

“Espíritus sobre las ruinas”: Wittgenstein y el pensamiento estético

Victor Krebs
Universidad Simón Bolívar

Prestándole especial atención a sus reflexiones en torno a la estética, en este artículo se sostiene que Wittgenstein, en su última obra, lejos de rechazar la cuestión de lo trascendente de su discurso filosófico como usualmente se lo lee, intenta más bien recuperar y darle un nuevo sentido a esa problemática, respondiendo así a una necesidad real de la filosofía que se sigue definiendo, aún en nuestro siglo, por criterios de conocimiento que no le pertenecen. En particular, se arguye que el recurso wittgensteiniano a la invención de “casos intermedios” e “historias naturales” ficticias logra este objetivo al activar mediante su introducción de la imaginación modos diferentes de conciencia, que permiten reubicar lo trascendente en el pensar filosófico sin necesidad de recurrir a un ámbito sobrenatural ni a un conocimiento místico.

Paying special attention to his reflections on aesthetics, it is held in this paper that the later Wittgenstein, far from rejecting the “transcendent” from his philosophical discourse as he is usually read, aims rather at recovering it and giving it a new meaning. He thus responds to a real need in the philosophical thought that continues to define itself, even in this century, in terms of criteria of knowledge that are alien to it. Specifically, it is argued that the Wittgensteinian recourse to the invention of “intermediate cases” and fictional “natural histories” achieves this goal by activating other modes of awareness that relocate the transcendent within philosophical thinking without appealing neither to the supernatural realm nor to a mystical knowledge or insight.

“Preise dem Engel der Welt, nicht die unsägliche... zeig ihm das Einfach, das [was] als Unsriges lebt, neben der Hand und im Blick”¹.

A Stanley Cavell

Introducción

Mi interés por la estética se encuentra precisamente en la pregunta que la práctica del arte plantea para la filosofía, en particular en el reto que éste significa para una filosofía que se define, aun en nuestros días, por el ideal del conocimiento científico con el que se ha identificado nuestro siglo.

La importancia o profundidad de este reto me parece manifiesta en esa incomodidad característica que acompaña a la estética en nuestro tiempo. Por un lado tan evidente desde la filosofía, en su resistencia a reconocerla como una rama legítima de conocimiento, sometién-dola, por lo menos implícitamente, a un cuestionamiento permanente y a una exigencia de auto-justificación. Pero por otro lado también desde la estética misma, que se expresa en su empeño por satisfacer esas mismas demandas y criterios tácitos que la colocan en esta precaria situación.

Me interesa el desconocimiento de los orígenes mismos del pensamiento y de la actividad del arte que implica esta incomodidad. Me parece la tarea esencial no sólo de la estética, sino de la filosofía misma, el tomar conciencia de ese olvido, para así poder, como dice Wittgenstein “girar toda nuestra investigación alrededor del eje de nuestra verdadera necesidad”² en lugar de seguir dando vueltas alrede-

¹ “Alaba al angel del mundo, no en lo indecible... / muéstrale lo simple, aquello [que] vive como nuestro, / a la mano y ante la vista.” (Rilke, Rainer María, *Octava elegía de Duino*)

² Wittgenstein, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, Barcelona: Crítica, 1986, § 208.

dor de exigencias y criterios que lejos de surgir de nuestra propia materia, son impuestas por ideales ajenos a nuestra necesidad.

Desde sus inicios en Platón, la filosofía de occidente ha estado marcada por una preocupación acerca de la relación entre la experiencia sensible y la experiencia de algo que la sobrepasa, entre aquello que somos capaces de articular y explicar racionalmente, y aquello que se resiste y escapa a todo intento de comprensión racional. Se trata de una polaridad esencial en la conciencia humana que pienso se hace presente, en particular, en la obra de arte y su relación con una dimensión trascendente.

Pero el hecho es que dentro de nuestra problemática filosófica moderna hay una tendencia a ignorar esta relación, a reducirla a explicaciones naturales o racionalistas, o simplemente a descalificar esta referencia a lo trascendente como una equivocación o malentendido que ya hemos logrado superar. Como dice Benjamin, es característica de la cultura de este siglo y su ímpetu tecnológico la tendencia a “quitarle su envoltura a cada objeto, [a] triturar su aura”, tendencia que surge de “una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto” que incluso desconoce la singularidad de lo irrepetible³.

Sin embargo me parece que la incomodidad a la que estoy haciendo referencia revela que detrás de esa tendencia se encuentra una sospecha del peligro, o una conciencia de la amenaza que representa, para el ideal de conocimiento que la alimenta, la cuestión por lo trascendente que —más que en cualquier otra actividad humana— se impone en el arte.

