

## MOSTRAR Y DECIR. UNA DIFERENCIA ESTÉTICA

### SHOWING AND SAYING. AN AESTHETIC DIFFERENCE

VICENTE SANFÉLIX VIDARTE<sup>1</sup>

(Universidad de València, Espanha)

#### ABSTRACT

This article defends that Wittgenstein's distinction between showing and saying and the critical thesis associated with it, i.e: that what is shown can't be said, is crucial to understand not only his first philosophy but even his second one; and not only his philosophy of language but also his Aesthetics.

**Key words:** Wittgenstein. Aesthetics. Ethics. Showing. Saying.

#### RESUMEN

Este artículo defiende que la distinción wittgensteiniana entre mostrar y decir, y la tesis crítica asociada con ella, a saber: que lo que se muestra no puede decirse, es crucial para comprender no solo su primera filosofía sino igualmente la última; y no solo su filosofía del lenguaje sino igualmente su estética.

**Palabras claves:** Wittgenstein. Estética. Ética. Mostrar. Decir.

#### I

En una carta que Wittgenstein le escribe a Russell desde Cassino, donde se encontraba prisionero, le dice a propósito de su libro, el *Tractatus logico-philosophicus*:

Ahora bien, me temo que no hayas captado realmente mi afirmación principal, de la que toda la cuestión de las pro(posiciones) lógicas es solo un corolario. El punto principal es la teoría de lo que puede expresarse (*gesagt*) por las pro(posiciones), esto es, por el lenguaje (y, lo que equivale a lo mismo, lo que puede ser pensado) y lo que no puede ser expresado por pro(posiciones), sino solo mostrado (*gezeigt*); creo que este es el problema cardinal de la filosofía. (WITTGENSTEIN, 1979, pag. 68)

Este texto prueba que para Wittgenstein la distinción entre decir y mostrar y la tesis crítica –pues marca un límite- que lleva asociada –que lo que se muestra no puede decirse- era crucial para entender su primera filosofía.

Ahora bien, ¿sólo para su primera filosofía? Hay razones para pensar que la distinción y la tesis, aunque formuladas en otros términos, persiste a través de la evolución del pensamiento de Wittgenstein. Así, por ejemplo, en el párrafo 501 de *Sobre la certeza*, la obra en la que estuvo trabajando hasta dos días antes de su muerte, le vemos preguntarse:

“¿No me estoy acercando más y más a decir que al final la lógica no se deja describir (beschreiben)? Debes mirar a la praxis del lenguaje; entonces la verás”

Es decir, que para el ultimísimo Wittgenstein también hay algo que no puede decirse –describirse- pero que puede mostrarse –verse-.

Por otra parte, no cabe dudar de que la distinción entre mostrar y decir y la tesis crítica que la acompaña, que lo que se muestra no puede decirse, juegan un papel fundamental para comprender los puntos de vista wittgensteinianos sobre la estética. En la única entrada del *Tractatus Logico-philosophicus* en que se habla de ella, 6.421, se lee:

“Está claro que la ética no se deja expresar (aussprechen). La ética es trascendental. Ética y estética son una y la misma cosa”.

Y en el párrafo 20 de la primera parte de sus *Lecciones sobre estética* puede leerse:

“No sólo es difícil describir en qué consiste la apreciación (estética), sino imposible. Para describir en qué consiste tendríamos que describir todas las circunstancias”. (WITTGENSTEIN, 1976).

Nuestro objetivo aquí es, en primer lugar, clarificar la distinción y las razones que justifican la tesis crítica que la acompaña y, en segundo, ver qué consecuencias tiene cuando la misma se aplica al ámbito estético.

