tilghman, conocer a la gente consiste en distinguir la *humanidad* en el hombre, del mismo modo que comprender el arte consiste en distinguir lo artístico en la obra de arte. Uno y otro conocimientos se han visto afectados de un modo paralelo por el dualismo cartesiano (lo interno y lo externo): alma y cuerpo, forma y contenido.

"All the conceptual confusions that make the Cartesian theory of a person unintelligible are duplicated in this kind of philosophy of art. The other-minds problem comes home to roost with a

vengeance. There is no way of determining when a spectator's aesthetic experience matches that of the artist and hence no way of knowing when a work of art has been understood or misunderstood. A picture that we can understand in its own terms once more collapses in its application."⁽³⁾

Pero volviendo a plantear la pregunta:

"What is it not to discern the humanity in a man? A failure here is not in any interesting way a failure of species identification nor is it to mistake someone for an automaton. [...]
To take someone for an automaton is, of course, to deny that he or she (it?) has a mental life; it is to deny thoughts and intentions. When we fail to discern the humanity in someone we do not fail to discern generally that he or she has thoughts, feelings, concerns, intentions, and so on; the real problem in our relations with other people is not that we deny them a mental life, but that either we don't know what it is in particular that they are thinking, feeling, doing, or whatever it is in some way inadequate or unworthy, e.g. Gulliver's view of the Lilliputians. It is primarily with this latter kind of misunderstanding and its analogue in art that I will be concerned."⁽⁴⁾

Por tanto, si trasladamos esas conclusiones a la pregunta ¿Qué es no distinguir lo artístico en una obra de arte?, nos encontramos con que el error no es un error de identificación de especie (el "arte" como concepto clasificatorio en el warehouse de Kennick), ni tampoco quien no distingue lo artístico en una obra de arte efectúa (normalmente) una aproximación inquisitorial destinada a distinguir la obra de arte del mero "bunk". El problema real no es saber si la obra (o el objeto) significa artísticamente algo o no significa nada en absoluto (art or bunk?), sino saber qué significa, con qué se relaciona, cómo nos afecta, cómo entrar en interacción con ella, etc. Fijémonos en que hay preguntas que han sido llevadas "de vacaciones" por las teorías filosóficas herederas del dualismo cartesiano estirando un uso liminar, y no cotidiano de la expresión; imaginemos contestaciones a las preguntas en términos de descripciones

suplementarias: tendríamos cientos de "razones" para mostrar la humanidad de Ghandi o la artisticidad de la obra de Miguel Angel. No es una cuestión de criterios de identificación, es una cuestión de conocimiento (del cual puede ser tan responsable el artista como el espectador).

Tilghman extrae de la comparación entre *understanding people and understanding art* otra idea interesante que coincide con algunas de nuestra investigación: lo equivocado del malentendido no es el seeing as, sino el *encajar* deficiente que produce.

"We must not deny that from a certain insular perspective baseball can be regarded as a kind of travesty of cricket nor, that from a trasatlantic viewpoint, cricket as a kind of pantywaist baseball. Neither should we deny that it is possible from a certain stance to take Cézanne for an incompetent academic. The mistake and misunderstanding in such cases does not lie solely in the fact that a certain likeness or aspect is seen, but instead lies in the consequences for our dealing with people on the one hand and art on the other that follow upon viewing things in those ways."(<>)

Recordemos cómo el problema del malentendido no consistía tanto en que el seeing as que pasa a supuesto seeing (entre la diversidad de seeings as o interpretaciones posibles) sea erróneo, como en que la paz que el seeing (la nueva dimensión) supuestamente proporciona es una falsa paz: nuevas preguntas surgen rápidamente hasta el estrangulamiento conceptual.

No es falso, en sí mismo, que la relación entre el artista y el espectador pueda ser vista como una empatía que tiene en la obra de arte su medium (como alguna teoría pretende), el problema es que ese modo de ver no explica por qué una obra puede dar lugar a tantas interpretaciones distintas diacrónica y sincrónicamente, o por qué el

artista no puede (ni debe, nos gustaría decir) dar cuenta de todas ellas, por ejemplo, sin mencionar la magra explicación del papel del arte en nuestra vida actual que una teoría tal podría proporcionar.

"Our descriptions of people, their thoughts, feelings, motives, their actions are not part of some theoretical scheme nor are they in any way pre-theoretical and awaiting incorporation into a properly developed science of psychology and human behavior. They are, instead, built into our ways of interacting with people on a day-to-day basis; they are part of our form of life. And much the same is true of art as well. Our descriptions of works of art cannot be restricted merely to detached observations. Our descriptions reflect our relations to art. We are moved by art, works of art may delight us, we recognize ourselves reflected in them, they show us new ways to see the world, and so on. The foregoing are, of course, commonplaces, but commonplaces can be very useful as reminders against mistaken philosophical theories that represent art to be something that we can understand while remaining essentially indifferent. Theories of the work of art as symbolic of something external to it or that characterize art in terms of a semantic function surely misrepresent the role that art can play in our lives."⁽⁶⁾

Como con las personas, la apreciación y la descripción de obras de arte no es parte de un esquema teórico previo, sino el reflejo de una relación en el seno de una forma de vida.

Conclusiones como éstas han sido convocadas por diversos estudiosos (Tilghman y Ground, especialmente) para explicar el *shock* que algunas corrientes artísticas de vanguardia han producido en el seno del arte:

"First off, no theory, no piece of philosophy, is going to help us understand the artistic status of an avant garde movement. Secondly, some relevant connection to going to have to be shown between the new and some part of the already familiar artistic tradition to give point to referring to the new as art and, thirdly, this connection is going to have make clear how the new materiel is to affect us, to become important to us, and to enter into our lives. Without the latter, the language of the new 'art' -along with the things themselves- has gone on holiday."⁽⁷⁾

I. Ground titula el último capítulo de Art or bunk? "Understanding art and understanding people" y en él explota la citada comparación con resultados no menos interesantes: por una parte, del mismo modo que "in our knowledge of each other, we accept that there is no home for the thought that we live in the lack of binding guarantees"⁽⁸⁾ y sin embargo "we are secure as needs be in the thought that we will go on, mostly, understanding each other and making sense to each other"⁽⁹⁾, en la comprensión estética es absurdo buscar garantías lógicas:

"No one actually feels, in their relations with others, that everything must be built on super-rigid foundations. The possibility of human communication is not, as a matter of fact, guaranteed by logic. Nor, so to speak, is it logically guaranteed by the facts. Its possibility does not depend upon such things. It is general thought about human communication that we need to reorientate our thinking about the relation between art and audience.

It means that the only real and honest answer to the question of whether there might cease to be an audience for art because there might cease to be agreement about art is: Yes, this might happen. But the limits of what we can count as understanding a work of art are marked by the same flags and fences as those which delimit the people we can make sense of. The limits of aesthetic understanding are therefore akin to the limits of our understanding of each other."⁽¹⁰⁾

Por otra parte, Ground coincide con Tilghman en la necesidad de concebir nuestra experiencia con las obras de arte como una relación y no como un evento:

"What we say about others and ourselves of course depends upon what we are and what we bring with us. But no one thinks that this means that there is no knowledge of persons. And so reflecting on the sort of knowledge we have of each other prevents us from misunderstanding the character of the sort of knowledge we have of works of art.

What this means is that one's experience of a work of art is rather less like a special sort of event and rather more like a special sort of relationship."⁽¹¹⁾

Y la existencia de reglas en uno y otro tipo de conocimiento (que juegan, además, un papel central para la posibilidad de una *libertad*, y no meramente de comportamientos azarosos o maquinales) no implica una constricción rígida (recordemos: seguir una regla / actuar de acuerdo con una regla):

"And again this is no more mysterious than the role of such concepts, such rules, in our relations with each other. I am not necessarily constrained in my relationship with you because there are some things that can count and some things that cannot count as keeping my promise, being grateful and so on. So only in relation to such a concept does it make sense to talk of the mastery of a medium, or immersion in a medium. And so mastery of a medium is also mastery of the historical and cultural specifics of a concept of art. And struggles in the medium are struggles for the future of the concept of art, perhaps, as in our own time, for whether or not the medium has a future at all."⁽¹²⁾

Como nos recordaba Beardsmore en su reseña de R.M., la familiaridad y el valor mantienen entre sí una relación dialéctica de formidable interés: asumir la perplejidad requiere valor (*Mut*) porque perder suelo, deshacernos de lo que nos es familiar para comprender lo que no comprendemos no es una mera cuestión de "capacidad intelectual":

"The courage of which Wittgenstein speaks is not the courage to go against received opinion (though it will almost certainly involve that) but the willingness to question what is simply taken for granted, even by oneself. An artist who is profound or original will be difficult to understand not because we lack the intellectual capacity, but because we do not want to understand him, because in order to do so we should be forced to throw over what is clear to us."⁽¹³⁾

Y esa dialéctica es también común a ambos tipos de comprensión.

Ahora hemos de volver a la pregunta que planteábamos al principio de este punto: ¿qué hace que esa comparación entre la

comprensión de personas y la comprensión estética sea tan esclarecedora? Tal vez que dicha comparación es un antídoto contra los malentendidos que surgen del recurso al acercamiento a otros terrenos más "científicos" por parte de las teorías estéticas tradicionales (y no tan tradicionales) para encontrar "garantías" de comprensión. De esos acercamientos (más o menos explícitos) son fruto las "propiedades", "cualidades", "magnitudes", "estímulos", "experiencias", etc. Tal vez que las explicaciones que se desprenden de esta comparación no tienen la forma de mecanismos como las explicaciones anteriores, que la comprensión estética y la comprensión de personas conviven en el suelo de la cotidianidad y que la evidencia de esa proximidad no proviene de la filosofía, sino del arte:

"It is in this sense that there may be more than just analogies between understanding works of art and understanding people. But this is something of which one is convinced, if at all, not by listening to philosophical arguments but by understanding particular works of art."⁽¹⁴⁾

O quizás porque la cotidianidad de la comprensión de personas (tan escurridiza para las ciencias) nos revela que "the activities of making, understanding and enjoying works of art are both less mysterious and more difficult than some in our time have supposed."⁽¹⁵⁾

NOTAS

<¹>op. cit., pg. 205.

<²>Hemos escogido la versión inglesa que Tilghman maneja porque contiene un pequeño matiz de traducción frente a la versión más literal en francés: "den Menschen im Menschen erkennen" (en el original alemán, pg. 10 izq. de la edición que venimos usando), "reconnaître l'homme dans l'homme" (en la versión francesa, pg. 10 der.), "discern the *humanity* in a man" (versión inglesa a cargo de P. Winch, Culture and Value, Chicago, 1980, pg. 1; ver nota correspondiente en pg. 160 del artículo).

<³>Tilghman, op. cit., pg. 154.

<⁴>ibid., pg. 155.

<⁵>ibid., pg. 158.

<⁶>ibid., pg. 158-159.

<⁷>ibid., pg. 159.

<⁸>Ground, op. cit., pg. 98.

<⁹>ibid.

<¹⁰>ibid.

<¹¹>ibid., pg. 141.

<¹²>ibid., pg. 142.

<¹³>Beardsmore, op. cit., pg. 173.

¹⁴Ground, op. cit., pg. 143.

¹⁵ibid., pg. 144.

6.4. La posibilidad de una teoría estética.

Este último punto retoma la pregunta que dejamos pendiente en los primeros capítulos de nuestra investigación: ¿es posible, desde Wittgenstein, una teoría estética?, y si lo es, ¿en qué términos?. A pesar de ello, este punto no tiene más cometido que recoger y agrupar las hebras que hemos ido hilando a lo largo de esta investigación. Su carácter es pues, redundante, como el propio proceso de elaboración de este trabajo, por otra parte, pero lo redundante, como muestra Wittgenstein, no siempre es gratuito (si es que decir lo mismo en diferentes contextos es redundancia).

La respuesta afirmativa a nuestra pregunta ha de sortear diversos escollos dentro y fuera del pensamiento wittgensteiniano, a saber: por un lado, la denuncia radical de la teoría por parte de los deconstruccionistas, por otro lado, la interpretación de la filosofía desde Wittgenstein como una filosofía eminentemente "negativa", y finalmente, los replanteamientos del papel de la teoría por parte de diversos antiesencialistas.

Ya vimos en 1.1.4. cómo Nicolet, desde su lectura deconstruccionista de Wittgenstein, aniquila la posibilidad de una teoría al extender los atributos del discurso teórico tradicional (sistemático, demostrativo, conclusivo, no redundante, etc.) a todo discurso teórico. Esta extensión no es gratuita en su perspectiva, sino que se asienta en la concepción "fatal" de la escritura y en el "pesimismo del signo" derridianos como presupuestos de partida. Esa posición plantea serios problemas a la hora de determinar el status epistemológico del propio discurso deconstruccionista y del discurso

wittgensteiniano, problemas que Nicolet resuelve (?) habilitando para esos discursos la categoría de "textos deconstructivos". Nosotros no compartimos ni el "pesimismo del decir" deconstruccionista sobre el que se apoya Nicolet, ni la reducción de la teoría a las teorías lastradas por los atributos tradicionales. Pensamos que es perfectamente posible reformular una noción de teoría desde y para la escritura wittgensteiniana sin necesidad de malabarismos epistemológicos. Además, desde el abandono del *decir* angustiado y su sustitución por la conciliación del *decir* y el *mostrar* en las descripciones suplementarias del segundo Wittgenstein, ya no tiene sentido proponer un *decir* filosófico con problemas de conciencia y de identidad epistemológicas.