Es por esta razón que se me hace imperativa la reflexión acerca de este olvido y de nuestra dependencia, tanto explícita y deliberada, como implícita e inconsciente, del ideal que sigue rigiendo en particular nuestra concepción del conocimiento sobre el arte. Pues, solamente a partir de un pensamiento que se defina en función de la conciencia de esta pregunta, que vuelva a asumir esta cuestión como materia legítima de reflexión, y que de ese modo abra la posibilidad de otros modos de saber que el meramente racional, podremos no solamente

³ Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus, 1989, p. 25.

rescatar a la estética de su empobrecimiento, de su incomodidad, y de la marginación a la que se encuentra sometida, sino además forjar un modo de pensamiento que logre ampliar las bases de nuestra conciencia cultural en lo que son ya las postrimerías del milenio.

1. *El presente de la estética*

Ya en 1930, Ludwig Wittgenstein, consciente de este olvido, había observado sus consecuencias para la integridad de nuestra cultura y para nuestra conciencia del arte. Es precisamente de una de sus reflexiones sobre este tema, que proviene la imagen con la que he titulado este ensayo. Ahí escribe lo siguiente: “Una vez dije, y tal vez con razón: de la cultura pasada quedarán un montón de ruinas y al final un montón de ceniza, pero permanecerán espíritus flotando sobre las cenizas”⁴.

No tenemos más que mirar a nuestro alrededor hoy, para ser testigos del escenario que Wittgenstein se imaginaba entonces. Pero aquí nos proporciona además un camino para la reflexión, al apuntar, más allá de esas ruinas y esas cenizas, a los espíritus (*Geister*) que alguna vez las animaron.

Un poco antes en la misma reflexión, Wittgenstein nos dice que lo que distingue el progreso de una técnica o de una tecnología, del desarrollo de un estilo artístico es precisamente *Geist*, es decir, espíritu. En lo último lo hay, mientras que en lo primero no. *Geist* aquí está asociado, entonces, con aquello que distingue al arte de la mera técnica y de la tecnología, es decir, aquel elemento singular que anima y le da su vitalidad profunda. Y así, los espíritus en esta imagen se refieren a lo trascendente o espiritual del arte; aquello que, por lo demás, como insiste Wittgenstein en otro lugar, nunca puede hacerse explícito⁵. Y con ello creo que podemos ver que en esta imagen de la cultura tenemos en realidad también un retrato del presente de la estética.

⁴ “Ich habe einmal, und vielleicht mit Recht, gesagt: Aus der früheren Kultur wird ein Trümmerhaufen und am Schluß ein Aschenhaufen werden, aber es werden Geister über der Asche schweben.”, Wittgenstein, Ludwig, *Culture and Value*, Oxford: Blackwell, 1989, p. 3.

La imagen nos dice que “los espíritus de la anterior cultura” se encuentran ahora suspendidos, separados de nuestro arte y su conciencia, resistiéndose a la muerte y al olvido, convertidos en las almas en pena de nuestra cultura.

Esa imagen encuentra eco en la sensación que produce, por ejemplo, aquel lenguaje tan desconectado de la experiencia misma, estirado y hueco, con el que se pretende tan frecuentemente hoy en día hablar del arte. O en las disquisiciones eruditas sobre el significado de la obra de arte que se enredan en un discurso causalista, confundiendo causas y razones, negando la relevancia de la intencionalidad para el sentido de la obra de arte, o por el contrario envolviendo la problemática en la sospechosa referencia a la imagen, la personalidad o incluso la celebridad del artista. Y, sobre todo, pienso en el afán por teoría, y las ansias detrás de los intentos por establecer definiciones o criterios mediante los cuales distinguir entre lo que es arte y lo que no lo es, calificar o descalificar obras y propuestas, sin percatarse quizás de que ya la discusión hace tiempo que se ha desconectado del fenómeno original, y que estamos lidiando sólo con las ruinas sobre las cuales se encuentran suspendidas las energías originales del arte, de la cultura y del pensamiento.

Quisiera reflexionar acerca de la posibilidad de la estética en nuestro tiempo, deliberadamente a partir de la imagen de “almas en pena sobre las cenizas de la cultura” que he derivado de Wittgenstein por dos razones fundamentales. En primer lugar porque me parece que el asunto es efectivamente un asunto de alma, de almas en pena, y más específicamente de la carencia y la necesidad de un modo de pensamiento que no se remita exclusivamente al intelecto, sino también a todas las demás facultades de lo que Aristóteles llamó el alma humana, pasando por la imaginación, la emoción, la memoria y el cuerpo. Es decir, porque pienso que de lo que se trata hoy es de despetar y apoyar nuestra reflexión en aquellas facultades de reverberación interior capaces de re-conectarnos con lo que he llamado arriba lo espiritual o trascendente del arte.

⁵ *Ibid.*, p. 8.