## II

Mucho se ha discutido sobre las fuentes de las que pudo beber Wittgenstein para llegar a formular la distinción entre mostrar y decir y su tesis de que lo mostrado no puede decirse. Para algunos Wittgenstein pudo inspirarse en este punto en Frege, para otros en Tolstoi. Podrían citarse otros nombres como los de Hertz, Weininger o incluso

Mauthner. No entraremos en esta búsqueda de antecedentes –altamente problemática, dado que Wittgenstein no dio ninguna pista al respecto-. Lo que sí podemos saber con certeza es cuándo aparece por primera vez formulada en sus escritos y en qué contexto. Lo hace en *Las notas dictadas a Moore en Noruega* entre el 29 de marzo y el 14 de abril de 1914. En la primera observación que las mismas recogen puede leerse: “Las así llamadas proposiciones LÓGICAS *muestran* (las) propiedades lógicas del lenguaje, y por tanto, de(l) Universo, pero no *dicen* nada”. Es decir, que la distinción entre mostrar y decir se introduce por primera vez en los escritos de Wittgenstein para tratar una cuestión relacionada con la filosofía de la lógica, en concreto: el estatuto de sus proposiciones.

No resulta difícil entender por qué las proposiciones lógicas no dicen nada. No dicen nada porque son tautologías, es decir verdades lógicamente necesarias, de modo que no describen ningún hecho contingente que pueda darse en el mundo. Si decimos “llueve o no llueve” no decimos nada acerca del tiempo que hace.

Sin embargo, afirma Wittgenstein, estas proposiciones sí muestran algo: las propiedades lógicas del lenguaje, y por lo tanto del universo que aquel describe. Las tautologías las muestran porque con simplemente mirarlas ya se ven aquellas propiedades. Miramos la proposición lógica “ $(p) p \vee \sim p$ ” e inmediatamente vemos que nuestro lenguaje tiene la propiedad lógica de que toda proposición con sentido puede afirmarse o negarse en él; o lo que es lo mismo, vemos que el universo tiene la propiedad lógica de que cualquier hecho contingente descrito por una proposición sensata puede darse o no en él. Y para ver esto, para “saberlo”, no tenemos que mirar al mundo, como sí tenemos que mirarlo para propiamente saber si efectivamente el mundo tiene la propiedad de que el hecho descrito por una proposición sensata se da o no en él; por ejemplo, para saber si es el caso que efectivamente llueve, como dice que ocurre la proposición “llueve”.

Tenemos, pues, un primer tipo de proposiciones, aunque mejor sería decir de pseudo-proposiciones, que nada dicen pero que sí muestran. Son las “proposiciones” de la lógica: las tautologías (y su negación: las contradicciones). Enuncian verdades (o falsedades) lógicamente necesarias que muestran las propiedades lógicas del lenguaje y del mundo que este describe. Wittgenstein calificará a este tipo de proposiciones como “carentes de sentido”.

Pero también las proposiciones sensatas, las proposiciones que sí dicen algo, muestran. La proposición “llueve” dice que la situación que describe es el caso, lo que puede ser verdadero o falso; y muestra, con independencia de cuál sea su particular valor de verdad, esto es por el mero hecho de tener sentido, una propiedad lógica del mundo, lo mismo que las proposiciones lógicas. En este caso, que en nuestro mundo la lluvia es una posibilidad.

Tenemos ahora un segundo tipo de proposiciones. Son proposiciones con sentido o sensatas. Auténticas proposiciones, “proposiciones reales”. Proposiciones que dicen a la vez que muestran. Dicen que las situaciones que describen son el caso. Y muestran que las situaciones que describen son una posibilidad lógica de nuestro mundo.

A partir de aquí es fácil entender la tesis crítica de Wittgenstein. El sentido que las proposiciones sensatas muestran no puede decirse. Si intentamos hacerlo, inmediatamente nos deslizamos hacia el campo del sinsentido. Un meteorólogo que dijera “llueve” sin especificar fecha ni lugar de la lluvia, esto es que solo quisiera informarnos de la posibilidad lógica de la lluvia (o sea: de la posibilidad de que haya llovido, llueva o lloverá en cualquier fecha y en cualquier lugar) nos dice tan poco acerca de la meteorología efectiva como quien simplemente dijera “llueve o no llueve”. El intento de decir el sentido que una proposición sensata muestra deviene una insensatez. No estrictamente una tautología, pero sí algo tan necesariamente “verdadero” como las tautologías.

