Cuadernos de la Cátedra
LUDWIG
WITTGENSTEIN
5/2020

¡DADLE FUERTE A LOS OJOS!

Percepción, significado y conducta desde la perspectiva de Ludwig Wittgenstein

Witold Jacorzynski



Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es). Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial. La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

Cuadernos de la Cátedra
LUDWIG WITTGENSTEIN

5/2020

Universidad Veracruzana
Secretaría Académica

Centro de Estudios e Investigaciones en
Conocimiento y Aprendizaje Humano

Universidad Veracruzana

Sara Ladrón de Guevara
Rectora

María Magdalena Hernández Alarcón
Secretaria Académica

Ángel R. Trigos Landa
Director General de Investigaciones

Ara Varsovia Hernández Eslava
Coordinadora del Centro de Estudios e Investigaciones
en Conocimiento y Aprendizaje Humano

Emilio Ribes Iñesta
Coordinador de la Cátedra Ludwig Wittgenstein

Lizbeth Pulido Avalos
Encargada de la Secretaría Técnica de la Cátedra
Ludwig Wittgenstein

¡Dadle fuerte en los ojos!
Percepción, significado y conducta desde la perspectiva de Ludwig Wittgenstein

Witold Jacorzynski

Cuadernos de la Cátedra Ludwig Wittgenstein
5 / 2020

Conferencia presentada en el marco de la Cátedra Ludwig Wittgenstein, 2020

Cuidado editorial: Jesús Guerrero

Primera edición, 6 de mayo de 2021

Universidad Veracruzana
Centro de Estudios e Investigaciones
en Conocimiento y Aprendizaje Humano
Agustín Melgar S/N, esquina Araucarias,
Col. 21 de Marzo, CP 91010
Xalapa, Ver., México

ISBN: 978-607-502-919-1

DOI: 10.25009/uv.5029191

Impreso y hecho en México
Printed in Mexico

Introducción

Se acostumbra hablar de dos pensamientos de Ludwig Wittgenstein, el primero, o sea el de *Tractatus*, y el último de *Investigaciones filosóficas* y *Sobre la certeza*.[1] No quiero entrar en una discusión nunca acabada acerca de si el último Wittgenstein es reconciliable o no con el primero. Vale la pena mencionar una sola analogía: tanto el primero como el último están apasionados con las triadas. Mientras que el primero gira alrededor de la triada pensamiento-lenguaje-mundo,[2] el último se sumerge en el análisis de la triada percepción-lenguaje-conducta. El objeto de este ensayo será precisamente esta segunda triada. En lo que sigue me atengo a contestar las siguientes preguntas: *1*) ¿cuál es la relación entre percepción-lenguaje-conducta en el último Wittgenstein? y *2*) ¿harán un impacto las reflexiones

[1] Las obras que se citarán de Wittgenstein a lo largo de este ensayo se abreviarán de la siguiente manera: *Tractatus logico-philosophicus* (TLP), *Investigaciones filosóficas* (IF), *Zettel* (Z), *Last Writings on the Philosophy of Psychology* (LW) y *Remarks on the Philosophy of Psychology* (RPP). En la mayoría de las referencias los números después de las siglas en la obra de Wittgenstein especifican los párrafos, salvo en IF II que significa "la segunda parte de *Investigaciones filosóficas*", en cuyo caso los números refieren a las páginas.

[2] La triada del primer Wittgenstein versa sobre tres niveles de la realidad que permanecen en una relación isomorfa: el mundo está compuesto de hechos (*Tatsachen*) y estados de cosas (*Sachverhalten*) que están representados por el pensamiento (*der Gedanke*, *Mentalese*) el cual es una proposición con significado (*sinnvolle Sätze*) frente a proposiciones sinsentido (*Unsinn*) y tautologías que no están en el ámbito del sentido (*sinnlose Sätze*). El mundo, el pensamiento y la proposición comparten la misma forma lógica y, por lo tanto, no pueden volverse el objeto de mi pensamiento ni comunicación.

wittgensteinianas en la descripción de nuestras experiencias de ver y sentir el mundo? La primera pregunta la contestamos a partir de algunos textos del segundo Wittgenstein, sobre todo a partir de *Investigaciones filosóficas*; la segunda a partir de un relato procedente de *Crimen y castigo* de Dostoievski, conocido como el sueño de Raskólnikov. El orden de presentación lo invertimos y modificamos: comenzaremos por el relato del sueño de Raskólnikov, para pasar a las elucidaciones wittgensteinianas sobre percepción, lenguaje y conducta. Al final, regresaremos al sueño de Raskólnikov para verlo a contraluz de los conceptos wittgensteinianos.