Pero también, o en consecuencia de ello, quiero trabajar desde esa imagen porque me parece que es precisamente mediante el trabajo con imágenes que es posible compensar en alguna medida la tendencia tan propia de nuestra época, de desconectarse de la experiencia concreta, y del fundamento sensible de nuestra conciencia.

Quisiera observar, además, con relación a mi referencia a Wittgenstein en esta oportunidad, que mi propósito principal es mostrar la relevancia de las reflexiones que hace posible su pensar para nuestra conciencia del arte y para lo que consideramos actualmente el estudio de la estética. Y es que en su obra encontramos el conflicto original del pensamiento, conflicto que se manifiesta en una sensibilidad estética que se resiste al ideal de conocimiento que define la cultura del siglo. Su pensamiento constituye así un esfuerzo por recobrar para la filosofía, y en esta ocasión particularmente para la filosofía del arte, ese sentido trascendente que hemos perdido por la influencia arrasadora del ímpetu cientifista y de la actitud secularizadora de la edad moderna.

2. *La ceguera de nuestro siglo*

La historia de la recepción de la filosofía de Wittgenstein podría verse como un testimonio del olvido al que he hecho referencia en la actitud filosófica de este siglo. A pesar de que su primera obra, el *Tractatus logico-philosophicus*, fue un intento heroico por proteger la experiencia de lo trascendente de la intrusión del conocimiento científico, fue interpretado por los positivistas lógicos como un manifiesto, precisamente, de la posición cientifista que estaba repudiando, y como argumento concluyente *en contra*, y no a favor de la apelación a un ámbito de experiencia fuera de los límites de lo empírico.

Paul Engelmann, íntimo amigo y corresponsal del filósofo durante los años del *Tractatus*, escribió las siguientes palabras acerca de este espectacular malentendido: “Wittgenstein creía apasionadamente que lo importante en la vida humana es precisamente aquello sobre lo que, en su opinión, deberíamos mantener silencio. Sin embargo, cuando se esfuerza tantísimo por delimitar lo no-importante, no es la costa

de esa isla lo que le interesa estudiar con tan meticuloso cuidado, sino el borde del océano”⁶.

Si bien era cierto que Wittgenstein parecía estar haciendo lo que los positivistas, lo que aquí se sugiere es que esta afinidad era meramente superficial, y que en realidad sus propósitos y motivaciones eran exactamente opuestos. Mientras ellos tenían sus ojos puestos en la tierra de esa isla que imaginara Engelmann, Wittgenstein tenía los suyos dirigidos a la inmensidad del océano que la rodeaba.

La diferencia era tan radical como sutil. El autor del *Tractatus*, aun cuando también aceptaba el mismo ideal de conocimiento científico que los positivistas, estaba movido por algo más fuerte y profundo que lo impelía a reafirmar la importancia de lo trascendente. Pero los positivistas estaban ciegos a todo lo que no fuese empíricamente verificable, y así el propósito fundamental del *Tractatus* les pasó completamente desapercibido.

No fue suficiente, sin embargo, esta lección para desprendernos de ese ideal de conocimiento. Medio siglo más tarde, volvió a repetirse el malentendido con la segunda obra de Wittgenstein, las *Investigaciones filosóficas*. Nuevamente se pensó, y aún se sigue pensando en algunos lugares, que Wittgenstein está defendiendo la reducción de la temática filosófica al ámbito empírico de las ciencias naturales, y la asimilación de su modo de pensamiento al razonamiento causal y al método experimental. Y con ello encontramos una prueba más de la profundidad de nuestra ceguera y olvido cultural, y por ello un punto importante de reflexión⁷. Y asimismo se muestra ya la especial relevancia del pensamiento de Wittgenstein para la actual situación con la estética y la filosofía.

⁶ Engelmann, Paul, *Letters from Ludwig Wittgenstein. With a Memoir*, Oxford: Blackwell, 1967, p. 143.

⁷ En este respecto la obra de Stanley Cavell, en particular *The Claim of Reason*, Oxford: Clarendon, 1979, constituye un hito en la lectura de Wittgenstein, pues desde sus principios articuló con sofisticación y lucidez insuperada, aquello que a otros les ha tomado tres décadas reconocer, a saber, que Wittgenstein no abandona el trascendentalismo de su primera obra, sino que lo transfigura.