El intento de decir el sentido que las proposiciones sensatas muestran genera, pues, un tercer tipo de proposiciones o, para ser más estrictos, un segundo tipo de pseudoproposiciones que añadir a las “proposiciones” lógicas. Son las proposiciones insensatas. Como las tautologías, nada dicen pues la “verdad” que enuncian es necesaria. Pero como ellas y como las proposiciones sensatas, a las que se parecen por su forma sintáctica, sí muestran algo; a saber: una vez más, propiedades lógicas de nuestro lenguaje/mundo. De ahí que puedan cumplir, en ciertos contextos, una función elucidatoria. Por ejemplo, si pretendemos enseñarle a alguien el significado de un término –“esto es una mano”– (Cf. Tr. 3.263)... o más en general si pretendemos darle una clase de ontología –“el mundo es todo lo que acaece, ... la totalidad de hechos no de cosas” (Cf. Tr. 1, 1.1)-.

Es muy importante, fundamental diría yo puesto que no suele hacerse, reparar en la cercanía que hay entre las proposiciones de la lógica, las tautologías, y este tipo de

proposiciones insensatas. En cierto modo podríamos decir de ellas que son cripto-tautologías. Tras la apariencia sintáctica o gramatical de proposiciones sensatas en el fondo no esconden sino una necesidad lógica, una verdad tautológica.

### III

¿Qué significado tiene la distinción entre mostrar y decir y la tesis crítica de que lo que se muestra no puede decirse para el ámbito de la estética? En una carta del 9 de abril de 1917 que dirige a Paul Engelmann, Wittgenstein expresa su entusiasmo con un poema de Ludwig Uhland -“El espio del Conde Eberhard”-, que éste le había enviado: “El poema de Uhland es realmente magnífico” afirma (Cf. WITTGENSTEIN-ENGELMANN, 2009a, pág. 38).

Algunos comentaristas no han compartido este entusiasmo wittgensteiniano, pero lo importante aquí no es tanto la sintonía o discrepancia de nuestro gusto con el del joven Wittgenstein cuanto comprender que muy probablemente su estima por el poema de Uhland obedeciera a que veía en él una concreción de las cualidades que, a su entender, debía reunir una obra de arte.

En efecto, en la justificación de su juicio, y corroborando algo que el propio Engelmann ya le había indicado en la carta en la que le transcribía el poema de Uhland, dice Wittgenstein:

Y es así: si uno no se empeña en expresar (*auszusprechen*) lo inexpresable (*Unaussprechliche*), no se pierde nada. Porque lo inexpresable está contenido -inexpresablemente (*unaussprechlich*)- en lo expresado (*Ausgesprochenen*)! (Cf. WITTGENSTEIN-ENGELMANN, 2009a, pág. 38)

Citábamos antes la observación 6.421 del *Tractatus* en la que, tras afirmarse que la ética no puede expresarse, Wittgenstein la identificaba con la estética y ahora vemos que el mérito del poema de Uhland, a su entender, reside en que éste no intenta expresar lo inexpresable pero esto está, de alguna manera, contenido en lo que se ha expresado.

Quizás pudiera generalizarse. El objetivo de la obra de arte debiera ser, para Wittgenstein, permitimos acceder de alguna manera al ámbito de lo inexpresable, de aquello que, por decirlo ahora con *Tractatus* 6.522, se muestra a sí mismo (“*zeigt sich*”); esto es: lo místico. Un objetivo, dicho sea de paso, que suscribirían los partidarios de eso que en España muchos llamaron la tradición de la poesía metafísica y otros de la

meditación; y una tesis estética, esta de Wittgenstein, que no resultaría difícil poner en relación con algunas de sus estrategias filosóficas más características, por ejemplo: su crítica a la teoría russelliana de los tipos.