El sueño de Rodión Raskólnikov

Los casos que pueden iluminarse desde las elucidaciones wittgensteinianas sobran y se multiplican. En este ensayo me limitaré a ofrecer tan sólo un caso, a saber, la terrorífica escena procedente del sueño de Rodión Raskólnikov, protagonista de *Crimen y castigo*. Él debe pagar las consecuencias de su doble crimen: el asesinato de Aliona Ivánovna, la vieja viuda usurera, y su hermana Lizaveta quien lo sorprende en el lugar del crimen, la casa de la anciana.

Los motivos que tenía Raskólnikov para matar a la usurera están contados por el narrador. Al sufrir las humillaciones de ser un estudiante pobre a merced de un sistema sin escrúpulos, el imperio zarista ruso, es obligado a empeñar las joyas familiares que le mandan su madre Pulkeria Aleksándrovna Raskólnikova y su hermana Dunia. Rodión ve a la usurera como un parásito de la sociedad y a sí mismo como un superhombre capaz de hacer cosas extraordinarias. Sus pensamientos, revela en un artículo: "Incluso puede decirse que la mayoría de esos bienhechores y guías de la humanidad han hecho correr torrentes de sangre. Mi conclusión es, en una palabra, que no sólo los grandes hombres, sino aquellos que se elevan, por poco que sea, por encima del nivel medio, y que son capaces de decir algo nuevo, son por naturaleza, e incluso inevitablemente, criminales […]" (Dostoievski, 2012: 237).

Pero, al haber cometido el doble asesinato, Raskólnikov cae en el duelo con su consciencia, se esconde, se enferma, está confuso y deprimido. Inconscientemente desea someterse a la justi-

cia. La novela se desenvuelve como un juego del gato y el ratón entre el comisario y el asesino. El primero lee en sus pensamientos, intuye la verdad, lo acecha. El segundo intenta escapar, pero al mismo tiempo se queda, regresa, busca al comisario. Nunca hace uso de las joyas robadas. Las esconde en un escondrijo al darse cuenta de que no se trataba de ellas. Empieza su enfermedad febril, el delirio entrecortado por las visitas de los amigos, el comisario, la madre, la hermana y Sonia a quien confesaría el crimen y quien le acompañaría en su futura condena en Siberia. Es entonces cuando tiene un sueño que, al parecer, es una reminiscencia de una escena de la infancia.

En el sueño volvió a verse en el pueblo donde vivió con su familia cuando era niño. Tiene apenas siete años y está paseando con su padre por los alrededores de la pequeña población, ya en pleno campo cerca de una taberna:

> Ve una multitud de burguesas endomingadas, campesinas con sus maridos, y toda clase de gente del pueblo. Todos están ebrios; todos cantan. Ante la puerta hay un raro vehículo, una de esas enormes carretas de las que suelen tirar robustos caballos y que se utilizan para el transporte de barriles de vino y toda clase de mercancías […] De pronto se oye gran algazara en la taberna, de donde se ve salir, entre cantos y gritos, un grupo de corpulentos *mujiks*[3] embriagados, luciendo camisas rojas y azules, con la balalaika en la mano y la casaca colgada descuidadamente en el hombro. —¡Subid, subid todos! –grita un hombre todavía joven, de grueso cuello, cara mofletuda y tez de un rojo de zanahoria– Os llevaré a todos. ¡Subid! […] Empuña el látigo y se dispone, con evidente placer, a fustigar al animalito. —Ya lo oís: dice que lo hará galopar. ¡Ánimo y arriba! –exclamó una voz burlona entre la multitud– ¿Galopar? Hace lo menos diez meses que este animal

[3] En ruso *мужик* se refiere a los campesinos rusos que no poseían propiedades, generalmente antes del año 1917.