Otra cosa son los problemas que se puedan formular desde el interior del pensamiento wittgensteiniano al replanteamiento de la filosofía (y la estética) como teoría. Puede pensarse que el pensamiento wittgensteiniano acaba asignando a la filosofía una labor puramente "negativa" (deshacer los malentendidos que la misma filosofía produce) y que, por tanto, no tiene nada que proponer (positivamente) como teoría, excepto la determinación de su tarea. Un planteamiento como ese falla, primero, al no comprender la relación de las descripciones suplementarias con la función *terapéutica* de la filosofía ("deshacer malentendidos" no significa reducir la filosofía wittgensteiniana en un mero "servicio sanitario auxiliar" de las teorías filosóficas), en segundo lugar, falla en no considerar en su complejidad y diversidad la gama de descripciones suplementarias posibles (ejemplos, comparaciones, conexiones, asociaciones, yuxtaposiciones, repeticiones, metáforas, analogías,

recontextualizaciones, etc.) sin necesidad de recurrir a los procedimientos sistemáticos típicos del discurso filosófico tradicional, y en tercer lugar falla en la comprensión misma de la *positividad* del discurso wittgensteiniano (que no propone, por ejemplo, lo que hemos de decir sobre arte, sino cómo pensar y cómo no pensar lo que hemos de decir sobre arte: las observaciones de Wittgenstein sobre Shakespeare, Beethoven o Malher no animan tanto a estar de acuerdo con sus gustos como a reparar en determinados modos de pensar las obras de arte). Y sin entender esto último es imposible entender cómo en nuestra estética desde Wittgenstein nos hemos aventurado a elaborar propuestas de explicación, modelos conceptuales como la dimensionalidad de la comprensión estética o la relación entre la comprensión de personas y la comprensión de obras de arte. Comprender la función de la filosofía en el pensamiento de Wittgenstein, además, no implica despreciar por erróneas todas las teorías filosóficas (o las teorías estéticas) precedentes; muchas de ellas, independientemente de que partan o no de planteamientos filosóficos sistemáticos, tienen el mismo carácter y cumplen la misma función que nuestras descripciones suplementarias (recordemos las opiniones de Wittgenstein sobre Sócrates, sobre Platón, sobre Shakespeare, etc.). Aunque también es cierto que Wittgenstein no se preocupó nunca demasiado por una reconstrucción retrospectiva tal.

Hay una alusión a la teoría por parte de Wittgenstein (la única en I.F.) que puede resultar muy confundente si no se aclaran convenientemente las circunstancias contextuales de su enunciación:

"Era cierto que nuestras consideraciones no podían ser consideraciones científicas. La experiencia 'de que se puede

pensar esto o aquello, en contra de nuestros prejuicios' -sea lo que fuere lo que esto pueda querer decir- no podría interesarnos. (La concepción neumática del pensamiento.) Y no podemos proponer teoría ninguna. No puede haber nada hipotético en nuestras consideraciones. Toda explicación tiene que desaparecer y sólo la descripción ha de ocupar su lugar. Y esta descripción recibe su luz, esto es, su finalidad, de los problemas filosóficos. Estos no son ciertamente empíricos, sino que se resuelven mediante una cala en el funcionamiento de nuestro lenguaje, y justamente de manera que éste se reconozca: a pesar de una inclinación a malentenderlo. Los problemas se resuelven no aduciendo nueva experiencia, sino compilando lo ya conocido. La filosofía es una lucha contra el embrujo de nuestro entendimiento por medio de nuestro lenguaje."⁽¹⁾ (I.F., §109)

En este sentido de "teoría" como "hipótesis explicativa", ninguna teoría es posible dentro del pensamiento wittgensteiniano, y sólo la descripción tiene cabida. El trayecto que lleva del "ver cómo" (*seeing as*) al "ver" (*seeing*), de la explicación suplementaria a la descripción suplementaria, no es en absoluto un trayecto demostrativo, a explicitar "lógicamente" por el discurso filosófico (como en el científico) desde una hipótesis hasta una conclusión. La felicidad del discurso filosófico consiste en su comprensión como descripción (ya desde el lenguaje) y no como explicación (todavía desde la filosofía). Pero que no podamos hablar de la filosofía como teorías en este sentido no implica que no podamos hablar de la filosofía como teoría en otro sentido más abstracto. De cualquier modo, nosotros no estamos llevando a cabo una fundamentación de la posibilidad de una "teoría filosófica". Wittgenstein tampoco intentó hacerlo en ningún momento, sólo escribió filosofía, y somos nosotros quienes animamos la posibilidad de considerar su obra, al igual que la filosofía en general, como un discurso teórico.

En tercer lugar, una parte importante de los autores que englobábamos dentro de la denominación de antiesencialistas en el

capítulo 2 de nuestra investigación dedican su interés a la posibilidad de una teoría estética. En general, es posible observar (sobre todo en los antiesencialistas de primera generación, pero también en algunos antiesencialistas de segunda generación) el confinamiento de la cuestión de la posibilidad de una teoría estética dentro de los estrechos límites de la pregunta por la esencia del arte. Pero la variabilidad de posturas es, como se puede suponer, bastante grande: Diffey ("Essentialism and the Definition of 'Art'") propone la concepción de las teorías estéticas como meras descripciones históricas, esto es, adscribibles a momentos puntuales de hegemonía dentro de la historia de la estética; Gallie ("The Function of Philosophical Aesthetics") piensa la estética filosófica como una metacrítica, una especie de regulador terapéutico de las comparaciones y analogías usadas en la crítica; Sircello ("Arguing about 'Art'") concibe la estética filosófica como un árbitro entre las diferentes "actitudes personales" sobre qué es y qué no es arte; Snoeyenbos ("Art, Theory and Definition", "On the Possibility of Theoretical Aesthetics" y "On the Possibility of a Science of Aesthetics") reivindica, frente al antiteoricismo que parece derivarse de las primeras oleadas antiesencialistas de primera generación, un hiperteoricismo consistente en la propuesta de una "ciencia" de la estética en sentido fuerte; Weitz ("Le rôle de la théorie en esthétique") es un caso prototípico de antiesencialista de primera generación en esta cuestión, puesto que junto a una magnífica crítica al concepto tradicional de teoría en estética, propone una reformulación de la teoría estética "como un compendio de recomendaciones serias que hagan prestar atención de cierta manera, a

ciertos rasgos del arte"²>; finalmente, hay que mencionar las propuestas de Shusterman ("Deconstruction and Analysis: Confrontation and Convergence", "Interpretation, Intention and Truth", "Wittgenstein and Aesthetic Argument" y "Wittgenstein and Critical Reasoning"), una especie de teoría democrática (si se nos permite la expresión) de las razones críticas, un cierto ecumenismo entre las diferentes teorías estéticas (que incorpora incluso las teorías basadas en métodos inductivos y deductivos) basado en el acuerdo en el "de qué hablamos".

Especial atención merecen otras posiciones, como la de Aldrich en Philosophy of Art, donde resulta sumamente productivo analizar su exposición de que, a pesar de la negación de la teoría por parte de "fenomenólogos hipersensibles" como Wittgenstein, la teoría es posible:

"So we turn to the phenomenological scrutiny of the phenomena of art. Some hypersensitive phenomenologists have said that this involves only an illuminating verbal activity, not a theory-*keine Lehre, sondern eine Tätigkeit* (Wittgenstein). But a theory of sorts is going to emerge. It will be neither inductive nor deductive in the scientific way, but will make an exhibitiv sort of sense, reminding the reader of certain things he already knows and assisting him to see them afresh in a way that shows him also how the key terms of the discipline are used."³

Fijémonos en lo que realmente dice Wittgenstein: "no una doctrina (o también 'enseñanza') (*Lehre*), sino una actividad (*Tätigkeit*)", pero Aldrich traduce *Lehre* por "teoría", cuando Wittgenstein utiliza el término *Theorie* en I.F. §109 al querer decir "teoría". Aldrich acaba proponiendo una variante más de las teorías antiesencialistas de primera generación.

El texto de Abrams ("What's the Use of Theorising about the

Arts?") resulta especialmente interesante porque desmonta pormenorizadamente el concepto de teoría que manejan los esencialistas y los antiesencialistas de primera generación y propone la consideración de una diversidad de teorías válidas, en la variedad de sus usos, para un conocimiento comprensivo y apreciativo del arte más allá de los límites de la polémica sobre la esencia.

Ahora bien, quizás sea Selden ("Aesthetics and Criticism: Against a Division of Labour") quien mejor acierte a atacar el lugar clave de esta cuestión: el afán de separación de las funciones teórica y práctica en la estética y la crítica respectivamente inhibe el desarrollo de una verdadera "disciplina" de la crítica, y tanto la estética tradicional como la estética analítica han luchado por apartar al teórico de la obra concreta. Algo parecido a lo que Wartofsky propone en "The Liveliness of Aesthetics": "The liveliness of aesthetics lies, I think, in such intercause with the arts"⁽⁴⁾. Ese "intercause" no supone en absoluto la suplantación de la labor del crítico o del espectador:

"Analytic philosophy doesn't provide one with anything to say, but only with means to say it, and to criticize it."⁽⁵⁾

Esa es una buena comprensión de la dialéctica wittgensteiniana entre teoría y praxis, entre el lenguaje de la filosofía y el lenguaje cotidiano del arte, entre la necesidad de la filosofía de estar plegada al lenguaje cotidiano y la imposibilidad de cambiar nada de él.

Esquivados los obstáculos, nos corresponde ahora revisar, finalmente, las ideas sobre las que se articula la posibilidad de una

teoría estética: en primer lugar, la relación (como tensión, como diálogo, y como *dia-logos*) que la filosofía mantiene en su interior (consigo misma) y con el lenguaje cotidiano. Esa dialéctica hace de la filosofía una "lucha contra el embrujo de nuestro entendimiento (*logos*) por medio de (*dia*) nuestro lenguaje (*logos*)" (I.F., §109). En segundo lugar, la claridad (recordemos en relación con ella: *übersichtliche Darstellung* , *Auflechten* , *Klarbeit*) como fin de la filosofía, fin en los dos sentidos: meta y final, porque "el descubrimiento real es [...] aquel que lleva la filosofía al descanso, de modo que ya no se fatigue más con preguntas que la ponen a *ella misma* en cuestión" (I.F., §133). En tercer lugar, la noción de descripción suplementaria como medio para llegar a esa "claridad", como un *decir* consciente de su relación con el *mostrar* a través de la dialéctica del hacer comprender y el llegar a comprender.

Nuestra concepción de la teoría estética conlleva unas consecuencias y no otras:

- 1) La reivindicación de la teoría estética no es una reivindicación de la filosofía para los filósofos, pero tampoco para los no-filósofos, sino para todo aquel que lleva a cabo "esa lucha contra el embrujo de nuestro entendimiento por medio de nuestro lenguaje" desde cualquier terreno y en cualquiera de los dos grupos.
- 2) La concepción de la filosofía como un discurso ocasional, en cuanto a su vinculación con la claridad, con los malentendidos y con el lenguaje cotidiano, y, por tanto, del "descanso" o la "detención" de la filosofía no implica en absoluto que alguien no puede escribir filosofía los 365 días del año, o que la estética (por ejemplo) deba referirse siempre a malentendidos concretos del lenguaje del arte y no

a problemas más abstractos; la necesidad de llevar al descanso a la filosofía sólo revela la naturaleza de su relación con el lenguaje cotidiano: la filosofía no es un metalenguaje autónomo con un fin en sí mismo, sino que su fin está en el lenguaje cotidiano; los malentendidos no surgen con una "periodicidad" determinada ni tienen un único calibre.

3) Sabemos, desde Wittgenstein, lo que la teoría filosófica (o estética) no puede ser: sistemática, demostrativa, no redundante, conclusiva, etc., pero eso no quiere decir que la única manera de poner en práctica la nueva concepción de la teoría filosófica sea escribir como Wittgenstein (recordemos la variedad y complejidad de las posibles tipos de descripciones suplementarias).

En realidad, el concepto de teoría que estamos proponiendo es muy antiguo. Corresponde al concepto griego de *theoria* (y ya hemos subrayado anteriormente las coincidencias entre las connotaciones visuales de la etimología del término, a saber, "contemplar" con las cualidades del "ver" de la filosofía de Wittgenstein), y quizás deberíamos hablar del carácter teorético de la filosofía antes que del carácter "teórico" de ésta. No en vano, en Aristóteles el *biós theoreticós* (la vida teorética o contemplativa) no es separable de la vida política o vida práctica, de la actividad del ciudadano como ciudadano. El *biós theoreticós* no es ninguna vida monacal, sino más bien un aspecto fundamental de la vida del hombre.

J. Ll. Blasco observa, finalmente, en Lenguaje, filosofía y conocimiento:

"[...] Wittgenstein dice que al conseguir una visión de las

conexiones entre las palabras vamos explicitando la forma que tenemos de ver las cosas y admite que es tarea de la filosofía analizar la correspondencia entre conceptos y hechos generales de la naturaleza; con ello abre las puertas a construcciones explicativas.

En síntesis, pienso que si bien es teóricamente posible la construcción de sistemas de enunciados explicativos del lenguaje y sus estructuras, Wittgenstein no ha habilitado un método adecuado a tal investigación. La propia estructura de las *Philosophische Untersuchungen* es una prueba de ello."⁽⁶⁾

Nuestra propuesta de teoría coincide básicamente con la opinión de Blasco (si "sistemas" no conlleva necesariamente connotaciones "sistemáticas"), excepto en su "si bien" que manifiesta una cierta contraposición entre la posibilidad de una construcción teórica y la obra de Wittgenstein. Efectivamente Wittgenstein no ha habilitado un método (ver I.F., §133) para tal investigación y la propia estructura de las I.F. es prueba de ello, pero no es que podamos afirmar "a pesar de ello" una posibilidad de un discurso teórico en filosofía, sino que ello nos permite afirmar la posibilidad de la filosofía como discurso teórico, aunque para ello tengamos que pensar la teoría filosófica de un modo (¿nuevo?) y distinto. Es muy posible que Blasco piense en eso cuando afirma en la nota 28:

"David Pears da una razón de ese asistematismo metódico: <<la comprensión no acontecerá a través del descubrimiento de nuevos hechos, sino a través de ver la significación de hechos familiares. Este es el tipo de trabajo que tiene la profundidad del arte más que de la ciencia. Sus resultados no pueden ser organizados y presentados en un tratado, puesto que no tienen un orden y finalidad necesarios. Describe nuestros pensamientos y expresiones desde innumerables puntos de vista, y no hay fin en las relaciones que establece>> [...] Creo que esta explicación no es satisfactoria; los objetivos que Wittgenstein asigna a la filosofía, a nivel constructivo, no permiten asimilarla a un arte. Es posible que siga tratándose de una actividad, como en el *Tractatus*, pero en todo caso es una actividad teórica."⁽⁷⁾

Pears no anda desencaminado cuando detecta importantes semejanzas entre el arte y la filosofía (recordemos R.M., pg. 94 y pg. 36), aunque ciertamente, la filosofía no es un arte. Pero tampoco Blasco cuando afirma que la filosofía es una actividad teórica.