En efecto, frente a la pretensión de Russell de construir una teoría que nos *dijera* el tipo lógico al que pertenece cada una de las expresiones que utilizamos en nuestro lenguaje y que explicitara qué combinaciones simbólicas son legítimas y cuáles no, la propuesta de Wittgenstein era diseñar una notación que *mostrara* de manera inmediata todo esto, es decir: tanto el tipo lógico que cada expresión ejemplifica cuanto las combinaciones simbólicas que entre los diferentes tipos de expresión pueden darse. En definitiva: sustituir el sinsentido en el que las proposiciones de la teoría russelliana, al pretender decir lo que no puede decirse, necesariamente han de incurrir, por proposiciones perfectamente sensatas que muestren lo que aquella teoría pretendía, en vano, expresar. Estrategia, que bien podríamos llamar *hertziana*, que en definitiva termina por caracterizar lo que según el joven Wittgenstein debiera ser el único método correcto en filosofía (Cf. *Tractatus* 6.53).

Pues bien, de manera análoga, aunque la obra de arte tenga por objetivo mostrar lo inexpresable, lo místico, debe servirse para ello del segundo de los tres tipos de proposiciones que más arriba señalábamos, i.e: proposiciones “reales”, perfectamente sensatas. Tal y como hace el poema de Uhland (y recomiendan los defensores de la poética metafísica).

Engelmann, sin duda en este momento en perfecta sintonía ético-estética con Wittgenstein, lo dice claramente: “Cada uno de esos versos de Uhland era sencillito de por sí, pero tampoco “simple” sino objetivo” (WITTGENSTEIN-ENGELMANN, 2009a, pág. 137).

Pero si los versos integrantes de un poema son, aisladamente considerados, proposiciones perfectamente sensatas, informativas, objetivas (ya en la carta en que Engelmann le transcribía el poema a Wittgenstein decía “Es una maravilla de objetividad” (WITTGENSTEIN-ENGELMANN, 2009a, pág.31), que dicen lo que puede decirse, ¿cómo puede entonces el poema mostrar lo indecible? Y todavía más, ¿qué sería esto indecible? Engelmann nos da una respuesta a ambas preguntas: “pero el poema entero ofrecía... la imagen de una vida” (WITTGENSTEIN-ENGELMANN, 2009a, pág. 137)

Es decir, que lo que los versos uno a uno considerados no hacen lo hacen tomados en su conjunto. La función mostrativa, podríamos decir, es una cualidad gestáltica del poema; una propiedad emergente del poema tomado como un todo. No debiéramos por qué sorprendernos. Esta misma propiedad la tienen las tautologías. También ellas están compuestas por proposiciones perfectamente sensatas, “objetivas”, “reales”, que dicen algo -a saber: que la situación que describen es el caso-. Y sin embargo, su combinación no dice nada... aunque muestre algo -las propiedades lógicas del mundo, como ya sabemos-. Y si alguien está tentado de pensar que esta comparación es inapropiada, mejor hará en reparar en lo que anota Wittgenstein en sus *Cuadernos de notas 1914-1916* el 4 de marzo de 1915: “La melodía es una especie de tautología, está cerrada en sí misma; se satisface a sí misma” (ya previamente, el 7 de febrero de aquel mismo año, había anotado: “Los temas musicales son, en cierto sentido, proposiciones”).

Solo que obviamente el conjunto de un poema, o de una novela, no componen una tautología en sentido estricto, de modo que más bien debiéramos decir que lo que componen es análogo a aquél tercer tipo de proposiciones que previamente señalábamos: aquellas proposiciones insensatas que nada decían y sin embargo mostraban algo tan necesario como lo mostrado por las tautologías en sentido estricto y que, recuérdese, podían tener una función elucidatoria, ya fuera en el aprendizaje del lenguaje o en la propia tarea filosófica (lo que dicho sea de paso vendría a tener como corolario que el estatuto de la filosofía para el joven Wittgenstein sería cercano al de la obra de arte).