no ha galopado. —Por lo menos, os llevará a buena marcha. —¡No lo compadezcáis, amigos! ¡Coged cada uno un látigo! […] ¡Arre! y el caballo tira con todas sus fuerzas. Pero no sólo no consigue galopar, sino que apenas logra avanzar al paso. Patalea, gime, encorva el lomo bajo la granizada de latigazos. Las risas redoblan en la carreta y entre la multitud que la ve partir. Mikolka se enfurece y se ensaña en la pobre bestia, obstinado en verla galopar. —¡Dejadme subir también a mí, hermanos! –grita un joven, seducido por el alegre espectáculo– ¡Sube! ¡Subid! –grita Mikolka– ¡Nos llevará a todos! Yo le obligaré a fuerza de golpes... ¡Latigazos! ¡Buenos latigazos! La rabia le ciega hasta el punto de que ya ni siquiera sabe con qué pegarle para hacerle más daño. —Papá, papacito –exclama Rodia– ¿Por qué hacen eso? ¿Por qué martirizan a ese pobre caballito? Vámonos, vámonos –responde el padre–. Están borrachos... Así se divierten, los muy imbéciles... Vámonos..., no mires... E intenta llevárselo. Pero el niño se desprende de su mano y, fuera de sí, corre hacia la carreta. El pobre animal está ya exhausto. Se detiene, jadeante; luego empieza a tirar nuevamente... Está a punto de caer. —¡Pegadle hasta matarlo! –ruge Mikolka– ¡Eso es lo que hay que hacer! ¡Yo os ayudo! —¡Tú no eres cristiano: eres un demonio! –grita un viejo entre la multitud–. Y otra voz añade: —¿Dónde se ha visto enganchar a un animalito así a una carreta como ésa? —¡Lo vas a matar! –vocifera un tercero–. —¡Id al diablo! El animal es mío y puedo hacer con él lo que me dé la gana. ¡Subid, subid todos! ¡He de hacerlo galopar! De súbito, un coro de carcajadas ahoga la voz de Mikolka. El animal, aunque medio muerto por la lluvia de golpes, ha perdido la paciencia y ha empezado a cocear. Hasta el viejo, sin poder contenerse, participa de la alegría general. En verdad, la cosa no es para menos: ¡dar coces un caballo que apenas se sostiene sobre sus patas...! Dos mozos se destacan de la masa de espectadores, empuñan cada uno un látigo y empiezan a golpear al pobre animal, uno por la derecha y otro por la izquierda. —Pegadle en el hocico, en los ojos, ¡dadle fuerte en los

ojos! –vocifera Mikolka–. —¡Cantemos una canción, camaradas! –dice una voz en la carreta–. El estribillo tenéis que repetirlo todos. Los mujiks entonan una canción grosera acompañados por un tamboril. El estribillo se silba. La campesina sigue partiendo avellanas y riendo con sorna. Rodia se acerca al caballo y se coloca delante de él. Así puede ver cómo le pegan en los ojos..., ¡en los ojos...! Llora. El corazón se le contrae. Ruedan sus lágrimas. Uno de los verdugos le roza la cara con el látigo. Él ni siquiera se da cuenta. Se retuerce las manos, grita, corre hacia el viejo de barba blanca, que sacude la cabeza y parece condenar el espectáculo. Una mujer lo coge de la mano y se lo quiere llevar. Pero él se escapa y vuelve al lado del caballo que, aunque ha llegado al límite de sus fuerzas, intenta aún cocear. —¡El diablo te lleve! –vocifera Mikolka, ciego de ira–. Arroja el látigo, se inclina y coge del fondo de la carreta un grueso palo. Sosteniéndolo con las dos manos por un extremo, lo levanta penosamente sobre el lomo de la víctima. —¡Lo vas a matar! –grita uno de los espectadores. —Seguro que lo mata –dice otro. — ¿Acaso no es mío? –ruge Mikolka–. Y golpea al animal con todas sus fuerzas. Se oye un ruido seco. —¡Sigue! ¡Sigue! ¿Qué esperas? –gritan varias voces entre la multitud–. Mikolka vuelve a levantar el palo y descarga un segundo golpe en el lomo de la pobre bestia. El animal se contrae; su cuarto trasero se hunde bajo la violencia del golpe; después da un salto y empieza a tirar con todo el resto de sus fuerzas. Su propósito es huir del martirio, pero por todas partes encuentra los látigos de sus seis verdugos. El palo se levanta de nuevo y cae por tercera vez, luego por cuarta, de un modo regular. Mikolka se enfurece al ver que no ha podido acabar con el caballo de un solo golpe. —¡Es duro de pelar! –exclama uno de los espectadores–. —Ya veréis como cae, amigos: ha llegado su última hora –dice otro de los curiosos–. —¡Coge un hacha! –sugiere un tercero–. ¡Hay que acabar de una vez! —¡No decís más que tonterías! –brama Mikolka–. ¡Dejadme pasar! Arroja el palo, se inclina, busca de nuevo en el fondo de la carreta y, cuando se pone derecho, se ve en sus manos una barra de