NOTAS

<1>El subrayado es nuestro.

<2>op. cit., pg. 39, la traducción es nuestra.

<3>op. cit., pg. 4-5.

<4>op. cit., pg. 218.

<5>ibid.

<6>op. cit., pg. 177.

<7>op. cit., pg. 178.

7. Conclusiones.

Nuestra investigación se propone como una estética desde Wittgenstein que ilumine, por una parte, algunos problemas de la estética desde el pensamiento del segundo Wittgenstein y, por otra, la comprensión del pensamiento de Wittgenstein desde la atención a los problemas de la estética. Las conclusiones del trabajo van, pues, en una doble dirección: hacia la estética y hacia la filosofía de Wittgenstein.

Por eso ha sido necesario poner en claro, en primer lugar, en qué términos planteábamos nuestra perspectiva desde Wittgenstein: las partes de su obra dedicadas a la estética (1.1.1. y 1.1.2.), la presencia y la importancia de los temas estéticos en su obra (1.1.3.) y la posibilidad de tomar su obra como punto de partida para hablar sobre estética (1.1.4.). Nuestras conclusiones a este respecto han sido que, a pesar de que los textos que Wittgenstein dedica a la estética son casi nulos, las cuestiones estéticas ocupan un lugar de primer orden en sus intereses filosóficos y además, su pensamiento ha ofrecido y sigue ofreciendo un extraordinario punto de partida para abordar los problemas estéticos. Todo ello ha requerido obviamente, una investigación de las características generales de la obra de Wittgenstein y su concepción de la filosofía (su fragmentariedad, su asistematicidad, su actitud con respecto a la tradición filosófica y a la historia, la diferencia decir/mostrar, sus reticencias a publicar, etc.) y la relevancia de todo ello para comprender el sentido y el alcance de su pensamiento.

A continuación (1.2.1.), hemos precisado nuestra referencia

al segundo Wittgenstein mediante la concepción dialéctica de la relación entre el primer y el segundo Wittgenstein y del pensamiento wittgensteiniano como un todo (pues sólo desde una concepción tal es posible entender adecuadamente las ideas del segundo Wittgenstein). El par Aufklären/Auflechten nos ha permitido ilustrar esa concepción de los dos periodos de la filosofía de Wittgenstein con dos diferentes modos de entender la claridad como fin de la filosofía (1.2.2.). Cerramos el capítulo 1 con la defensa de la necesidad de una comprensión del pensamiento wittgensteiniano desde su carácter dialéctico (constitutivamente tensional) y la puesta en práctica de esta comprensión exponiendo los ámbitos del pensamiento de Wittgenstein donde está presente esta dialéctica: su "estilo" filosófico, su noción de filosofía, su concepción de la regla y de la precisión, de la claridad y su noción de "forma de vida".

El capítulo 2 da cuenta críticamente de la polémica más importante en los estudios sobre estética wittgensteiniana y analítica del área anglosajona (especialmente) de los posicionamientos y etapas (esencialismo, antiesencialismo de primera generación y antiesencialismo de segunda generación) y resitúa la cuestión de la definición y la esencia de lo artístico y lo estético en el lugar que le corresponde dentro de la estética wittgensteiniana, a saber, fuera del centro exclusivo que la citada polémica le había asignado.

El siguiente paso (capítulo 3) ha sido estudiar las consecuencias que algunos argumentos clásicos (matizando mucho a qué nos referimos cuando hablamos aquí de "argumentos") del pensamiento wittgensteiniano para la estética. Es interesante pensar no sólo el

posible trayecto de lo estético a lo lingüístico en Wittgenstein, sino también la posibilidad del trayecto de lo lingüístico a lo estético desde Wittgenstein. Esa doble posibilidad, planteada como un camino de ida y vuelta en una estética wittgensteiniana es abordada en 3.1.. En 3.2., tras exponer sucintamente el argumento sobre la imposibilidad de un lenguaje privado, evaluamos el alcance de éste para determinadas teorías estéticas tradicionales, y lo ejemplificamos en una crítica al intuicionismo croceano. El argumento resulta sumamente efectivo para evidenciar como malentendidos las explicaciones de la comunicación estética basadas en entidades y categorías internas como componentes fundamentales del significado estético. Igualmente, buena parte de los problemas e *impasses* conceptuales de las teorías estéticas tradicionales provienen de la obsesión por intentar encontrar la clave del significado estético en reducciones objetivistas o subjetivistas de la percepción estética. Pero la concepción wittgensteiniana de los problemas de la percepción (la percepción de aspectos, fundamentalmente) disipa estos espejismos y apunta hacia un realce de los elementos cognitivos en detrimento de los fisiológicos o psicológicos, especialmente en los contextos artísticos (3.3.). La distinción entre "seguir una regla" y "actuar de acuerdo con una regla" resulta ser del mayor interés para entender el papel de la regla en el lenguaje cotidiano en general, pero también, y especialmente, en el lenguaje cotidiano del arte, por lo que se refiere a la interpretación y la comprensión de las obras de arte. Las nociones de "aire de familia" y "juego" fueron el puente entre la llamada "teoría del lenguaje" y la estética para los antiesencialistas de primera generación, pero la inadecuada comprensión del papel que

juegan en el pensamiento wittgensteiniano ha dado lugar a peligrosos malentendidos que intentamos desvelar en 3.5.. Gran parte de los malentendidos de las teorías tradicionales del arte provienen de la herencia estética del dualismo cartesiano que dio lugar a intentos de explicación del significado de arte y lo estético en términos de dicotomías externo-interno difícilmente mantenibles (3.6.). El "modelo traducción" sintetiza la versión estética del dualismo cartesiano (3.6.1.). La experiencia estética real y el lenguaje cotidiano del arte encuentran la necesidad de superar esa dicotomía que ha derivado en la elevación de determinadas categorías internas (como la intención) a criterios de validez del significado estético (3.6.2.). Ahora bien, no se trata tanto de desterrar determinados términos (como intención o expresión) del lenguaje del arte como de evitar la exorbitación artificial, desde las teorías, del uso cotidiano de estos términos (3.6.3.).

Con el capítulo 4 entramos de lleno en la parte más propositiva de nuestra investigación. Allí abordamos el problema de la interpretación y la valoración estéticas (la apreciación estética) desde la nueva visión que la filosofía de Wittgenstein proporciona sobre nociones como corrección (4.2.1.), objetividad (4.2.2.), competencia (4.2.3.), sobre la posibilidad de describir una apreciación (4.3.) o sobre la distinción entre expresiones de gusto y expresiones de juicios estéticos (4.2.4.). De nuevo hemos de esquivar los malentendidos que la influencia de los paradigmas científicos proyectan sobre la estética, malentendidos que llegan a hacer temblar el status epistemológico peculiar de los juicios en estética (4.1.).

El capítulo 5 es, propiamente, el "corazón" de esta investigación porque en él se propone un modelo conceptual (basado en la estructura dimensional de la comprensión estética) que dé cuenta de las características de la misma. Nociones como las de perplejidad estética, salto de dimensión, "ver" (seeing), "ver como" (seeing as) y descripción suplementaria completan este modelo que se enfrenta con toda una gama de posibilidades, y ejemplos dentro de la comprensión estética. En este capítulo aparecen ya con mucha claridad los profundos paralelismos entre el funcionamiento de la comprensión estética y el funcionamiento de la comprensión filosófica. Ese paralelismo es investigado en el capítulo 6, donde la estética evidencia su singular potencial para iluminar el modo de ser de la filosofía, tal y como Wittgenstein la concibe, no siendo la estética sino la propia filosofía cuando se dedica a determinada región del lenguaje (a saber, el lenguaje del arte y lo estético). En 6.3. se une a ellos un tercer término de comparación: la comprensión de personas, que funciona como un espléndido puente sobre gran parte de los malentendidos típicos en la comprensión estética. Finalmente, recogiendo el testigo puesto en movimiento al principio de nuestra investigación, abogamos por la posibilidad de una teoría estética (que ya no es más que una versión de la filosofía como teoría), recogiendo las ideas que una colaboración tan productiva entre las cuestiones estéticas y el pensamiento wittgensteiniano ha ido decantando.

Nuestra investigación ha intentado, además, ofrecer un panorama crítico de las diversas aportaciones de otros autores a cada cuestión, aun cuando ello ha supuesto a menudo un esfuerzo de síntesis tan simplificador como inevitable. La intención ha sido siempre

compaginar, en lo posible, los contenidos informativo y propositivo de nuestro trabajo. Como simplificadoras también resultan estas conclusiones que sólo pretenden situar al lector en las grandes líneas que rigen esta investigación.

Si puede extraerse alguna conclusión general de este trabajo (cosa que dudamos, no sólo a modo de *captatio benevolentiae*, sino también por razones que provienen de nuestro propio planteamiento), quizás no sea otra que la relevancia y la vigencia de los dos ámbitos filosóficos que en él se entrecruzan y se iluminan en el trayecto compartido: el pensamiento de L. Wittgenstein y el ámbito filosófico de la estética. Eso nos anima a nosotros a seguir, con ellos, en el camino.

ABREVIATURAS Y EDICIONES DE REFERENCIA DE LA OBRA DE WITTGENSTEIN: <*>

- R.: Review of P. Coffey "The Science of Logic", Cambridge Review 34, n° 853, 6 de marzo de 1913.

- N.L.: "Notas sobre lógica", en la revista Teorema (Valencia), número monográfico, 1972 (traducción de Notes on Logic a cargo de J.Ll. Blasco y A. García Suárez, con texto inglés a la vista, de la versión publicada en la primera edición de los Notebooks).

- D.F.: Diario filosófico, Barcelona, Ariel, 1982 (traducción castellana de Notebooks 1914-16, Oxford, B. Blackwell, 1961, a cargo de J. Muñoz e I. Reguera; incluye también la traducción de las Notes Dictated to G.E. Moore in Norway, de la misma procedencia, y de las Notes on Logic del 'Summary' publicado en la segunda edición de los Notebooks).

<*>Aun contraviniendo la norma de las siglas usadas internacionalmente para la referencia abreviada a las obras de Wittgenstein, nuestras siglas corresponden a los títulos de las ediciones elegidas: con prioridad, las traducciones al castellano, al catalán o al francés (muchas de las cuales son ediciones bilingües, con texto alemán a la vista), y en el caso de inexistencia de éstas, las traducciones inglesas o las ediciones en alemán. La ordenación de las obras es rigurosamente cronológica (con respecto a la producción de los textos por Wittgenstein).

- D.S.: Diaries secrets, en la revista Saber nº 5 (sept.-oct. 1985) y 6 (nov.-dic. 1985), (edición a cargo de W. Baum y trad. al catalán con texto alemán descifrado a la vista de A. Sánchez Pascual).

- P.T.L.P.: Prototractatus, Londres, Roulledge and Kegan, 1971 (primera versión del T.L.P. de 1918; a cargo de B.F.McGuinness, T.Nyberg y G.H. von Wright, trad. ingl. de D.F. Pears y B.F. Mc Guinness).

- T.L.P.: Tractatus Logico-Philosophicus, Madrid, Alianza, 1973 (trad. de E. Tierno Galván, con texto orig. alemán a la vista).

- W.V.: Wörterbuch für Volksschulen, Viena, Hölder-Pichler-Tempsky, 1926 (y nueva edición facsímil con una nota-prólogo de Wittgenstein en 1977),(puede encontrarse la trad. al francés de la nota-prólogo en Cometti, J.P. (ed.): Aspects de Wittgenstein, Marseille, Sud, 1989, pg.47-58).

- Q.R.L.F.: Quelques remarques sur la forme logique, Mauvezin, TER, 1985,(trad. E. Rigal con texto inglés a la vista).

- C.E.: "Conférence sur l'éthique" in Leçons and Conversations, Paris, Gallimard, 1971, (trad. de J. Fauve de A Lecture on Ethics de 1929 editada por primera vez en The Philosophical Review 74, 1965, 3-12).

- R.P.: Remarques philosophiques, Paris, Gallimard, 1975, (trad. de J.Fauve de la edición de R. Rhees, Philosophische Bemerkungen, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1964); (existe traducción al castellano de la edición preparada por C.H. von Wright y H. Nyman : Observaciones, México, Siglo XXI, 1981, trad. de E.C. Font, poco accesible).

- G.P.: Grammaire philosophique, Paris, Gallimard, 1980, (trad. de de M.A. Lescourret de Philosophische Grammatik, Oxford, B.Blackwell & Mott,1969).

- C.A.M.: Cuadernos azul y marrón, Madrid, Tecnos, 1968, (trad. de F. Gracia de la 2ª edición inglesa de The Blue and Brown Books, Oxford, B.Blackwell, 1960).

- N.E.P.S.D.: Notes sur l'Expérience privée et les Sense Data, Mauvezin, TER, 1982, (trad. de E.Rigal de la edición inglesa de Rhees; texto original a la vista), (existe trad. castellana poco accesible: "Notas para las conferencias sobre 'experiencia privada' y 'datos sensibles'" in E. Villanueva (ed.): El argumento del lenguaje privado, México, UNAM, 1979, pg. 35-82; trad. de J. Lascurain y E. Villanueva; difícilmente encontrable).

- O.F.M.: Observaciones sobre los fundamentos de la matemática, Madrid, Alianza, 1978, (trad. de J. Muñoz e I. Reguera).

- R.P.P.I: Remarks on the Philosophy of Psychology I (Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie I), 1945(?)-1948, Oxford, B.Blackwell, 1980, (a cargo de G.E.M. Anscombe y G.H. von Wright, textos inglés y alemán a la vista, trad. de G.E.M. Anscombe).