Pero a partir de las afirmaciones de Engelmann a propósito del poema de Uhland no sólo podemos deducir algo acerca del estatuto lógico que para Wittgenstein correspondería a la obra de arte -en su conjunto, el de una insensatez semejante a una tautología; aun cuando en el caso de una obra literaria, todas sus frases o versos pueden ser, aisladamente considerados, proposiciones perfectamente sensatas- sino también acerca de qué es lo que la obra de arte muestra sin decir. Recuérdese: “la imagen de una vida”.

Podría pensarse que, por una parte, esta sería la opinión de Engelmann, pero no tendría por qué ser la de Wittgenstein; y que, por la otra, este sería el caso para el poema de Uhland, y quizás para otros poemas u obras artísticas parecidas a él, pero no para la obra de arte en general. Sin embargo, algunas observaciones de Wittgenstein dan que pensar. Así, por ejemplo, leemos en la anotación del 1 del 8 de 1916: “Solo a partir de la

conciencia de la *unicidad de mi vida* surge la religión -la ciencia- y el arte”. Pero ¿no es la unicidad de la vida del Conde Eberhard -cruzado en tierra santa- lo que el poema de Uhland muestra? Y todavía en una observación del 22 del 8 de 1930, recogida en los aforismos de *Cultura y valor*, vuelve sobre una idea parecida:

Nada sería más notable que ver a un hombre entregado a cualquier actividad sencilla y cotidiana, mientras considera que nadie lo observa. Pensemos en un teatro, el telón se alza y vemos a un hombre solo que va y viene por su habitación, enciende un cigarro, se sienta, etc., de tal modo que de pronto vemos a un hombre como nunca podemos verlo, casi como si viéramos un capítulo de una biografía con los propios ojos; esto debería ser a la vez inquietante y maravilloso. Más maravilloso que cualquier cosa que un escritor hiciera representar o leer en la escena: veríamos la vida misma. (WITTGENSTEIN, 1995)

Decíamos antes, apoyándonos en *Tractatus* 6.421 y 6. 522, que el objetivo de la obra de arte es mostrar lo inexpresable, lo místico (“*das Mystische*), pero ahora podemos comprender que lo místico no tiene por qué entenderse platónicamente, como una especie de trasmundo paralelo a éste. Lo místico puede encontrarse en lo más cotidiano, en cualquier “actividad sencilla y cotidiana”... del mismo modo, y no por casualidad como habrá de verse, como lo milagroso, tal y como defenderá Wittgenstein en su *Lecture on Ethics*, no tiene por qué buscarse en ningún acontecimiento extraordinario. Si esta teoría estética incoa un dualismo, no es un dualismo ontológico sino de perspectivas. El texto de *Cultura y valor* que citábamos continúa así:

-Pero esto lo vemos todos los días y no nos impresiona lo más mínimo. Sí, pero no lo vemos en *la* perspectiva. Así, cuando Engelmann ve sus escritos y los encuentra maravillosos... ve su vida como una obra de arte de Dios, y como tal es, desde luego, digna de admiración, cualquier vida y todo. Pero solo el artista puede presentar lo individual de tal manera que nos parezca una obra de arte... la obra de arte nos obliga a adoptar la perspectiva correcta, pero sin el arte el objeto es un trozo de naturaleza como cualquier otro. (WITTGENSTEIN, 1995, Aforismo 27)

Cuando Wittgenstein decía que el arte tiene su origen en la conciencia de la unicidad de mi vida no quería implicar con ello que todo arte hubiera de ser biográfico

en su temática. La conciencia de la unicidad de mi vida es, en realidad, la conciencia de que mi vida, todo lo que me acaece y que constituye en definitiva mi mundo, no puede reemplazarse sin pérdida por otra. O dicho en la forma en que lo expresará en su *Lecture on Ethics*, es la conciencia de que mi vida tiene un valor absoluto. De modo que lo que hace el arte, partiendo de un objeto que puede ser aquél con el que tenemos el trato más habitual y que más desapercibido nos pasa (piénsese, por ejemplo, en el par de botas pintadas por Van Gogh), es obligarnos a reparar en su singularidad y, de este modo, hacernos conscientes de la singularidad de nuestra propia experiencia al contemplarlo:

Como cosa entre cosas, cualquier cosa es igualmente insignificante; como mundo, cualquier cosa es igualmente significativa.