3. *Pensando con la imaginación*

Aunque Wittgenstein efectivamente afirma en las *Investigaciones* que “lo que proporcionamos [al hacer filosofía] son en realidad observaciones sobre la historia natural del hombre”⁸, apoyando así la impresión de que está identificando el ideal de conocimiento filosófico al de las ciencias naturales, es también cierto que sostiene lo contrario cuando escribe: “no hacemos ciencia natural; tampoco historia natural —dado que también nos podríamos inventar una historia natural para nuestras finalidades”⁹. Ya con esto nada más me parece claro que esa interpretación que identifica a Wittgenstein con el ímpetu naturalista es por lo menos insuficiente. Pues aunque el objeto de la reflexión filosófica sea el mismo que el de la ciencia natural, no parece serlo ni su perspectiva, ni su actitud, ni el modo de su visión¹⁰.

Al decirnos Wittgenstein que para nuestros fines es igualmente útil “inventar historias naturales”, es decir, que da lo mismo que la historia natural que considera sea real o inventada, está indicando que lo que le interesa a la reflexión filosófica no es la verdad literal de la ciencia natural, ni el fenómeno en cuanto entidad empírica.

Como aclara más adelante, “no son los fenómenos, sino *las posibilidades* de los fenómenos” lo que le interesan. Pero esto no quiere decir que estemos buscando, a lo Kant, las estructuras de la razón que determinan las formas de los fenómenos. Es decir, no estamos tras estructuras intelectuales, sino todo lo contrario. Lo que se pretende mediante estas invenciones es una exploración que nos ponga en contacto con la red de relaciones tácitas de *nuestra sensibilidad*, dentro de las cuales adquieren esos fenómenos su significación, su relevancia, y su sentido.

A esas relaciones tácitas y al saber interno que generan, Wittgenstein los llama nuestra “forma de vida”. Es sólo a partir de una forma de vida común que es posible siquiera reconocer una actividad

⁸ Wittgenstein, Ludwig, *Investigaciones filosóficas, o.c.*, § 415. Y aún más que eso, dice Wittgenstein: “lo que nosotros hacemos es bajar a nuestras palabras de su uso metafísico a su empleo cotidiano” (*ibid.*, § 116).

⁹ *Ibid.*, II, xii, p. 523.

¹⁰ He desarrollado específicamente este punto en “El naturalismo trascendental del último Wittgenstein”, en: *Ideas y Valores*, 100 (abril, 1996), pp. 61-75.

como tal, y eventualmente reflexionar acerca de la actividad lingüística o artística en la que ésta se articula. Si fuéramos a Marte, como nos pide que imaginemos Wittgenstein, por ejemplo, “y los habitantes allí fueran esferas con antenas salientes, no sabría[mos] en qué fijar[nos]. O si fuera[mos] a una tribu donde los sonidos hechos con la boca fueran sólo los de respirar o los musicales, y el lenguaje fuera producido con los oídos” no podríamos siquiera empezar a descifrar el sentido de sus actividades. Como explica Stanley Cavell: “Aprendemos y enseñamos palabras en ciertos contextos, y luego se espera de nosotros y esperamos de los demás la capacidad de proyectarlas a contextos ulteriores. Nada garantiza que esta proyección tenga lugar (en particular, ni la aprehensión de universales, ni la comprensión de libros de reglas), así como nada asegura que haremos y entenderemos tales proyecciones. El que en general seamos capaces de ambas cosas se debe a que compartimos rutas de interés y sentimiento, modos de reacción, sentidos del humor y del significado, y de la satisfacción, de lo que es insólito, de lo que es similar a otra cosa, de lo que es el reproche, el perdón, de cuándo es una declaración, cuándo una aserción, cuándo una apelación, cuándo una explicación —todo ese remolino de organismo que Wittgenstein llama ‘formas de vida’”¹¹.

Nuestra forma de vida es entonces lo que constituye “las posibilidades de los fenómenos” a las que nos quiere dirigir Wittgenstein en nuestra consideración de los fenómenos. Al introducir la invención de historias a la reflexión filosófica, está obligándonos a bajar al nivel de la imagen, activando así la facultad analógica o metafórica para darle sustancia al concepto al conectarlo con “todo ese remolino de organismo” que es nuestra forma de vida.

Wittgenstein ilustra el proceso con el ejemplo de la imitación de gestos en el que la imaginación realiza la misma acción que en la invención de las historias ficcionales. “Una persona que imita la expresión facial de otra”, observa Wittgenstein, “no [necesita hacerlo] ante un espejo”¹². Al imaginarnos ese gesto y luego reproducirlo en

¹¹ Cavell, Stanley, “The Availability of Wittgenstein’s Later philosophy”, en: *Must We mean What We Say? A Book of Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 1976, p. 52.