- R.P.P.II: Remarks on the Philosophy of Psychology II (Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie II), 1947-1948, Oxford, B.Blackwell, 1980, (a cargo de G.H. von Wright y H. Nyman, textos alemán e inglés a la vista, trad. C.G. Luckhardt y M.A.E. Aue).

- I.F.: Investigaciones filosóficas, Barcelona, Critica, 1988, (trad. A. García Suárez y U. Moulines, con texto alemán a la vista); (hay también trad. catalana a cargo de J.M. Terricabras, Barcelona, Laia, 1983).

- F.: Fiches, Paris, Gallimard, 1970, (trad. J.Fauve del texto alemán de Zettel, 1945-1948, Oxford, B.Blackwell, 1967), (existe una trad. castellana poco accesible en México, UNAM, 1979, a cargo de O.Castro y U. Moulines).

- U.E.F.P.: Ultimos escritos sobre Filosofía de la Psicología, Madrid, Tecnos, 1987, (trad. de E. Fernández, E. Hidalgo y P. Mantas de Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie, Band I, Vorstudien zum zweiten Teil der <<P.I.>>/Last Writings on the Philosophy of Psychology,

Vol. I, Preliminary Studies for Part II of <<P.I.>>,
Oxford, B.Blackwell, 1982).

- R.M.: Remarques sur les couleurs, Mauvezin, TER, 1984, (trad. G. Granel, con texto alemán a la vista).
- S.G.: Sobre la certeza, Barcelona, Gedisa, 1988, (trad. castellana de J.Ll. Prades y V.Raga, con texto alemán a la vista), (hay también trad. catalana en Barcelona, Edicions 62, 1983).

Inclasificables cronológicamente:

- R.M.: Remarques mêlées, Mauvezin, TER, 1984, (trad. G.Granel, con texto alemán a la vista, de Culture and Value[Vermichte Bemerkungen], Oxford, B.Blackwell, 1980).
- R.R.O.F.: Remarques sur le Rameau d'or de Frazer, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, (trad. J. Lacoste).

Clases, conferencias, notas y cartas:

- L.W.C.V.: Ludwig Wittgenstein y el círculo de Viena, México, F.C.E., 1969, (trad. de M.Arbolí de Wittgenstein und der Wiener Kreis, sobre conversaciones recogidas por F.Waismann en 1929-1932).
- E.P.R.: Estética, psicoanálisis y religión, Buenos Aires,

Sudamericana, 1979, (trad. de E.Rabosi de las Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief, 1938-1946, Oxford, B.Blackwell, 1966, compiladas sobre notas de Y.Smythies, R.Rhees y J.Taylor, a cargo de C.Barret), (hay también trad. catalana de J.M. terricabras en la revista Els marges de Barcelona, n^{os} 27-28 y 29, 1983).

- C.W.: "Conferencias de Wittgenstein de 1930-33" in Moore,G.E.: Defensa del sentido común y otros ensayos,Barcelona, Orbis, 1983, (trad. de C.Solis de las notas tomadas por Moore, publicadas por primera vez en Mind n^o63, 1954 y n^o64,1955, y recogidas también en Moore, G.E.: Philosophical Papers, Londres, Allen & Unwin, 1959).
- W.L.C.30-32: Wittgenstein's Lectures: Cambridge 1930-32, Totowa, N.J., Rowman & Littlefield, 1980, (apuntes tomados en clase por J. King y D. Lee).
- W.L.C.32-35: Wittgenstein's Lectures: Cambridge 1932-35, Totowa, N.J., Rowman & Littlefield, 1979, (apuntes tomados en clase por A.Ambrose y M.MacDonald).
- W.L.F.M.C.39: Wittgenstein Lectures on the Foundations of Mathematics: Cambridge 1939, Hassocks, The Harvester Press, 1976, (apuntes tomados en clase por R.G.Bosanquet, N.Malcolm, R.Rhees y Y.Smythies).

- N.T.W.: "Notes on Talks with Wittgenstein", The Philosophical Review, LXXIV, 1965, pg.12-16, (notas tomadas por Waismann en 1929-1930 sobre ética, trad. inglesa de M.Black; incluido también en L.W.C.V.).

- C.: Cartas a Russell, Keines y Moore, Madrid, Taurus, 1979, (trad. de N.Míguez).

- "A Letter to the Editor" , Mind, XLII, 1933, pg.415-16.

- Eccles,W.: "Some Letters of Wittgenstein, 1912-1939", Hermathena (Dublin), XCVII,1963, pg. 57-65.

- Briefe an L. von Ficker (1914-20),Salzburg, Müller, 1969, (a cargo de G.H. von Wright y W.Methlagl; trad. inglesa el G.C. Luckhardt (ed.): Sources and Perspectives, Hassocks, The Harvester Press, 1979).

Textos inéditos y raros:

- Manuskriptbände I-X, 1929-32.

- Big Typescript , 1933 (fecha probable), (extractos ordenados de Manuskriptbände I-X). [Puede encontrarse un extracto de él, concretamente el capítulo "Philosophie", pg. 405-435 del original, en el número monográfico especial de Revue Internationale de Philosophie, n°169, 1989, a cargo de H.Hyman, en alemán, y con un

facsimil de la pg. 419].

- Las versiones primitiva (1936-37) e intermedia (1944) de las Philosophische Untersuchungen (I.F.).

- Ursache und Wirkung. Intuitives Erfassen (Cause and Effect: Intuitive Awareness), 1937 in Philosophia (Isr.), 1976 (6), pg. 427-45, a cargo de R.Rhees y trad de P.Winch es, posiblemente, un extracto de los manuscritos inéditos).

- "Eine Philosophische Betrachtung", 1936, publicado en Schriften V, 1970: Das Blaue Buch; Eine Philosophische Betrachtung (Das sogenannte Braune Buch), hrsg. von R.Rhees, (que contiene la versión alemana, de P.von Morstein, de "The Blue Book" y de la parte del texto de "The Brown Book" no traducida por Wittgenstein), (corresponde, posiblemente, a una revisión y traducción parciales por el autor de "The Brown Book").

Recuerdos:

- Carnap, R.: "Intellectual Autobiography" in P.H.Schilpp (ed.): The Philosophy of Rudolf Carnap, La Salle (Illinois), Open Court, 1963.

- Engelmann, P.: Letters from Wittgenstein with a Memoir, Oxford, B.Blackwell, 1967.

- Malcolm, N.: Ludwig Wittgenstein: A Memoir, London, Oxford Univ.

Press, 1958 (1966); la segunda ed. con un esbozo biográfico por G.E. von Wright y con las cartas de Wittgenstein a Malcolm, Oxford paperback, London, New York, Oxford Univ. Press, 1984).

- Mays, W.: "Recollections of Wittgenstein" in K.T.Fann(ed.): Ludwig Wittgenstein: The Man and His Philosophy, New York, Dell Publishing Co. Inc., 1967.
- Pinsent, D.: Auszüge aus seinem Tagenbuch 1912-14 (extractos sobre Wittgenstein del Diario de Pinsent 1912-1914), New York, Doubleday, Anchor Books, 1966.
- Rhees, R.(ed.): Ludwig Wittgenstein. Personal Recollections, Oxford, B.Blackwell, 1981, (edición revisada: Recollections of Wittgenstein. By Hermine Wittgenstein and others, London, New York, Oxford Univ. Press, 1984).

Además de las Bibliografías generales sobre Wittgenstein citadas al comienzo de nuestra bibliografía (Fann, Lapointe, Frongia y Shanker), puede encontrarse información referente a publicaciones en castellano de y sobre Wittgenstein en Baum, W.: Ludwig Wittgenstein, y referente a publicaciones de la obra de Wittgenstein en alemán, inglés o francés y su correspondencia con las 1^{as} ediciones y las obras completas en alemán (Schriften) en Nicolet, D.: Lire Wittgenstein; puede encontrarse una descripción completa del *Nachlass* de Wittgenstein en von Wright, G.H.: "The Wittgensteinian Papers", The Philosophical Review, 78, 1969, pg. 483-503.

BIBLIOGRAFIA ESPECIFICA:

Abreviaturas:

J.A.A.C.: Journal of Aesthetics and Art Criticism.

B.J.A.: British Journal of Aesthetics.

A.P.8 I.W.S.: HALLER, Rudolf (ed.) : Aesthetics. Proceedings of the 8th International Wittgenstein Symposium, Part 1, (15th to 21st August 1983, Kirchberg am Wechsel, Austria), Vienna, Hölder-Pichler-Tempsky, 1984.

P.A.E.: LORIES, Danielle (ed.): Philosophie analytique et esthetique, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

P.A.A.: TILLMAN, F.A. & CAHN, S.M.: Philosophy of Art and Aesthetics. From Plato to Wittgenstein, New York, Harper & Row, 1969.

A.P.: KENNICK, W.E. (ed.): Art and Philosophy, New York, St. Martin's Press, 1964.

A.: COLEMAN, J.F. (ed.): Aesthetics. Contemporary Studies in Aesthetics, New York, Mc Graw-Hill, 1968.

P.E.R.A.: KIEFER, Howard E. & MUNITZ, Milton K. (eds.) : Perspectives in Education, Religion, and the Arts, Albany, State University of New York Press, 1970.

P.I.: Philosophical Investigations.

W.A.T.P: JOHANNESSEN, Kjell S. & NORDENSTAM, Tore: Wittgenstein-
Aesthetics and Transcendental Philosophy, Proceedings
of a Symposium at Bergen (Norway) 1980, Verlag Hölder
-Pichler-Tempsky, Vienna, 1981.

Bibliografias generales:

- LAPOINTE, F. : Ludwig Wittgenstein . A comprehensive
bibliography, Westport(Conn.), Greenwood Press, 1980.
- FRONGIA, Guido: Guida alla letteratura su Wittgenstein. Storia
e analisi della critica, (Pubblicazioni dell' Univ. di
Urbino), Urbino, Argalia Editore, 1981. [Bibliografia
comentada].
- SHANKER, S. (ed): Ludwig Wittgenstein. Critical Assessments,
vol. 5: A Wittgenstein Bibliography, Beckenham(Kent), Surry
Hills (Australia), Croom Helm Ltd., London, 1986.
- FANN, K.T.: "A Wittgenstein Bibliography: writings by and about
him", International Philosophical Quarterly, 7, 1967, pg. 311-
339.
- FANN, K.T.: "Supplement to the Wittgenstein Bibliography",
Revue Internationale de Philosophie, 1969(23), n. 88-89, (Actes
du Colloque d'Aix-en-Provence), pg. 363-70.
- FANN, K.T. & HAHLEWEG, K.: A Wittgenstein Bibliography 1970-
1976, Wittgenstein Colloquium, 1976 program, The Univ. of
Western Ontario, Dep. of Philosophy, 26-75.

- AAGAARD-MOGENSEN, Lars: "Charming Jokes, Beginnings Explained",
A.P.8 I.W.S., 122-125.
- AAGAARD-MOGENSEN, Lars: " The Definition of 'Art' ", Dialogos
(Puerto Rico), n° 27, 1974, 39-55.
- AAGAARD-MOGENSEN, Lars: "What's in Beholders' Eyes", W.A.T.P., 152-
158.
- ABRAMS, M.H.: "What's the Use of Theorizing about the Arts?" in
BLOOMFIELD, Morton W. (ed.): Search of Literary Theory, Ithaca,
Cornell Univ. Press, 1972, 1-54.
- ALDRICH, Virgil C.: "Art and the Human Form", J.A.A.C., n° 29, (1971),
295-302.
- ALDRICH, Virgil C.: " Pictorial Meaning, Picture-Thinking, and
Wittgenstein's Theory of Aspects", in A., 300-308, (versión original
en Mind, vol. 67, 1958).
- ALDRICH, Virgil C.: Philosophy of Art, Englewood Cliffs (N.J.),
Prentice-Hall, 1963.
- ALLAND, Alexander Jr.: "Affect and Aesthetics in Human Evolution",
J.A.A.C., vol. 47, n° 1, 1989, [sólo 4-7].

- ALTIERI, Charles: "What Wittgenstein Offers for Speculating on Expressive Activity", J.A.A.C., vol. XLVI, n° Special Issue, 1987, 177-192.
- ALVAREZ, J. Cabrera: "Comprender el comprender el arte", Revista Latinoamericana de Filosofia, n°9, 1983, 53-57.
- ALVIM, JUNIOR, Fausto: "Wittgenstein: sôbre a explicaçao estética e a explicaçao científica causal", Critica(Méx.), vol.5, n°13, 1971, 21-52(resumen 56-58, abstract 59).
- ANDERSON, James C.: "Rethinking Aesthetic Appreciation", Afterwords en respuesta a Gary Iseminger "Aesthetic Appreciation" (J.A.A.C. 39,4,1981,389-97), J.A.A.C., vol. XLI, n°1, 1982, 97-98.
- BARNES, Annette: On interpretation, Oxford/New York, Basil Blackwell, 1988.
- BARNES, Annette: "Some Remarks About the Obvious", J.A.A.C., vol. XLI, n°1, 1982, 27-38.
- BARRETT, C.: Collected Papers on Aesthetics, Oxford, Oxford, Univ. Press, 1965.
- BARRETT, Cyril: " '(Ethics and Aesthetics are one)' " , Haller(ed): Aesthetics. Proceedings of the 8th International Wittgenstein Symposium, Part 1, (Kirchberg am Wechsel, Austria, 1983), Vienna,

Hölder-Pichler-Tempsky, 1984, 17-22.

-BARRETT, Cyril: "Symposium: Wittgenstein and Problems of Objectivity in Aesthetics", B.J.A., n°7, 1967, 158-163.

-BARRETT, Cyril: "Les leçons de Wittgenstein sur l'esthétique", Archives de Philosophie, n°28, 1965, 5-22.

-BEARDSLEY, Monroe: Aesthetics, New York, Harcourt, Brace & World Inc., 1958.