Si he contemplado la estufa, y ahora se me dice: pero ahora solo conoces la estufa, mi resultado parece realmente minúsculo. Porque esto se representa como si hubiese estudiado la estufa entre las muchísimas cosas del mundo. Pero si he contemplado la estufa, entonces *ella* era mi mundo, y por contra todo lo otro incoloro. (WITTGENSTEIN, 2009b, 8.10.16)

#### IV

A esta perspectiva en la que el arte nos instala Wittgenstein la denomina “visión *sub specie aeternitatis*”, perspectiva cuya adopción para el conjunto del mundo es lo que equivale, para Wittgenstein, a la adopción de una actitud ética:

La obra de arte es el objeto visto *sub specie aeternitatis*; y la buena vida es el mundo visto *sub specie aeternitatis*. Ésta es la conexión entre arte y ética.

El modo de observación habitual aprecia los objetos como si fuese estando entre ellos, la observación *sub specie aeternitatis* desde el exterior.

De modo que tienen el mundo entero como transfondo. (WITTGENSTEIN, 2009b, 7.10.16)

Dado que el arte nos presenta objetos y la ética el mundo *sub specie aeternitatis*, podríamos pensar que ésta última incluye a la estética como uno de sus capítulos. Y a veces, Wittgenstein se expresa en estos términos (“Voy a usar la palabra ética en un sentido... que, de hecho, incluye la parte más genuina, a mi entender, de lo que generalmente se denomina estética” dice justo al comienzo de su *Lecture on Ethics*. (WITTGENSTEIN, 1989, pág. 34). Pero si reflexionamos un poco podríamos llegar a la

conclusión de la estricta equivalencia entre ambas que proclama el *Tractatus*, pues al fin y al cabo también podríamos decir que la ética no es otra cosa que ver el mundo todo como una obra de arte:

“El milagro artístico es que exista el mundo. Que exista lo que existe.

¿Es la esencia del modo artístico de contemplación que contemple el mundo con ojo feliz?

Seria es la vida, jovial el arte” (WITTGENSTEIN, 2009b, 20.10.16)

Una anotación que nos hace reparar en que, en realidad, la equivalencia podría ampliarse hasta incluir la religión, dado que al fin y al cabo, si la ética consiste en ver el mundo como una obra de arte, también consiste en ver la existencia del mundo como un milagro (“Cuando algo es bueno, también es divino. Extrañamente así se resume mi ética.” (WITTGENSTEIN, 1995, Observación 21).

Por otra parte, si el arte surge de la visión de los objetos *sub specie aeternitatis* podemos entender que lo que el artista busca con su obra es dar expresión a esa experiencia:

“El arte es una expresión.

La buena obra de arte es la expresión perfecta”. (WITTGENSTEIN, 2009b, 19.9.16)

Es decir, que cuando el arte es bueno es una expresión perfecta. Entonces, no hay nada que pueda añadirse ni sustraerse a la obra, ni tampoco modificarse en ella, sin que empeore. En esos raros y felices casos, podríamos decir, la obra es realmente como una tautología, pues tampoco en estas podemos modificar ninguno de sus elementos integrantes sin que deje de serlo (en “(p) p v ~p” no podríamos sustituir “p” por “q” ni aunque “q” fuera a tener el mismo valor de verdad que “p”; de hacerlo, dejaríamos de tener una tautología). Por eso, y por más que la obra de arte aspire a mostrar lo inefable, lo que dice es absolutamente esencial a ella. Y es que al fin y al cabo si lo que se pretende mostrar es la singularidad, el valor absoluto, la expresión que lo muestre deberá ser igualmente valiosa, singular, irremplazable. A su modo, ya lo advirtió Engelmann:

Como lector de Kraus, con ese poema me di cuenta por primera vez, con total claridad, de que existe un efecto poético grande y auténtico más allá también del efecto lingüístico inmediato (pero nunca sin éste), aunque un efecto así

solo se produzca en raros casos felices (WITTGENSTEIN-ENGELMANN, 2009a, p. 137).