¹² Wittgenstein, Ludwig, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona: Paidós, 1992, p. 111.

nuestro propio rostro estamos recurriendo a un saber que es muy distinto al conocimiento que me permite calcular una suma, o articular un argumento. Es a partir de mi manejo automático de ciertas relaciones internas entre, por ejemplo, las palabras que me dan la instrucción y mi conocimiento experiencial del otro, y entre ese conocimiento y mi capacidad de sentir o imaginarme sintiendo lo que él; o la memoria de ese conocimiento que he internalizado mediante las asociaciones, actitudes, sentimientos que tengo hacia esa persona, y las sensaciones sinestésicas de mi propio cuerpo, que soy capaz de imitar el gesto. No se trata aquí, en otras palabras, de un saber intelectual, sino de la activación de un conocimiento de las relaciones sensibles y experienciales, en virtud de las cuales somos capaces de identificar ese gesto, hablar de él, imitarlo, etc.

La invención de historias naturales, o de casos intermedios, o simplemente de nuevos ejemplos que contrasten o ilustren el sentido de nuestros conceptos, no es otra cosa que la introducción de la imaginación en el pensar, con el propósito de conectar el discurso a la forma de vida y a ese saber implícito que se muestra en la imagen inventada. En particular con respecto al arte, lo que implica es el ejercicio por parte del filósofo de comprender la obra de arte, no a partir del discurso intelectual dentro del cual se ha articulado, sino desde la forma de vida misma de la que surge en la imaginación del artista. Esto quiere decir que el filósofo busca articular su reflexión desde un contacto interno con la obra, de forma análoga a como, al pedírseme que imite un determinado gesto lo hago, no a partir de su descripción sino a partir de lo que yo sé desde mi propia experiencia.

Si es verdad como dice el mismo Wittgenstein, que “el despertar del intelecto siempre va acompañado de la separación del suelo primordial, y del fundamento primordial de la vida”¹³, entonces el suyo es un intento por compensar ese movimiento natural del intelecto. Pero eso sólo es el comienzo. Alrededor de los fenómenos se va tejiendo toda una trama de conceptos que va así constituyendo el mundo de relaciones que Wittgenstein llama la gramática del fenómeno. Es la

¹³ Wittgenstein, Ludwig, *Observaciones sobre “La rama dorada” de Frazer*, Madrid: Tecnos, 1992, p. 245. Cf. Wittgenstein, Ludwig, *Culture and Value*, o.c., p. 38: “Pero le falta la vida *primordial*, la vida *salvaje*, que quiere erupcionar (*sich austoben*). Entonces uno podría también decir que le falta la *salud* (Kierkegaard)”.

gramática la que nos dice, con mayor complejidad cada vez que va ampliándose esa trama, la naturaleza, la importancia, el lugar de ese fenómeno dentro de la experiencia humana. La esencia, nos dice Wittgenstein, se revela en la gramática¹⁴. Y es ahí donde busca dirigir nuestra atención.

Con esto ya se define un nuevo ámbito para el pensar, distinto del que lo asimila a las ciencias naturales, y al mismo tiempo se hacen relevantes para el pensamiento filosófico otras facultades que habían permanecido relegadas en el modelo de ciencia; facultades que nos revelan las conexiones sensibles que subyacen a la gramática de nuestro lenguaje. Mientras que las ciencias trabajan dentro de una gramática, la filosofía se ocupa de hacer patentes las conexiones entre esa gramática y las relaciones implícitas en nuestra forma de vida. Se define así un ámbito del pensar donde el criterio de validez no está en alguna regla general, o en algún patrón predeterminado al que se conforme la experiencia, sino en el reconocimiento de la relevancia particular del objeto o de la experiencia en base a las relaciones tácitas que la constituyen. Como nos dice Wittgenstein: “Los filósofos tienen constantemente a la vista el método científico y se sienten tentados de forma irresistible a preguntar y responder al modo como lo hace la ciencia. Esta tendencia es el verdadero origen de la metafísica y conduce al filósofo a la completa oscuridad. Con ello quiero decir que nuestro trabajo no puede consistir jamás en reducir algo a algo, o explicar algo. En realidad, la filosofía es puramente descriptiva”¹⁵.

Al abandonar el intento de explicación meramente intelectual o teórica, y acogerse a la simple descripción detallada del fenómeno se hace posible el ejercicio de la imaginación capaz de reconocer al nivel del cuerpo, la presencia de conexiones tácitas que le dan su sentido profundo. De este modo, la apelación a la imaginación implícita en el recurso a la invención de nuevos casos y a la simple descripción como método de reflexión, libera a la filosofía y a la estética de la limitación del modelo cientifista, y abre la posibilidad de un pensamiento más acorde a las necesidades propias de su materia. Es de esta manera, como veremos ahora, que se hace posible reubicar lo trascendente y hacerlo relevante para la problemática filosófica.

¹⁴ Wittgenstein, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, o.c., § 371; cf. § 373.

¹⁵ Wittgenstein, Ludwig, *Blue and Brown Books*, Oxford: Blackwell, 1975, p. 18.