-BEARDSLEY, Monroe: "Le discours critique et les problèmes philosophiques de l'esthétique", in P.A.E., 71-82, (Extraído de la introducción a Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism, Indianapolis-Cambridge, Hackett Publishing Company, Inc., 1981 [1ª ed., Harcourt, Brace & World, Inc., 1958], pp.1-10).

-BEARDSLEY, Monroe: "L'expérience esthétique reconquise", in P.A.E., 143-157, (Procède de "Aesthetic Experience Regained", J.A.A.C., XXVIII, (1969), pg. 3-11.

-BEARDSLEY, Monroe: "Le point de vue esthétique", P.A.E., 159-179, (Procède de "The Aesthetic Point of View", in P.E.R.A., 219-237).

-BEARDSLEY, Monroe: "The Aesthetic Point of View", in P.E.R.A., 219-237.

- BEARDSLEY, Monroe: "The Instrumentalist Theory", in P.A.A., 707-732.
- BEARDSLEY, M.C. & SCHNELLER, H. (Eds.): Aesthetic Inquiry: Essays in Art Criticism and the Philosophy of Art, Belmont (Calif.), Dickenson, 1967.
- BEARDSMORE, R.W.: Reseña de Wittgenstein, L. : Culture and Value (Edited by G.H. Von Wright in collaboration with Heikki Nyman. Translated by Peter Winch), Oxford, Basil Blackwell, 1980, in B.J.A., vol. 22, n° 2, 1982, 172-174.
- BELL, Julian: "An Epistle on the Subject of the Ethical and Aesthetic Beliefs of Herr Ludwig Wittgenstein", in Copi and Beard: Essays on Wittgenstein Tractatus, Routledge & Kegan Paul, London, 1966.
- BEST, D.: Feeling and Reason in the Arts, London, Allen & Unwin, 1985.
- BIRNBACHER, Dieter: "Wittgenstein und die Musik", in Wittgenstein und sein Einfluss auf die Gegenwärtige Philosophie. Akten des 2. Internationalen Wittgenstein Symposiums, 29. August-4. Sept. 1977, Kirchberg am Wechsel, (Osterreich), hrsg. von E. Leinfellner, W. Leinfellner, (Wittgenstein and his Impact on Contemporary Thought, Proceedings of the 2nd International Wittgenstein Symposium), (Schriftenreihe der Wittgenstein-Gesellschaft 2), Wien, Hölder-Pichler-Tempsky, 1978.

- BLACK,M.(ed.): Philosophical Analysis, Ithaca, Cornell Univ. Press, 1950.
- BLACK,M.(ed.): The Importance of Language, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., Spectrum Books, 1962.
- BLIZER,William L.:Review of Gill,Terry H.:Wittgenstein and Metaphor,Washington D.C.,University Presses of America,1981.
- BLOCKER,H.E.:(Tesis doctoral) An Examination of Problems Involved in the Ascription of Emotive Features to Work of Art, Berkeley, Univ. of California, 1966.
- BLOCKER,H.: "Symposium: Wittgenstein and Problems of Objectivity in Aesthetics", B.J.A., n°7, 1967, 166-174.
- BOKAY,Antal: "Hermeneutics and the Metatheoretical Reconstruction of Aesthetics", A.P.8 I.W.S., 169-171.
- BOURDIEU,Pierre: "The Historical Genesis of a Pure Aesthetic", J.A.A.C., vol.XLVI,n°Special Issue,1987,201-210.
- BOUVERESSE,Jacques:La rime et la raison. Science, étique et esthétique,Paris,Editions de Minuit,1973.
- BOUWSMA,O.K.: "The Expression Theory of Art",in A.P.,261-282, (procède de Black,Max(ed.): Philosophical Analysis,Ithaca(N.Y.),

Cornell University Press,1950).

-BRADY,P.: "Period Style Terms and Concepts. The Wittgenstein Perspective", Journal of Critical Analysis, vol 4, n°2,62-70.

-BRAMANN,Jorn K.: Wittgenstein and Modern Art, Friendsville, Maryland Acheron Press, 1984.

-BRINKER,Menachem: "'Seeing as' and the Referential Reading of Fiction", A.P.8 I.W.S.,193-195.

-BRUENING, S. M. : "The Aesthetic Imperative as Categorical", Dialogue (PST), vol. 22, n°2-3, 1980, 33-34.

-BRUNIUS,Teddy:G.E. Moore's Analyses of Beauty. An Impasse and a Way Out,Uppsala,Univ. of Uppsala,1964.

-BYWATER,W.G.: "Who's in the Warehouse Now?", J.A.A.C., Summer 1972, 524-525.

-CARNEY, James D.: "Wittgenstein's Theory of Picture Representation", J.A.A.C., vol. XL, n°2, 1981, 179-185.

-CASEY, J.: "Wittgenstein and the Philosophy of Criticism" in CASEY,J.: The Language of Criticism, London, 1966, 1-34 .

-CAVELL,Stanley: "Aesthetic Problems of Modern Philosophy",in

P.A.A., 687-706.

-CIOFFI, Frank: "Aesthetic Explanation and Aesthetic Perplexity", in Essays on Wittgenstein in Honour of G.H. von Wright (Acta Philosophica Fennica 28, 1976), Amsterdam, North-Holland, 1976, 417-449.

-CIOFFI, Frank: "When Do Empirical Methods By-Pass 'The Problems which Trouble us'", Philosophy and Literature (Baltimore, USA), 1984, 153-172.

-COHEN, Marshall: "Aesthetic Essence", P.A.A., 641-656.

-COHN, Robert C.: "Symbolism", J.A.A.C., vol. 33, 181-192.

-COLEMAN, Francis J.: "A Critical Examination of Wittgenstein's Aesthetics", American Philosophical Quarterly, vol. 5, n° 4, 1968, 257-266.

-COLEMAN, F.J.: Aesthetics. Contemporary Studies in Aesthetics, New York, Mc Graw-Hill, 1968.

-COLLINSON, Diané: "'Ethics and Aesthetics are one'", B.J.A., vol. 25, n° 3, 1985, 266-272.

-COMETTI, J.P.: Adagio cantabile: esthétique et philosophie, Marseille, Sud, 1986.

- COMETTI, Jean-Pierre(ed.):Aspects de Wittgenstein,Marseille,Sud, 1989.
- CONNOLLY,John M.:"Gadamer and the Author's Authority:a Language-Game Approach",J.A.A.C.,vol.XLIV,n°3,1986,271-277.
- CONROY, Graham P.: "The view atop Ladder: Wittgenstein's early Aesthetics ", in Wittgenstein und sein Einfluss auf die Gegenwärtige Philosophie, Akten des 2. Internationalen Wittgenstein Symposiums,29 August-4 Sept.1977, Kirchberg am Wechsel (osterreich), hrsg. von E. Leinfellner, W. Leinfellner, (Wittgenstein and his Impact on Contemporary Thought. Proceeding of the 2nd International Wittgenstein Symposium.),(Schriftenreihe der Wittgenstein-Gesellschaft 2), Wien, Hölder Pichler-Tempsky, 1978.
- CORMIER,R.: "Silence in Philosophy and Literature", Philosophy Today(USA), vol. 22, 1978, 301-306.
- COVEOS, Costis M.:"Autonomy and Death of the Arts",P.I.,vol.13, n°1,1990,1-17.
- COVEOS, Costis M.:(Tesis doctoral)The Grammar of Aesthetic Discourse; Beyond the Illusions of Aesthetics and Meta-Aesthetics, Athens, Athens University Press, 1987 (1984).
- CRITTENDEN,Brian S.:"From Description to Evaluation in Aesthetic

- Judgements", Journal of Aesthetic Education, vol.2,1968,37-58.
- CHAUVIRE,C.: "Comprendre la musique chez Wittgenstein", Critique, n°475, 1986.
- CHAUVIRE,C.: "La philosophie entre la science et l'art-Le thème de l'auto-dépassement de la philosophie chez Valéry et chez Wittgenstein", in Valéry, la logique, le langage, Sud-Colloques,1988.
- CHEN, Yuan: "Die ästhetischen und sozialen Aspekte der chinesischen Sprache", A.P.8 I.W.S.,114-121.
- DANTO,A.: "Le monde de l'art", P.A.E.,183-198,(Procède de "The Artworld", The Journal of Philosophy, vol.LXI,1964,pp.571-584).
- DEMPSTER,Douglas J.: "Aesthetic Experience and Psicological Definitions of Art", J.A.A.C.,vol.XLIV,n°2,1985,153-165.
- DICKIE, Georges: Aesthetics.An Introduction , Indianapolis,Pegasus, 1971.
- DICKIE,G.: Art and the Aesthetics.An Institutional Analysis, Ithaca,Cornell Univ. Press,1974.
- DICKIE,George: "Beardsley et le fantôme de l'expérience esthétique", P.A.E., 135-142, (Procède de "Beardsley's Phantom

- Aesthetic Experience", The Journal of Philosophy, LXII, 1965. pp. 129-136).
- DICKIE, George: "Is Psychology Relevant to Aesthetics", in A., 321-335, (versión original en The Philosophical Review, vol. 71, 1962).
- DICKIE, George: "Le mythe de l'attitude esthétique", P.A.E., 115-134 (Procede de "The myth of the Aesthetic Attitude", The American Philosophical Quarterly, vol. I, 1964, pp. 56-65).
- DICKIE, George: "The Institutional Conception of Art", in Tilghman, B.R. (ed.): Language and Aesthetics, Lawrence, The Univ. Press of Kansas, 1973, 21-30.
- DICKIE, George: "The New Institutional Theory of Art", A.P.8 I.W.S. 57-64.
- DIFFEY, T.J.: "Essentialism and the Definition of 'Art'", B.J.A., n° 13, 1973, 103-119.
- DIFFEY, T.J.: "On Defining Art", B.J.A., vol. 19, 1979, 15-23.
- DILMAN, I., ISHIGURO, H.: (simposio) "Imagination", Proceedings of the Aristotelian Society (Supplementary Vol.), n° 41, 19-36.
- DONNELL-KOTROZO, Carol: "Representation and Expression: A False Antinomy", J.A.A.C., vol. XXXIX, n° 2, 1980, 163-173.

- DORFLES, Gillo: "Appunti per un'estetica wittgensteiniana", Rivista di Estetica, n°12, 1967, 134-150.
- DORFLES, Gillo: L'estetica del mito da Vico a Wittgenstein, Milano, U.Mursia, 1967.
- ECKERT, Daniel: "Wittgenstein, die Ästhetisierung der Philosophie und der Relativismus", A.P.8 I.W.S., 36-39.
- ECKERT-MAIRWÖGER, Christa: "Die Kunst ist alles, was nicht der Fall ist", A.P.8 I.W.S., 47-49.
- EFRON, A.: "The Concept of Puzzle: Unrecognized Root Metaphor in Analytical Aesthetics", Journal of Mind Behavior, n°3, 1982, pg. 289-302.
- ELGIN, Catherine & GOODMAN, Nelson: "Changing the Subject", J.A.A.C., vol. XLVI, n° Special Issue, 1987, 219-223.
- ELTON, W. (ed.): Aesthetics and Language, New York, Philosophical Library Inc., 1954.
- ELLIOTT, R.K.: "Poetry and Truth", in P.A.A., 631-640.
- ELLIS, J.M.: "Wittgensteinian Thinking in Theory of Criticism", New Literary History (Charlottesville, Virginia), vol. 12, n°3, 1981, 457-452.

- ELRIDGE, RICHARD: "Problems and Prospects of Wittgensteinian Aesthetics", J.A.A.C., vol.XLV, n°3, 1987,251-261.
- ERLICH,Bruce:"The Aesthetics of True Naming:On the Judaic Tradition of Wittgenstein, Lukács,and Walter Benjamin",A.P.8 I.W.S.,203-207.
- EVANS,Martyn:Reseña de Sharpe,R.A.:Contemporary Aesthetics-A Philosophical Analysis,Harvester,1983,P.I.,vol.10,n°4,347-351.
- FADIMAN,Clifton:"Communications and the Arts:a Practitioner's Notes",in P.E.R.A.,312-328.
- FALCK,Colin:"A Defence of Poetry",J.A.A.C.,vol.XLIV,n°4,1986,393-403.
- FAY,T.A.:"Two Approches to the Philosophy of Ordinary Language: Heidegger and Wittgenstein", Rivista Critica di Storia della Filosofia, n°35, 79-86.
- FEIBLEMAN, J.K.: Inside the great mirror,chapter IX:"Reflections after Wittgenstein's Philosophical Investigations, The Hague, M. Nijhoff, 1958. (Traducción primeras páginas).
- FEYERABEND, P.K.: <<Problems of empiricism>>,Philosophical Papers vol.2, cap.7:"Wittgenstein's *Philosophical Investigations* ", Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

- FOCKE, Alfred: "Wittgenstein und die österreichische Literatur", W.A.T.P., 178-188.
- FRANCK, Giorgio: "Dal silenzio della parola alla parola del silenzio (Wittgenstein, Heidegger e la fine della filosofia)", Nuova Corrente, n° 76-77, 1978, 390-411.
- FRANK, Helmar G.: "Informationsästhetic-Kritischer Rückblick auf einen kybernetischen Ansatz", A.P.8 I.W.S., 65-71.
- FREY, Gerhard: "Kunstwerk, Sprachspiel und Lebensform", W.A.T.P., 99-107.
- FREY, Gerhard: "Kunstwerk, Sprachspiel und Lebensform", in W.A.T.P., 99-107.
- FREY, Gerhard: "Schichten des ästhetischen Verstehens", A.P.8 I.W.S., 161-168.
- FRONGIA, Guido: "Ludwig Wittgenstein: Etica, Estetica, Psicoanalisi e Religione", Giornale Critica della Filosofia Italiana, n° 50, 1971, 120-130.
- GALLIE, W.B.: "Art and Politics", Aristotelian Society, n° 46, 1972, 103-124.
- GALLIE, W.B.: "The Function of Philosophical Aesthetics", A., 393-

- 411,(versión original en Mind,vol.57,1948).
- GALLIE,W.B.: "The Limitation of Analytical Philosophy", Analysis,
n°9, 1949, 35-43.
- GARGANI,Aldo: "Wittgenstein on Intentional Acts",A.P.8 W.I.S.,
211-217.
- GASKIN,Richard M.: "Can Aesthetic Value Be Explained?",B.J.A.,
vol.29,n°4,1989,329-340.
- GENOVA, A.C.: "Death as a Terminus ad quem", Philosophical Forum
(Boston), n°4, 1972-73,186-198.
- GENOVA, J.A.: "Wittgenstein and Caligari", Philosophical Forum,
(Boston),n°4,1972-73,186-198.
- GERMANA,Joseph: "Inter-Relational Design-Fabrications", Leonardo,
vol.10,n°3,221-222.
- GLICKMAN,Jack: "On Creating(A Response)",in P.E.R.A.,262-265.
- GOMBRICH, E.H.:Art and Ilusion, New York, Pantheon Books Inc.,
1960.(En castellano Arte e ilusión,Barcelona, Gustavo Gili,1979.
- GOMBRICH, HOCHBERG y BLACK: Arte, percepción y realidad,
Barcelona, Paidós, 1983.