Si la obra de arte sirve para proporcionarnos una visión *sub specie aeternitatis*, y esta es una visión, por así decirlo, que contempla el mundo y sus objetos como desde arriba -“...apesar el mundo sub specie aeterni... vuela sobre el mundo y lo deja tal cual es -contemplándolo desde arriba, en el vuelo” (WITTGENSTEIN, 1995, Aforismo 27)- la obra de arte no es una escalera que podamos arrojar una vez conseguida aquella visión.

Una última consecuencia de esta comprensión del arte, sobre la que apenas será necesario insistir aquí, es la irreductibilidad de la perspectiva estética a la científica. Wittgenstein lo subraya explícitamente en su *Conferencia sobre ética*: “La verdad es que el modo científico de ver un hecho no es el de verlo como un milagro...” (pero ya sabemos que la perspectiva estética nos hace ver la existencia de un objeto, o del mundo mismo, como milagrosa) “La ética, en la medida en que surge del deseo de decir algo... sobre lo absolutamente valioso, no puede ser una ciencia” (pero nosotros también sabemos ya que ética y estética son una).

No es difícil comprender las razones de esta imposibilidad. El ámbito en el que se mueve la ciencia es el de las proposiciones sensatas. Su objetivo es llegar a decir lo que puede decirse. Formular las leyes que rigen el acaecimiento de los hechos. Instalados en esta perspectiva, nos pueden interesar los fenómenos en tanto que ejemplificación de esas leyes (o los objetos en tanto que ejemplos de una especie de cosas). Es decir, por lo que tienen de típico, no de singular. En el mundo que describe la ciencia, así, todo tiene el mismo valor. O a lo sumo, solo puede tener un valor relativo diferente. Si lo que se desea es p, entonces lo mejor para obtenerlo es q. Frente a ella, la estética (y la ética) aspira a mostrarnos un valor absoluto de las cosas (o del mundo), tan necesario como pueda serlo la verdad de una tautología, sirviéndose de una obra que, aunque pueda estar construida con proposiciones sensatas, en su conjunto resulta insensata. Y es que su aspiración es mostrar lo que no puede decirse de ninguna manera, lo inefable, lo que se muestra a sí mismo, lo místico.

De esta forma parece que, en el lenguaje ético y religioso (y podríamos añadir, en el lenguaje estético), constantemente usemos símiles. Pero un símil debe ser símil de algo. Y si puedo describir un hecho mediante un símil, debo

ser también capaz de abandonarlo y describir los hechos sin su ayuda. En nuestro caso, tan pronto como intentamos dejar a un lado el símil y enunciar directamente los hechos que están detrás de él, nos encontramos con que no hay tales hechos. Así, aquello que en un primer momento pareció ser un símil, se manifiesta ahora un mero sinsentido...

... veo ahora que estas expresiones carentes de sentido (nonsensical) no carecían de sentido por no haber hallado aún las expresiones correctas, sino que era la falta de sentido lo que constituía su mismísima esencia" (WITTGENSTEIN, 1989, p. 41 y 43.)

## V

Cuando Wittgenstein dio sus *Lectures on Aesthetics* muchos de sus “antiguos pensamientos” sobre la lógica, el significado o el método filosófico ya habían cambiado. Su problema en estas lecciones, por otra parte, ya no era tanto el estatuto de la obra de arte cuanto la gramática que rige nuestros juicios estéticos o apreciaciones. Y sin embargo, sus “nuevos pensamientos” sobre estética mantienen un estrecho “parecido de familia” con los que sostuvo en su juventud. Una ilustración particular de la complejidad de la relación entre su primera y última filosofía.