4. *Pensamiento estético*

Lo que el arte plantea para la filosofía es la necesidad de un pensamiento que se acoja a la singularidad de los objetos, y reconozca su particularidad irreductible. Este énfasis en la irreductibilidad del fenómeno concreto a generalizaciones es afín al giro que toma la filosofía en manos de Wittgenstein, gracias al cual se abre el camino a un pensamiento en que el ejercicio de otras facultades y modos de conciencia que el meramente intelectual nos hacen capaces de reubicar la dimensión espiritual o trascendente de los fenómenos sin necesidad de recurrir a un ámbito supernatural o a un conocimiento místico.

Ello se hace claro en la siguiente observación de Wittgenstein, apropiadamente acerca del festival ritual de los Fuegos de Beltane: “Cuando hablo de la naturaleza interna de esta práctica, me refiero a todas las circunstancias desde donde se lleva a cabo, que no se encuentran tanto en los informes del festival porque no consisten tanto en acciones particulares que lo caracterizan, como en aquello que se podría llamar el espíritu del festival: el cual se describiría, por ejemplo, al describir el tipo de gente que participa, su forma de comportamiento en otras ocasiones, es decir, su carácter, y las otras clases de juegos... que practican. De esa manera veríamos que lo siniestro se encuentra en el carácter de esta gente”¹⁶.

Lo trascendente, o el espíritu del arte, es entonces aquella dimensión de la experiencia que, aunque no es expresable de manera general, a través de conceptos, sí constituye una presencia real accesible a una razón informada por la imaginación. La descripción, al igual que la invención, nos obliga a recurrir a nuestra memoria, y a reconstruir a partir de la imaginación el fenómeno en cuestión. De esa manera, lejos de remitirnos a un mundo de abstracciones teóricas o de experiencias místicas, la reflexión filosófica más bien nos trae de vuelta a la tierra, nos hace tomar conciencia de la forma de vida que la conecta con nuestros “pensamientos y sentimientos”, como dice Wittgenstein, proporcionándole su profundidad y dimensión trascendente.

¹⁶ Wittgenstein, Ludwig, *Observaciones sobre “La rama dorada” de Frazer, o.c.*, p. 14e.

Vemos así que, liberándonos del ideal de conocimiento científico, se hace posible recuperar lo trascendente para el arte. Pero además surge con ello también una conciencia particular del propósito de la estética. Pues lo que le interesa es la significación del objeto, en otras palabras, el lugar que ocupa dentro de la trama de relaciones tácitas de nuestra forma de vida. Y esto quiere decir que las perplejidades estéticas no son fundamentalmente asuntos teóricos. Son asuntos que conciernen a la conexión de los objetos de arte con nuestra sensibilidad, algo que me inclino en pensar como una cuestión de orientación psíquica. Y en ese sentido entiendo lo que quiere decir Wittgenstein cuando afirma que la explicación acertada en la estética es aquella que logra conectar al fenómeno “con un instinto que yo mismo poseo” o con “un principio que se encuentra en mi alma”¹⁷, pues este método hace de nuestra experiencia la piedra de toque de toda reflexión.

Si concebimos entonces las perplejidades estéticas de este modo, podemos estar de acuerdo con Wittgenstein en que éstas se resuelven en la forma: “¿Qué hay en mi mente cuando digo tal y tal cosa?” Pero no como si hubiese algo dentro mío que debo descubrir, sino más bien como cuando me faltan los medios para tomar conciencia de algo, o para recordarlo, o para ponerlo por primera vez en palabras.

Esto quiere decir también que las explicaciones estéticas deben estar “al nivel de la expresión espontánea (*Äußerung*) donde ésta (por ejemplo cuando dicen que les duele algo) es el único criterio”. Y esto quiere decir que el nivel de las explicaciones estéticas es el de la expresión espontánea, es decir, el punto de encuentro de la conciencia y el instinto: justo en la base de nuestro lenguaje, en lo que constituye el ámbito de la gramática.

Una buena explicación es como una expresión aportada por otra persona que nos permite articular algo que hasta ese momento simplemente nos había causado una perplejidad, “como cuando se le enseña a alguien a llorar”¹⁸ o como cuando finalmente encuentro la palabra que necesito, y que tenía en la punta de la lengua. Como dice Wittgenstein, consciente de que aquí se establece una concepción de

¹⁷ *Ibid.*, p. 244a.

¹⁸ Wittgenstein, Ludwig, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, o.c., n. 28, p. 85.

explicación nueva y semejante a la del psicoanálisis: “el criterio para que ello sea justamente lo que había en su mente es que, cuando les hablo, ustedes asienten”¹⁹.