- GOODMAN, N.: Los lenguajes del arte, Barcelona, Seix Barral, 1976, (Procede de Languages of Art, Indianapolis & New York, 1968).
- GOODMAN, Nelson: "Quand y a-t-il art?", P.A.E., 199-210, (Procede de "When is Art?", in Ways of Worldmaking, Indianapolis-Cambridge, Hackett Publishing Company, 1978, cap. 4, pp. 57-70).
- GRAFF, P.: "Les leçons de Wittgenstein sur l'esthétique", Studia Estetyczne, (Warszawa, Polonia), vol. 14, 1977, 117-146.
- GROUND, Ian: Art or Bunk?, Bristol, Bristol Classical Press, 1989.
- GROUND, I. R.: "Wittgenstein, Art, and Silence", A.P. 8 I.W.S., 40-43.
- GUSCHINA, V. A.: "Modernisme et esthétique analitique", Voprosi Filosofii (Moskva), n° 31, 1983, 58-67.
- HAGBERG, Garry: "Art and the Unsayable: Langer's Tractarian Aesthetics", B.J.A., vol. 24, n° 4, 1984, 325-340.
- HAGBERG, Garry: "Art as Thought: The Inner Conflicts of Aesthetic Idealism", P.I., vol. 9, n° 4, 1986, 257-273.
- HAGBERG, Garry: "Creation as Translation", J.A.A.C., vol. XLVI, n° 2, 1987.
- HALLER, Rudolf (ed.): Aesthetics. Proceedings of the 8th

International Wittgenstein-Symposium, Part 1, Kirchberg am Wechsel, Austria / Ästhetik. Akten des achte Internationalen Wittgenstein-Symposiums, Teil 1, Österreich (Dordrecht, D. Reidel Publishing Co.; Vienna, Verlag Holder-Pichler-Tempsky, 1984), 261pp.

-HALLER, Rudolf: "Das Kunstwerk als Gegenstand sub specie aeternitatis", A.P.8 I.W.S., 29-35.

-HANSON, Karen: "Aesthetic Concepts and the Taxonomic Challenge", A.P.8 I.W.S., 78-81.

-HAYNES, F.: "Metaphoric Understanding", Journal of Aesthetic Education(USA), vol.12, 1978, 99-115.

-HENZE, Donald F.: "The Art Work as a Rule", Ratio, vol.11, 1969, 69-74.

-HEPBURN, Ronald W.: "Emotions and Emotional Qualities: some Attempts at Analysis", in P.A.A., 561-571.

-HERTZBERG, Lars: "Acting as Representation", W.A.T.P., 136-151.

-HESTER, M.B.: "Metaphor and Aspect Seeing", J.A.A.C., n°25, 205-12.

-HESTER, M.B.: The Meaning of Poetic Metaphor: an Analysis in the Light of Wittgenstein's Claim that Meaning is Use, The Hague, Mouton, 1967, (Reseña de WIECK, D.T. en J.A.A.C. n°28, 1969-70, 40-1).

- HOLMES, G.R.: Reseña de Sharpe, R.A.: Contemporary Aesthetics: A Philosophical Analysis, Harvester Press, 1983, in B.J.A., vol. 24, n° 4, 1984, 367-368.
- HOTTOIS, G.: La philosophie du langage de L. Wittgenstein, Bruxelles, Univ. Bruxelles, 1967.
- HÜBNER, A.: "Logische Kunst?", Niederösterreich-Gesellschaft für Kunst und Kultur: Logische Kunst, Vienna, 1978.
- HUMBLE, Paul: Reseña de Shusterman, Richard: Analytic Aesthetics, Oxford, Basil Blackwell, 1989, in B.J.A., vol. 30, n° 2, 1990, 175-176.
- HUNGERLAND, Isabel C.: "The Logic of Aesthetic Concepts", in P.A.A., 595-616.
- ISEMINGER, Gary: "Aesthetic Appreciation", J.A.A.C., vol. XXXIX, n° 4, 1980, 389-397.
- ISENBERG, Arnold: "Analytical Philosophy and The Study of Art", J.A.A.C., vol. XLVI, n° Special Issue, 1987, 125-136.
- JANIK, Allan: Reseña de Johannessen, Kjell S. and Nordenstam, Tore (eds.): Wittgenstein - Aesthetics and Transcendental Philosophy: Proceedings of a Symposium at Bergen (Norway, 1980), Vienna, Hölder-Pichler-Tempsky, 1981, P.I., 155-159.

- JANSON,H.W.: "The Art Historian's Comments", in P.E.R.A., 295-311.
- JESSUP,B.: "Analytical Philosophy and Aesthetics", B.J.A., n°3, 1963, 223-233.
- JHANJI,R.: "Wittgenstein on Aesthetic Concepts", Indian Philosophical Quarterly(Poona,India), vol. 6, 1979,545-551.
- JOHANNESSEN,Kjell S.: "Language, Art and Aesthetic Practice", W.A.T.P.,108-126.
- JOHNSTONE Jr.,H.W.: "Rhetoric and Communication in Philosophy", in P.E.R.A., 351-364.
- KENNICK,W.E.: Art and Philosophy, New York, St.Martin's Press,1964.
- KENNICK,W.E.: "Creative Acts", in P.E.R.A., 238-261.
- KENNICK,W.E.: "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?", in A.,411-427,(versión original en Mind,vol.67,1958).
- KENNICK,W.E.: "On Art and the Definition of Art: A Symposium", J.A.A.C., 1961, 175-98.
- KHATCHADOURIAN,Haig: The Concept of Art, New York, New York Univ. Press,1971.

- KIEFER, H.E. & MUNITZ, M.K.(eds.): Perspectives in Education, Religion, and the Arts, Albany, State Univ. of New York Press, 1970.
- KIVY, Peter: "Aesthetic Aspects and Aesthetic Qualities", Journal of Philosophy, vol. 65, 1968, 85-93.
- KIVY, Peter: "Secondary Senses and Aesthetic Concepts: A Reply to Professor Tilghman", P.I., vol. 4, 1981, 35-38.
- KIVY, P.: The Corded Shell, Princeton Univ. Press, 1980.
- KIØRUP, Søren: "Wittgenstein and the Philosophy of Pictorial Languages", W.A.T.P., 159-173.
- KLIBANSKY, R. (ed.): Philosophy in the Mid-Century, Firenze, La Nuova Italia, 1958-59, 4. vol (M. Weitz espec. sobre estética: 79-80).
- KÖNIG, Christoph: "Thesen zum Regelcharakter von literarischen Texten. Ein empirischer Beitrag", A.P. 8 I.W.S., 83-87.
- KORSMEYER, Carolyn: "Wittgenstein and the Ontological Problem of Art (On Distinguishing 'Aesthetic' from 'Artistic')", Journal of Aesthetic Education, vol. 11, 1977, 45-57.
- KREZEMIEN-OJAK SLAW, R.: Les études esthétiques XIV, 1977, (Warsaw Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978).

- KUCHLING, Heinz: "Karl Marx und Ludwig Wittgenstein", A.P.8 I.W.S., 235-239.
- KUSPIT, Donald B.: "The Art of Reductionism", Main Currents, n°29, 1972, 21-27.
- LANSING, Kenneth M.: "Is a Definition of Art Necessary for the Teaching of Art?", Journal of Aesthetic Education, vol.14, 1980, 51-58.
- LAZEROWITZ, Morris: "La naturaleza de la filosofía según Wittgenstein(1914-1947)" in MUGUERZA, J.: La concepción analítica de la filosofía vol.I, Madrid, Alianza Ed., 1974, 363-380 (procede de "Wittgenstein on the Nature of Philosophy", Londres, Allen & Unwin).
- LEE, Myung-Hyun: "Two Aspects of Form of Life", A.P.8 I.W.S., 254-257.
- LEVIN, D.M.: "More Aspects to the Concept of 'Aesthetic Aspects'", Journal of Philosophy, n°65, 1968, 483-489.
- LEVINSON, Jerrold: "Refining Art Historically", J.A.A.C., vol.47, n°1, 1989, [sólo 22-23].
- LEWIS, P.B.: "Wittgenstein on Words and Music", B.J.A., n°17, 1977, 111-121.

- LISCHKA, Christoph: "Metalogik der Musik", A.P.8 I.W.S., 88-90.
- LORD, Catherine: "Indexicality, Not Circularity: Dickie's New Definition of Art", J.A.A.C., vol.45, n°3, 1987, 229-232.
- LORD, Catherine: Reseña de Tilghman, B.R.: But Is It Art? (Oxford, B. Blackwell, 1984, 193+xii pp.), J.A.A.C., vol. XLV, n°2, 1986, 203-205.
- LORIES, Danielle (ed.): Philosophie analitique et esthétique, Prefacio de Jacques Taminiaux, introducción y traducción de Danielle Lories, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.
- LYAS, Colin: "Anything Goes: the Intentional Fallacy Revisited", B.J.A., vol.23, n°4, 1983, 291-305.
- LYCAN, W.G. & MACHAMER, P.K.: "A Theory of Critical Reasons", in Tilghman, B.R. (ed.): Languaje and Aesthetics, Lawrence, Univ. Press of Kansas, 1973, 87-112.
- LYCAN, William G.: "Gombrich, Wittgenstein, and the Duck- Rabbit", J.A.A.C., n°30, 1971-72, 229-237.
- MACDONALD, M.: "Some Distinctive Features of Arguments Used in Criticism of the Arts", Proceedings of Aristotelian Society, Supplementary Vol. XXIII, 1949.
- MACDONALD, Margaret: "The Language of Fiction", in P.A.A., 617-630.

- MACE, C.A.: "On the Directedness of Aesthetic Responses", B.J.A., n°8, 1968, 155-160.
- MACLEAN, R.: "Opening the Private Eye, Wittgenstein and Goddard's Alphaville", Sight and Sound (Austin, Texas), vol. 47, n°1, 1978, 46-49.
- MALDONADO, Tomás: "Apuntes sobre la iconicidad", in Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- MANDELBAUM, Maurice: "Family Resemblances and Generalization concerning the Arts", American Philosophical Quarterly, vol. 2, n°3, 1965, 219-228.
- MARGOLIS, J.: Art and Philosophy, Atlantic Highlands, Humanities Press, 1980.
- MARGOLIS, J. (ed.): Philosophy Looks at the Arts, Philadelphia, Temple Univ. Press, 1980 (ed. rev.; 1ª ed.: New York, Ch. Scribner's Sons, 1962).
- MARGOLIS, Joseph: "Describing and Interpreting Works of Art", in A., 176-193, (versión original en Philosophy and Phenomenological Research, vol. 22, 1961).
- MARGOLIS, J.: The Language of Art and Art Criticism. Analytic

Questions in Aesthetics, Detroit, Wayne State Univ. Press, 1965.

-MARGOLIS, Joseph: "La spécificité ontologique de l'oeuvre d'art", P.A.E., 211-219, (Procède de "The Ontological Peculiarity of Works of Art", in Art and Philosophy, Atlantic Highlands, Humanities Press Inc., 1980, pp.17-24).

-MARGOLIS, Joseph: "Stratégie initiale pour une philosophie de l'art", P.A.E., 83-99, (Procède de "Initial Strategy for a Philosophy of Art", Art and Philosophy, Atlantic Highlands, Humanities Press Inc., 1980, pp.1-15).

-MARGOLIS, J.: "The Identity of a Work of Art", Mind, LXVII, 1959.

-MARGOLIS, Joseph: "Vs. (Wittgenstein, Derrida)", A.P.8 I.W.S., 131-138.

-MARTLAND, T.R.: "On 'The Limits of my Language mean the Limits of my World'", Review of Metaphysics, n°29, 1975, 19-26.

-MASUNARI, Takashi: "Was Lässt in Bezug auf Ästhetischen Wert Ausdrücken und was nicht ? zur 'Ästhetik Wittgensteins' ", Conceptus, n°11, 1977, 315-326.

-MATTHEWS, Robert J.: "Traditional Aesthetics Defended", J.A.A.C., vol 38, n°1, 1979, 39-50.

-MAYBERRY, Thomas C.: "Aesthetic Pleasure and Enjoyment", in Tilghman

- B.R.(ed.):Language and Aesthetics,Lawrence,Univ.Press of Kansas, 1973,113-129.
- McFEE,Graham:Reseña de Kjell S.Johannessen and Tore Nordenstam(ed.): Wittgenstein -Aesthetics and Transcendental Philosophy. Proceedings of a Symposium at Bergen, Norway. 1980, vol.6 of Schriftenreihe der Wittgenstein-Gesellschaft, Verlag Holder-Pichler-Tempsky,Vienna,1981,pp.193, in B.J.A.,vol.22,n°3, 1982,275-278.
- McKEON,Richard:"Philosophy of Communications and the Arts",in P.E.R.A.,329-350.
- MELØE,Jakob:"Das Bild in unserer Welt", W.A.T.P., 174-177.
- MERCIER,André:"L'oggettività della scienza è trasponibile nell'arte e nella morale?",Filosofia (Italia),n°23,1972,355-378.
- MOORE,A.W.:"Beauty in the Transcendental Idealism of Kant and Wittgenstein",B.J.A.,vol.27,n°2,1987,129-137.
- MOOD,J.J.:"Poetic Languaging and Primal Thinking; a Study of Bartfield, Wittgenstein, and Heidegger", Encounter, n°26, 417-33.
- MORAWSKI, S.: Inquires into the Fundamentals of Aesthetics, Cambridge (Massach.), London, The M.I.T. Press, 1974.