En efecto, Wittgenstein mantiene su crítica del platonismo. Contra lo que la gramática superficial tiende a hacernos creer, dado que “bello” es un adjetivo, debemos resistir la tentación de entender los juicios estéticos como adscribiendo a algo una propiedad, la belleza, cuya esencia la investigación filosófica debiera desentrañar.

Además, se mantiene la analogía entre obra de arte y lenguaje. Del mismo modo en que nuestras expresiones lingüísticas solo cobran sentido en el contexto de una forma de vida, las obras de arte solo pueden comprenderse contra el trasfondo de una cultura.

Incluso podríamos decir que, en cierta manera, se mantiene la concepción “expresiva” y “quasi-tautológica” de la obra de arte que hemos visto asumida en su primer pensamiento. Las obras de arte, como las expresiones de nuestro lenguaje, están sometidas a ciertas reglas. Estas reglas, como la gramática de nuestras expresiones lingüísticas, son autónomas. No son el efecto en nuestra mente de ninguna realidad natural o super-natural sino el resultado de nuestra praxis, llegando a conformar eso que podemos llamar una tradición. Precisamente es el ajuste de una obra a estas reglas lo que enjuiciamos en nuestras apreciaciones. Cuando tal ajuste nos parece darse

experimentamos una especie de “click”, una satisfacción con la obra que repentinamente se nos aparece como coherente, como un todo en el que todo cuadra.

Obviamente se mantiene la crítica al reduccionismo y al cientificismo. La estética no es una rama de la psicología ni de ninguna otra ciencia natural. Comprender una obra de arte, estar en disposición de evaluarla estéticamente, no tiene nada que ver con la capacidad de formular hipótesis estadísticas sobre las reacciones de aprobación o disgusto que provocará en los espectadores. Es, más bien, tener la capacidad de practicar una serie extraordinariamente amplia de actividades diversas que tienen que ver con la obra, tales como establecer comparaciones, hacer analogías, subrayar determinados aspectos de la misma...

Pero, sobre todo, lo más importante para nuestros intereses en este trabajo, se mantiene, como ya apuntamos al principio del mismo, la tesis crítica de la inexpresabilidad de la estética. O para ser más preciso, de la gramática de nuestras apreciaciones estéticas. Ello es así, en última instancia, porque no tiene sentido el intento de hacer una enumeración completa de los elementos que hacen que reconozcamos una obra como una expresión adecuada de una determinada cultura artística. Entre otras cosas, podríamos añadir ya por nuestra cuenta, porque como bien saben quienes han reflexionado sobre cuestiones de hermenéutica, nuestra misma práctica crítica ayuda a conformar esa tradición, de modo que esta no puede nunca darse por clausurada.

## **Nota**

<sup>1</sup> Vicente Sanfélix Vidarte es catedrático de filosofía en el Departamento de Metafísica y Teoría del conocimiento de la Universidad de València, València, España. e-mail: Vicente.Sanfelix@uv.es

**Bibliografía**

- WITTGENSTEIN, L. *Estética, psicoanálisis y religión*. Buenos Aires, Sudamericana, 1976.
- WITTGENSTEIN, L. *Cartas a Russell, Keynes y Moore*. Madrid: Taurus Ediciones, 1979.
- WITTGENSTEIN, L. *Conferencia sobre ética*. Barcelona: Paidós, 1989.
- WITTGENSTEIN, L. *Aforismos. Cultura y valor*. Madrid: Espasa Calpe. 1995.
- WITTGENSTEIN, L. & ENGELMANN, P. *Cartas, encuentros, recuerdos*. Pre-Textos. Valencia. 2009a.
- WITTGENSTEIN, L. *Cuadernos de notas (1914-1916)*. Madrid: Editorial Síntesis, 2009b.
- WITTGENSTEIN, L. *Sobre la Certeza*. Barcelona: Gedisa, 1988.
- WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-philosophicus*. Madrid: Alianza, 1991.