Lo que hace la explicación es entonces mostrarnos las conexiones implícitas en nuestro lenguaje que hacen evidente la ubicación —es decir, la relevancia, la significación, la importancia del fenómeno que estamos considerando dentro de la gramática en que se encuentra. Así como, nos dice Wittgenstein, “Freud transforma el chiste dándole otra forma diferente que reconocemos como una expresión de la cadena de ideas que nos lleva de un extremo a otro del chiste”²⁰. Ya no sólo reaccionamos ante el chiste con la risa, o nos sentimos conmovidos o contrariados por una obra de arte, sino que podemos comprender *desde nuestra psique*, desde la sensibilidad en que nos afecta el fenómeno, la cadena de ideas que lo ubican en nuestra gramática y le dan así su significado.

En el fondo, entonces, las perplejidades estéticas son problemas de ubicación o de orientación. Son situaciones en las que no tenemos una conciencia clara del efecto que tiene un fenómeno sobre nosotros, y necesitamos ubicarlo. Wittgenstein describe la forma cómo podemos lograr esto en el siguiente párrafo: “La perplejidad estética sólo se puede curar por medio de determinados tipos de comparaciones, por ejemplo, por medio de una articulación de ciertas figuras musicales, comparando su efecto sobre nosotros. ‘Con este acorde no se produce tal efecto; con éste otro sí’. Podrían tomar una frase y decir: ‘Esta frase suena algo rara’. Podrían señalar qué es lo raro. ¿Cuál sería el criterio de que han dado con lo correcto? Supongamos que un poema sonara anticuado. ¿Cuál sería el criterio de que han encontrado lo anticuado en él? Un criterio sería que cuando se señala algo queden satisfechos. Otro criterio: ‘Nadie usaría esa palabra hoy’”²¹.

A pesar de lo que pueda parecer superficialmente, Wittgenstein no está aquí identificando la explicación causal con la estética. Muy por lo contrario, a lo que apela ésta última no es al efecto psicológico

¹⁹ *Ibid.*, p. 84.

²⁰ *Ibid.*, p. 85.

²¹ *Ibid.*, p. 88.

que produce el fenómeno o el objeto estético sino a la conciencia en la que éste se transforma²².

Nuestra falta de conciencia puede deberse a que no conocemos aún las conexiones que supone ese fenómeno y que se encuentran ya articuladas en una determinada gramática. O quizás se deba a que no contamos aún con los recursos vivenciales para acceder al sentido del fenómeno aun cuando nos sea conocido el lenguaje en el que se articula. Puede bien ser también porque lo que nos afecta aún no tiene un lugar en los lenguajes a nuestra disposición, y su articulación requerirá de la invención por parte nuestra de modos de expresión que lo incorporen a la gramática ya presente. Pero en cualquiera de estos casos el único modo de resolver una perplejidad estética es conectando al lenguaje en el que se articula el fenómeno con ese sentido interior mediante el cual el significado de las cosas se nos hace evidente.

Es importante que esto no quiere decir que la perplejidad estética sea siempre resuelta, en el sentido en que un problema lógico se resuelve para no aparecer más. Wittgenstein diría más bien que la perplejidad estética es como una enfermedad a la que hay que aprender a aceptar, y que “lo peor que se puede hacer es rebelarse contra ellas. Vienen como ataques activados por causas externas o internas. Y entonces simplemente hay que decirse: ‘otro ataque’”²³. Rebelarse contra ellas es buscar solucionarlas, reducirlas, eliminarlas mediante explicaciones, domesticarlas sometiéndolas a definiciones que pretendemos sean finales.

Pero es precisamente una de las características de la estética el que no pueda haber nunca una respuesta final. Y no puede haberla porque nuestros lenguajes, la manera cómo se articula nuestra forma de vida y forma una gramática, depende de una interacción entre elementos y variables de toda clase —biológica, geográfica, histórica, cultural, etc.— cuya dinámica permanente no obedece ninguna ley, sino que la define. Y es por ello que por más efectivas o iluminadoras

²² Ésta es la razón por la cual nos causa incomodidad o nos parece de mal gusto comparar el deleite de la belleza [estética] que podríamos adscribirle a una expresión de tristeza con el deleite de saborear un buen helado. Sólo lo primero puede considerarse propio de la reflexión estética, aun cuando sea del nivel causal del segundo que ésta se origine siempre. (Cf. *ibid.*, II, para una discusión detenida de este tema.)

²³ Wittgenstein, Ludwig, *Culture and Value*, o.c., p. 79.

que sean nuestras teorías, nuestras explicaciones, es decir la “resolución” de nuestras perplejidades, pueden de un momento a otro derrumbarse, y entonces tendremos que empezar de nuevo.