- MOUTAFAKIS, N.J.: "On Family Resemblances and Aesthetic Discourse",
Philosophical Forum, vol. 7, n°1, 1975, 71-89.

- MOUTSOPOULOS, Evangelos A.: "Alternative Processes in Artistic
Creation", A.P.8 I.W.S., 107-113.

- NASH, Roger: "The Demonology of Verse", P.I., vol. 10, n°4, 299-316.

- NERHEIM, Hjördis: "Der Begriff 'Erfahrung' in Kants Kritik der
ästhetischen Urteilskraft", A.P.8 I.W.S., 95-97.

- NORDENSTAM, Tore: "Intention in Art", W.A.T.P., 127-135.

- NORDENSTAM, Tore: "The Essence of Art - Wittgenstein vs. Gadamer",
Haller, R(ed): Aesthetics. Proceedings of the 8th International
Wittgenstein Symposium, Part 1, (Kirchberg am Wechsel, Austria,
1983), Vienna, Hölder-Pichler-Tempsky, 1984, 23-28.

- OSBORNE, H.: Aesthetics and Art Theory, London, Longmans, 1968.

- OSBORNE, H.: Aesthetics and Criticism, London, Routledge and K. Paul,
1955.

- OSBORNE, H.: "Appreciation Considered as a Skill", B.J.A., vol. 9,
1969, 330-344.

- OSBORNE, H. (ed.): Estética, México, Fondo de Cultura Económica, 1976,

- (incluye introducción por el autor pp.7-47), (versión original Aesthetics, Londres, Oxford Univ. Press, 1972).
- OSBORNE, H.: "Le concept de créativité en art", P.A.E., 267-276, (Procede de "The Concept of Creativity in Art", B.J.A., vol. XIX, 1979, pp. 224-231).
- OSBORNE, H.: The Art of Appreciation, London, Oxford University Press, 1970.
- OSBORNE, H.: "The Contextual Meaning of 'Meaning'", Dialectics and Humanism, vol. 8, n° 2, 1981, 77-84.
- OSBORNE, H.: "Wittgenstein on Aesthetics", B.J.A., n° 6, 1966, 385-390.
- PATEMAN, Trevor: "Wittgensteinian Aesthetics", B.J.A., vol. 26, n° 2, 1986, 170-175.
- PATON, M.: "Symposium: Wittgenstein and Problems of Objectivity in Aesthetics", B.J.A., n° 7, 1967, 163-166.
- PAULOS, D.J.: "Wittgenstein on Aesthetics", The Carlton Univ. Student Journal of Philosophy (Carlton, Ontario, Canada), 1975, 2.
- PFAFF, P.: "Die ästhetische Antinomie auf den gegenwärtigen Stand", Euphuron (Heidelberg), vol. 70, n° 4, 1976, 352-373.

- PHILLIPSON, M. (ed.): Aesthetics Today, Cleveland y New York, New American Library, 1961.
- PUTMAN, Daniel A.: "Music and Metaphor of Touch", J.A.A.C., vol. XLIV, n°1, 1985, 59-66.
- RADER, M. M.: "Ludwig Wittgenstein. Games and Definitions", in his A Modern Book of Esthetics, 3d. ed., New York, Holt, Rinehart & Winston, 1960, 195-199.
- RADFORD, C.: "Characterizing Judgements and their Causal Counterparts", Analysis, n°31, 65-67.
- RAFFA, P.: "L'analisi del linguaggio e lo sviluppo dell'estetica", Rivista di Filosofia, 1962, 159-197.
- REGUERA, I.: "El juego de lo inefable", Sub Rosa (Cáceres), n°0, 1990.
- REGUERA, I.: "Wittgenstein, 2: La felicidad y el arte" , Teorema, 1981, pg. 279-314.
- REEVES, Charles Eric: "Deconstruction, Language, Motive: Rortian Pragmatism and the Uses of 'Literature'", J.A.A.C., vol. XLIV, n°4, 1986, 351-356.
- RICHMAN, R. J.: "Something Common", The Journal of Philosophy, LIX

- (1962), pg. 821-30.
- RIESER, Max: "Die sprachkritische Ästhetik in America", Zetschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft(Bonn), vol. 15, 1970, 78-85.
- ROBINSON, Ian: Reseña de Anderson, Janet, Cullum, Graham, and Lycos, Kimon(eds.): Art and Reality: John Anderson on Literature and Aesthetics, Sydney, Hale & Iremonger Pty Ltd., 1983, P.I., vol. 7, n°1, 1984, 96-99.
- ROBINSON, Ian: Reseña de Pole, David: Aesthetics, Form and Emotion, ed. George Roberts, with a Foreword by Roger Scruton, Duckworth y de Leavis, F.R.: The Critic as Anti-Philosopher, ed. G. Sing, Chatto & Windus, P.I., 305-314.
- ROBINSON, Ian: Reseña de Tallis, Raymond: In Defence of Realism, Edward Arnold, 1988, P.I., vol. 13, n°1, 1990, 74-79.
- ROSE, M.C.: "Linguistic Analysis and Aesthetic Inquiry: A Critique", The Southern Journal of Philosophy, n°9, 1971, 67-74.
- RUBIO, Salvador y MARZAL, J. Javier: "Una lectura estética de les I.F. de Ludwig Wittgenstein", L'Espill, n°27, 1988, pg. 39-50.
- RUBIO, Salvador y MARZAL, J. Javier: "Los cimientos de un castillo en el aire (el segundo Wittgenstein y la estética)", artículo

- inédito, formando parte de un monográfico sobre Wittgenstein coordinado por la Facultad de Filosofía de Valencia.
- RUBIO, Salvador y MARZAL, J.Javier: "El segundo Wittgenstein y la Estética", artículo inédito a publicar en Anales, Murcia, Dep. de Lógica y Filosofía.
- SACKS, Mark: "How to Talk about the World of Fictions", A.P.8 I.W.S. 199-202.
- SADABA, Javier: Lenguaje, Magia y Metafísica (El otro Wittgenstein), Madrid, Ediciones Libertarias, 1984.
- SALVO: De la pintura, Valencia, Temple/Pre-Textos, 1989, (traducción e introducción de Nicolás Sánchez Durá), (versión original: Della Pittura, Torino, Salvo/S. Mangione y Köln, Paul Maenz, 1986).
- SAUERLAND, Karol: "Georg Lukács und die Diltheysche Erlebnistheorie", A.P.8 I.W.S., 172-175.
- SCHULTE, Joachim: "Aesthetic Correctness", Revue Internationale de Philosophie, vol. 43, n° 169, 1989, 298-310.
- SCLAFANI, Richard J.: "'Art', Wittgenstein, and Open-Textured Concepts", J.A.A.C., n° 29, 1970-71, 333-341.
- SCRUTON, Roger: "Analytical Philosophy and the Meaning of

- Music", J.A.A.C., vol. XLVI, n° Special Issue, 1987, 169-176.
- SCRUTON, Roger: Art and Imagination, London, Methuen & Co. Ltd, 1974.
- SCRUTON, Roger: The Aesthetic Understanding, London, Methuen & Co. Ltd, 1983.
- SELDEN, Raman: "Aesthetics and Criticism: Against a Division of Labour", B.J.A., vol. 15, 1975, 69-80.
- SHARPE, R.A.: Contemporary Aesthetics, Harvester, Harvester Press, 1983.
- SHARPE, R.A.: Reseña de Best, David: Feeling and Reason in the Arts, Macmillan, 1985, P.I., vol. 10, n° 2, 160-164.
- SHARPE, R.A.: Reseña de Ingarden, Roman: The Work of Music and the Problem of its Identity, Macmillan, 1986, P.I., vol. 11, n° 1, 1988, 93-96.
- SHARPE, R.A.: Reseña de Goodman, Nelson and Elgin, Catherine Z.: Reconceptions in Philosophy and the Other Arts and Sciences, Routledge, 1988, P.I., vol. 12, n° 4, 1989, 357-358.
- SHAW, Daniel: "A Kuhnian Metatheory for Aesthetics", J.A.A.C., vol. 45 n° 1, 1986, 29-39.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine: "Thinking in Movement", J.A.A.C., vol. XXXIX

- n°4,1980,399-407.
- SHEPPARD,A.: "Aesthetics: an Introduction to the Theory of Art",
Oxford, Oxford Univ. Press, 1987.
- SHIELDS,A.: "Talk about Talk about Talk about Art", J.A.A.C.,
n°26, 1967, 186-192.
- SHINER,Roger A.: " The Mental Life of a Work of Art ", J.A.A.C.,
vol.XL,n°3,1982,253-268.
- SHINER,Roger A.:"Wittgenstein on the Beautiful,the Good and the
Tremendous",B.J.A.,n°14,1974,258-271.
- SHIR,Jay:"Wittgenstein's Aesthetics and the Theory of Literature"
,B.J.A.,n°18,1978,3-11.
- SHUSTERMAN,Richard:"Analytic Aesthetics:Retrospect and Prospect",
J.A.A.C.,vol.XLVI,n°Special Issue,1987,115-223.
- SHUSTERMAN,Richard(ed.): Analytic Aesthetics, Oxford, Basil
Blackwell, 1989.(Procède de J.A.A.C.,vol.XLVI, n°Special Issue,
1987,115-223).
- SHUSTERMAN,R.:"Convention: Variations on a Theme", P.I., n°9,
1986, 36-55.

- SHUSTERMAN, Richard: Reseña de Tilghman, B.R.: But is it Art? The Value of Art and the Temptation of Theory, Oxford, Basil Blackwell, 1984, in B.J.A., vol. 25, n° 3, 1985, 285-288.
- SHUSTERMAN, Richard: "Deconstruction and Analysis: Confrontation and Convergence", B.J.A., vol. 26, n° 4, 1986, 311-327.
- SHUSTERMAN, Richard: "Interpretation, Intention, and Truth", J.A.A.C. vol, XLVI, n° 3, 1988, 399-411.
- SHUSTERMAN, Richard: "The Logic of Evaluation", Philosophical Quarterly, n° 30, 1980, 327-341.
- SHUSTERMAN, Richard: " Wittgenstein and Aesthetic Argument " , A.P.8 I.W.C., 44-46.
- SHUSTERMAN, Richard: "Wittgenstein and Critical Reasoning", Philosophy and Phenomenological Research, n° 47, 1986, 91-110.
- SHWAYDER, D.S.: Wittgenstein's 'Picture Theory' and Aristotle", in FREED, B et al. (Eds.) Form and Representation, 1975, 161-188.
- SIBLEY, F.: "Les concepts esthétiques", in P.A.E., 41-69, (Procède de "Aesthetic Concepts", The Philosophical Review, vol. LXVIII, 1959, pp. 421-450).
- SIBLEY, Frank N.: "Aesthetic Concepts", in P.A.A., 572-594, (Reprinted

from The Philosophical Review, vol. LXVIII, 1959, 421-450).

-SILVERS, Anita: "Letting the Sunshine In: Has Analysis Made Aesthetics Clear?", J.A.A.C., vol. XLVI, n° Special Issue, 1987, 137-149.

-SIRCELLO, Guy: "Arguing about 'Art'", in Tilghman, B.R. (ed.): Language and Aesthetics, Lawrence, Univ. Press of Kansas, 1973, 65-87.

-SLATER, Hartley: "Wittgenstein's Aesthetics", B.J.A., vol. 23, n° 1, 1983, 34-37.

-SLATER, Peter: "Seeing as, Seeing In and Seeing Through", Sophia, vol. 19, 1980, 10-21.

-SMITH, Barry: "How not to Talk about what does not Exist", A.P. 8 I.W.S., 196-198.

-SNOEYENBOS, Milton H.: "Art, Theory and Definition", Southern Journal of Philosophy, vol. 15, n° 2, 1977, 227-238.

-SNOEYENBOS, Milton H.: "On the Possibility of Theoretical Aesthetics", Metaphilosophy, vol. 9, n° 2 1978, 108-121.

-SNOEYENBOS, M.H. y FREDERICK, R.E.: "On the Possibility of a Science of Aesthetics", Journal of Thought, vol. 13, 1978, 254-261.

- STACK, George J.: "The Retorical Dimension in Philosophy (A Response)", in P.E.R.A., 365-372.
- STECKER, Robert A.: "Wittgenstein and Hume on the Science of Aesthetics", Abstracts of Colloquium Papers to Be Read at the Seventy-eighth Annual Meetings of the American Philosophical Association Eastern Division, in The Journal of Philosophy, vol. 78, n° 10, 1981, p. 616.
- STERN, Laurent: "Words Fail Me", J.A.A.C., vol. XLIII, n° 1, 1984, 57-69.
- STEVENSON, Charles L.: "On the Reasons that Can Be Given for the Interpretation of a Poem", P.A.A., 671-686.
- STOLNITZ, Jerome: Aesthetics, London, Macmillan, 1965.
- STOLNITZ, Jerome: "L'attitude esthétique", in P.A.E., 103-114, (extraído de Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism, Boston, Houghton Mifflin co., 1960, pp. 32-42).
- STOLNITZ, Jerome: "Notes on Analytic Philosophy and Aesthetics", B.J.A., n° 3, 1963, 210-222.
- STOLNITZ, Jerome: "The Artistic and the Aesthetic", in P.E.R.A., 266-294.
- STÖRIG, Petra/RENTSCHLER, Ingo: "Brain and Beauty: Bioscientific

- Approaches to Aesthetic Phenomena", A.P.8 I.W.S., 91-94.
- TANNER, M.: "Wittgenstein and Aesthetics", Oxford Review, n°3, 1966, 14-24.
- TATARKIEWICZ, J.: "What is Art? The Problem of Definition Today", B.J.A., n°11, 1971, 146-147.
- TILGHMAN, B.R.: But is it Art?, Oxford/New York, Basil Blackwell, 1984.
- TILGHMAN, B.R. (ed.): Language and Aesthetics, Lawrence, The Univ. Press of Kansas, 1973.
- TILGHMAN, B.R.: "Literature, Philosophy and Nonsense", B.J.A., vol. 30, n°3, 1990, 256-265.
- TILGHMAN, B.R.: "Problems and Perplexities", Review of Metaphysics, vol. 16, 1962, 380-391.
- TILGHMAN, B.R.: Reseña de Johannessen, Kjell S. and Nordenstam, Tore, eds.: Wittgenstein: Aesthetics and Trascendental Philosophy, Vienna, Verlag Hólder-Pichler-Tempsky, 1981, pp.193, in J.A.A.C., vol. XL, n°4, 1982.
- TILGHMAN, Benjamin R.: "Seeing and Meaning", Southern Journal of Philosophy, vol. 14, n°4, 1976, 523-533.