Se trata entonces no de *resolver* problemas y establecer reglas, sino de adquirir conciencia de nuestra propia situación, de ubicar nuestra experiencia dentro de lo que constituye la conciencia humana articulada en el lenguaje particular de ese objeto. Pues no tiene sentido establecer criterios ni patrones que nos permitan decidir de una vez por todas lo que constituye lo estético, y es que la experiencia estética es algo cuyo sentido no se encuentra en los criterios externos, sino en la manera como las manifestaciones externas articulan de diversas maneras, y así hacen conscientes, las relaciones sensibles que tácitamente acompañan a las actividades humanas.

Frente a un objeto que pareciera cuestionar todos mis criterios presentes acerca de lo que constituye el arte, la actitud apropiada no es entonces la de tratar de buscar una nueva teoría que logre explicarlo, sino más bien volver a explorar mi experiencia como si fuese la primera vez. Así, por ejemplo, Cavell frente a las esculturas de Caro: “¿Cómo pueden objetos hechos de esta manera provocar la experiencia que había creído confinada a objetos hechos de manera tan diferente? Y el que esto sea una cuestión de experiencia es lo que requiere de una atención constante. Nada más, pero tampoco nada menos que eso. De igual manera, el que nuestra experiencia pueda estar equivocada o malformada, o ser inatenta, e inconstante necesita ser constantemente admitido... esta admisión es más que una reafirmación del hecho más básico del arte: que debe ser sentido y no sólo conocido —o como quisiera decirlo, que debe ser conocido por uno mismo. Es una afirmación del hecho de la vida —el hecho metafísico, se podría decir— que más allá de la propia experiencia no hay nada más que saber del arte, ni ninguna otra forma de saber que lo que se sabe es relevante. Pues, ¿de qué otra cosa puedo depender que de mi propia experiencia?”²⁴

²⁴ Cavell, Stanley, “A Matter of Meaning It”, en: *Must We mean What We Say? A Book of essays, o.c.*, p. 218. Traducida al castellano como: “Una cuestión de intención”, en: *Analysart*, 13 (1995), p. 20.

Epílogo

En uno de sus diarios, Wittgenstein escribió la siguiente anotación: “Si los sueños nocturnos [*Nachträume*] tienen una función similar a la de los ensueños [o fantasías] [*Tagträume*], entonces parte de su propósito es el de preparar a la persona para *cualquier* eventualidad (incluyendo la peor)”²⁵.

Al hacer de la reflexión filosófica una labor de la imaginación, Wittgenstein está acercando el pensamiento a la actividad misma del arte y con ello haciendo posible la recuperación de su contacto original con lo trascendente. Con cada nueva imagen inventada, la imaginación practica una especie de muerte de los sentidos, pues la conciencia racional se enfrenta ante lo irreal hecho posible en la imagen, y así se abre a las infinitas posibilidades que se ocultan detrás de nuestra realidad. En esa experiencia no sólo nos preparamos para *cualquier eventualidad*, sino que se hace posible también recuperar la dimensión trascendente de la experiencia concreta. La actividad filosófica, entonces, lejos de ser una actividad meramente intelectual, nos involucra íntegramente, siendo así capaz de conmovernos, produciendo revelaciones personales de dimensión universal.

Es el arte de la filosofía, tal como la concibe Wittgenstein, que cuando se dirige a la obra de arte como su objeto, lo transforma en un modo de conocimiento que es más cercano a lo que hace naturalmente el artista, que a lo que se hace en la ciencia. La reflexión filosófica del arte, la estética concebida ya desde esta óptica, más bien amplía o dilata las pretensiones científicas que han acompañado a la filosofía a lo largo del siglo.

Podrá morir el arte de acuerdo a un ideal, pero el arte como actividad humana, esencial a su propia conciencia, manifestación de la

²⁵ Wittgenstein, Ludwig, *Culture and Value*, o.c., p. 73. La consecuencia de este método es que abre lugar para una actitud de tolerancia y comprensión de las diferencias entre posiciones, costumbres, ideologías, etc., y por lo tanto desplaza el propósito de la reflexión del intento prescriptivo al propósito aclaratorio. Cf. Wittgenstein, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, o.c., xii: “Si alguien cree que ciertos conceptos son los absolutamente correctos, y que el tener otros significaría no darse cuenta de algo de lo cual estamos conscientes, entonces que se imagine que ciertos hechos muy generales de la naturaleza son distintos de lo que lo son en verdad, y la formación de conceptos distintos a los usuales se le hará inteligible”.

sustancia de su alma, y de los más profundos dramas de su existencia, perdura siempre. A veces, es cierto, sólo como aquellos espíritus de Wittgenstein que quedan flotando sobre las ruinas de la cultura. Pero sea como sea que se manifieste, en el gran arte siempre se muestra una filosofía tremenda²⁶.

²⁶ Cf. Wittgenstein, Ludwig, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa, o.c.*, IV, n. 3, p. 99.