- TILGHMAN, Benjamin R.: "The Literary Work of Art", in Tilghman, B.R. (ed.): Language and Aesthetics. Contributions to the Philosophy of Art., Lawrence (Kansas), University Press of Kansas, 1973.

- TILGHMAN, B.R.: "Understanding People and Understanding Art", A.P.8 I.W.S., 153-160.

- TILGHMAN, B.R.: "Wittgenstein, Games, and Art", J.A.A.C., vol. 31, n°4, 1972-73, 517-24.

- TILLMAN, F.A. & CAHN, S.M.: Philosophy of Art and Aesthetics. From Plato to Wittgenstein, New York, Harper & Row, 1969.

- TODD, George F.: "Expression without Feeling", J.A.A.C., n°30, 1972, 477-488.

- TOMAN, L.: "Word-Play in Wittgenstein's Kirchberg", Literature und Kritik (Salzburg), n°181, 1984, 80-81.

- TROYER, John: "Truth and Beauty: The Aesthetic of Chess Problems", A.P.8 I.W.S., 126-128.

- TSYRKUN, N.A.: "The Aesthetic Aspect of Ludwig Wittgenstein's Philosophy", Voprosi Filosofii (Moscu), 1981, 83-94.

- TUNALI, Ismail: "Über die Bestimmung der ästhetischen Auffassung Wittgensteins in Anschluss an 'Vorlesungen und Gespräche über

- Ästhetik, Psychologie und Religion'", A.P.8 I.W.S., 50-53.
- URMENETA, Félix de: "Sobre estética wittgensteiniana", Revista de Ideas Estéticas, vol.29, n°114, 1971, 153-158.
- VAN HAECHT, Louis: "L'esthétique analytique", Revue Philosophique de Louvain, n° 68, 1972, 11-30.
- VON MORSTEIN, Petra: "Magritte: Artistic and Conceptual Representation", J.A.A.C., vol.XLI, n°4, 1982, 369-374.
- VON MORSTEIN, Petra: On Understanding Works of Art. An Essay in Philosophical Aesthetics, Edwin Mellen Press, Lewinston, 1986.
- WALTON, Kendall L.: "Do we Need Fictional Entities?: Notes towards a Theory", A.P.8 I.W.S., 179-192.
- WARTOFSKY, Marx W.: "The Liveliness of Aesthetics", J.A.A.C., vol.XLVI, n° Special Issue, 1987, 211-218.
- WEISMAN, D.: "Wittgenstein's Aesthetics" in TILGHMAN, B.R., (ed.): Languaje and Aesthetics, 1973, 71-89.
- WEITZ, Morris: "Le rôle de la théorie en esthétique", in P.A.E., 27-40, (Procède de "The Role of Theory in Aesthetics", J.A.A.C., vol.XV 1956, pp.27-35).

- WEITZ, Morris: Reseña de Cavell, Stanley: The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy., New York and London: Oxford University Press, 1979. xxii, 511, in The Journal of Philosophy, vol. LXXVIII, n° 1, 1981, 50-56.
- WEITZ, MORRIS: "The Organic Theory", in P.A.A., 541-560.
- WEITZ, Morris: "Wittgenstein's Aesthetics", in Tilghman, B.R. (ed.): Language and Aesthetics, Lawrence (Kansas), Univ. Press of Kansas, 1973, 1-19.
- WILSON, J.: "Education and Aesthetic Appreciation: A Review", Review of Wittgenstein Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief, Oxford Review of Education, (Abindon Oxon.), vol. 3, n° 2, 1977, 195-202.
- WHITNEY, Peter: "If *Seeing* is 'Seeing as', what is *Seeing*?", A.P.8 I.W.S., 218-220.
- WIEAND, Jeffrey: "Can There Be an Institutional Theory of Art?", J.A.A.C., vol. 39, n° 4, 1980, 409-417.
- WILLIAMS, B. & MONTEFIORE, A.: British Analytical Philosophy, London, Roulledge, 1971.
- WIMSATT, W. & BEARDSLEY, Monroe: "L'illusion de l'intention", P.A.E. 223-238, (Procède de "The Intentional Fallacy", in Wimsatt, W.: The

- Verbal Icon, Lexington, Univ. of Kentucky Press, 1954, cap.1).
- WIMSATT, W. & BEARDSLEY, M.: "The Intentional Fallacy", in P.A.A., 657-669, (Reprinted from Wimsatt, W.: The Verbal Icon, Lexington, Univ. of Kentucky Press, 1954, cap.1).
- WINCH, P.: "Text and Context", P.I., Enero 1981, 42-56.
- WOHLFART, Gunter: "Análisis del lenguaje y poética. Notas sobre un aspecto poco estudiado de la filosofía del lenguaje de Wittgenstein", conferencia no publicada ofrecida en la Facultad de Filosofía de Valencia en el curso 1989-90.
- WOLLHEIM, Richard: El arte y sus objetos, Barcelona, Seix Barral, 1972, (versión original: Art and its Objects, New York, Harper & Row, 1968).
- WOLLHEIM, Richard: "Dessiner un objet", P.A.E., 239-266, (Procede de "On Drawing an Object", in On Drawing an Object, London, H.K. Lewis, 1965).
- WOLLHEIM, Richard: On Art and the Mind, London, Allen Lane, 1973.
- WOLLHEIM, Richard: "On the Question 'Why Painting is an Art?'" , A.P.8 I.W.S., 101-106.
- WOLLHEIM, Richard: "The Art Lesson", Studio International, vol.181,

- 1971, 278-83, (reimprimido en su On Art and the Mind, p.151).
- WOLLHEIM, Richard: "Wittgenstein on Art", New Stateman, n° 72, 9 de Septiembre 1966, 367-368.
- WOLTERSTORFF, Nicholas: "Are Texts Autonomous? An Interaction with the Hermeneutic of Paul Ricoeur", A.P.8 I.W.S., 139-152.
- WOLTERSTORFF, Nicholas: "Philosophy of Art After Analysis and Romanticism", J.A.A.C., vol. XLVI, n° Special Issue, 1987, 151-167.
- WOLTERSTORFF, N.: Works and Worlds of Art, Oxford, Oxford Univ. Press, 1980.
- ZERBY, L.K.: "A Reconsideration of the Role of Theory in Aesthetics - A Reply to M. Weitz", J.A.A.C., n° 16, 1957.
- ZIFF, P.: Antiaesthetics, Dordrech, Holland, 1984.
- ZIFF, P.: "Art and the 'Object of Art'", Mind, LX, October 1951.
- ZIFF, Paul: "The Task of Defining a Work of Art", in P.A.A., 524-540.
- ZIFF, Paul: "Quote : Judgements from our Brain" , in Block, I. : Perspectives on the Philosophy of Wittgenstein, Basil Blackwell, Oxford, 1981.

- ZIFF,Paul:"Reasons in Art Criticism",in A.P.,605-622,(procede de Scheffler,Israel(ed.):Philosophy and Education,Boston,Allyn and Bacon,1958,216-36).
- ZIFF,Paul:"Remarks About Judgements,Painters and Philosophers",J.A.A.C.,vol.XLVI,n°Special Issue,1987,193-200.
- ZIMMERMANN,Jörg:"Zur Ästhetischen Relevanz der Philosophie Wittgensteins", Wittgenstein und sein Einfluss auf die Gegenwärtige Philosophie, Akten des 2.Internat.Wittgenstein-Symposiums, 29.August-4.Sept. 1977, Kirchberg am Wechsel (Österreich), hrsg. von E. Leinfellner, W. Leinfellner, (Wittgenstein and his Impact on Contemporary Thought, Proceedings of the 2nd International Wittgenstein Symposium), (Schriftenreihe der Wittgenstein-Gesellschaft 2), Wien, Hölder-Pichler-Tempsky,1978.
- ZIMMERMAN,Jörg:"Zur kritischen Funktion ästhetischer Rationalität",A.P.8 I.W.S.,72-78.
- ZUNIGA,J.A.: "Critical Analysis and its Subject Matter",J.A.A.C., n°32, 1973, 229-237.

BIBLIOGRAFIA GENERAL SOBRE L.WITTGENSTEIN:

(Sólo figura la bibliografía básica directa o indirectamente utilizada para la elaboración de esta investigación, habida cuenta de la enorme extensión de una bibliografía exhaustiva sobre Wittgenstein).

- AYER, A.J.: Wittgenstein, London, Weidenfeld & Nicholson, 1985.
- BAKER, G.P. & HACKER, P.M.S.: Wittgenstein: Understanding and Meaning. An analytical commentary on the Philosophical Investigations, Oxford, B.Blackwell, 1980.
- BAUM, W.: Ludwig Wittgenstein, Madrid, Alianza, 1988.
- BLASCO, J.Ll.: Lenguaje, filosofía y conocimiento, Barcelona, Ariel, 1973.
- BOUVERESSE, J.: "L'animal cérémoniel" in Remarques sur le Rameau d'or de Frazer, Montreux, L'Age d'Homme, 1982.
- CAVELL, Stanley: Must We Mean What We Say?, New York, Charles Scribner's Sons, 1969; Cambridge(Engl.), Cambridge Univ. Press, 1976.
- CAVELL, Stanley: The Claim of Reason, Oxford, Clarendon Press/New York, Oxford Univ. Press, 1979.
- FANN, K.T.: El concepto de filosofía en Wittgenstein, Madrid,

- Tecnos,1975(ingl.:Oxford, B.Blackwell 7 Mott, 1969).
- FERRATER MORA,J et al.: Las filosofías de L. Wittgenstein, Vilassar de Mar, Oikos-Tau, 1966.
- FEYERABEND , P . K .: Cap. 7 ' Wittgenstein's Philosophical Investigations' de "Problems of Empiricism" in Philosophical Papers vol.2, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- FODOR,J.: The Language of Thought, Massachusetts, MIT Press, 1975.
- GRANGER,G.G.: Wittgenstein, Paris, Seghers, 1969.
- HARTNACK,J.: Wittgenstein y la filosofía contemporánea, Barcelona, Ariel, 1977(ed. orig.:Wittgenstein og den moderne filosofi, Kobenhavn, Gyldendal, 1960).
- HINTIKKA,M.B.:Investigating Wittgenstein,Oxford, B.Blackwell, 1986.
- HUNTER, J. F. M.: Understanding Wittgenstein : Studies of Philosophical Investigations, Edimburg,Edimburg Univ. Press,1985.
- JANIK.A.y TOULMIN,S.: La Viena de Wittgenstein, Madrid, Taurus, 1974 (ingl.:New York, Simon & Schuster, 1973).
- KENNY,A.:Wittgenstein, Madrid, Alianza, 1982 (ingl.:London, Allen

- Lane, 1973).
- MARCHAN,S.: La estética en la cultura moderna, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- MUGUERZA,J.(ed.): La concepción analítica de la filosofía, 2 vol., Madrid, Alianza, 1974.
- NICOLET,D.:Lire Wittgenstein, Alençon, Aubier, 1989.
- PEARS,D.: Wittgenstein, Barcelona, Grijalbo, 1973 (ingl.: New York, The Viking Press, 1970).
- PITCHER,G.: The Philosophy of Wittgenstein, new York, Englewood Cliffs, 1964.
- PITKIN,Hanna Fenichel:Wittgenstein:El lenguaje ,la política y la justicia,Madrid,Centro de Estudios Constitucionales,1984,(Versión original: Wittgenstein and Justice.On the Significance of Ludwig Wittgenstein for Social and Political Thought, Berkeley/Los Angeles/London,University of California Press,1973.
- RORTY,R.: La filosofía y el espejo de la naturaleza, Madrid, Cátedra, 1983.
- SADABA,J.: Conocer Wittgenstein y su obra, Barcelona, Dopesa, 1980.

- STATEN,H.: Wittgenstein and Derrida, Lincoln and London, Univ. of Nebraska Press; Oxford, Basil Blackwell, 1984.
- VAN PEURSEN,C.A.:Ludwig Wittgenstein, London, Faber & Faber, 1969.
- VON WRIGHT,G.H.: Wittgenstein, Oxford, B.Blackwell, 1982 (fr.: Mauvezin, TER, 1986).
- VON WRIGHT,G.H.: "Wittgenstein in Relation to His Times" in Wittgenstein und sein Einfluss auf die Gegenwärtige Philosophie. Akten des 2. Internationalen Wittgenstein Symposiums , 29 . August-4. Sept.1977 ,Kirchberg am Wechsel, (Osterreich), hrsg. von E. Leinfellner, W. Leinfellner, (Wittgenstein and his Impact on Contemporary Thought, Proceedings of the 2nd International Wittgenstein Symposium), (Schriftenreihe der Wittgenstein-Gesellschaft 2), Wien, Hölder-Pichler-Tempsky, 1978, pg.75..
- WINCH,P.(ed.): Studies in the Philosophy of Wittgenstein, New York, Humanities Press, 1967.
- WOHLFART,Gunter:"Lo que es lingüístico,es real,y lo que es real,es lingüístico.Observaciones sobre el lugar del lenguaje en Hegel", conferencia no publicada ofrecida en la Facultad de Filosofía de Valencia en el curso 1989-90.