hierro. —¡Cuidado! –exclama–. Y, con todas sus fuerzas, asesta un tremendo golpe al desdichado animal. El caballo se tambalea, se abate, intenta tirar con un último esfuerzo, pero la barra de hierro vuelve a caer pesadamente sobre su espinazo. El animal se desploma como si le hubieran cortado las cuatro patas de un solo tajo. —¡Acabemos con él! –ruge Mikolka como un loco, saltando de la carreta–. Varios jóvenes, tan borrachos y congestionados como él, se arman de lo primero que encuentran –látigos, palos, estacas– y se arrojan sobre el caballejo agonizante. Mikolka, de pie junto a la víctima, no cesa de golpearla con la barra. El animalito alarga el cuello, exhala un profundo resoplido y muere. —¡Ya está! –dice una voz entre la multitud–. Se había empeñado en no galopar. —¡Es mío! –exclama Mikolka– con la barra en la mano, enrojecidos los ojos y como lamentándose de no tener otra víctima a la que golpear. —Desde luego, tú no crees en Dios –dicen algunos de los que han presenciado la escena–. El pobre niño está fuera de sí. Lanzando un grito, se abre paso entre la gente y se acerca al caballo muerto. Coge el hocico inmóvil y ensangrentado y lo besa; besa sus labios, sus ojos. Luego da un salto y corre hacia Mikolka blandiendo los puños. En este momento lo encuentra su padre, que lo estaba buscando, y se lo lleva. —Ven, ven –le dice–. Vámonos a casa. —Papá, ¿por qué han matado a ese pobre caballito? –gime Rodia–. Alteradas por su entrecortada respiración, sus palabras salen como gritos roncos de su contraída garganta. —Están borrachos –responde el padre–, así se divierten (Dostoievski, 2012: 56-57).

Dejemos al niño en la escena del crimen de Mikolka quien había matado al caballo. Una semejanza del sueño con la trama de la novela no queda del todo clara. Pero, al lector no se le escapan ciertas analogías. Uno de los amigos de Mikolka le propone que mate al caballo con un hacha. El pequeño Rodia, como hombre maduro, matará con un hacha a las dos mujeres. Esta semejanza desencadena otras: Raskólnikov mayor perdió algo

de Rodia el niño –la inocencia y la manera de mirar al mundo–. Quizás la novela puede leerse de esta manera: el Raskólnikov maduro, al asesinar a las mujeres, sufre de una larga agonía moral. Al final de esta agonía regresa, a través del arrepentimiento bajo el amor protector de Sonia, al estado de inocencia revivido a través del pequeño Rodia en el sueño. Pero a este tema regresaremos en el último párrafo de este ensayo.

La ceguera a los aspectos

En el capítulo XI de la segunda parte de *Investigaciones filosóficas*, Wittgenstein distingue entre dos juegos principales con el verbo "ver". Uno de los juegos puede expresarse mediante la pregunta: "'¿Qué ves allí?': —'Veo esto' (a lo cual sigue una descripción, un dibujo, una copia)". El otro se pone de manifiesto en la frase: "Veo una semejanza entre estos dos rostros". Entre ambos objetos del ver existe "una diferencia de categoría" (IF II, 155). La primera acepción de "ver" como expresión de la percepción no es precisa. Es un juego de lenguaje contextual o situacional. A la pregunta qué ves allí puedo responder de muchas maneras:

> —Veo el paisaje; mi mirada vaga por él, veo toda clase de movimientos claros y no claros; en *esto* me fijo claramente, en *aquello* sólo de manera muy confusa. ¡Cuán fragmentario se nos puede aparecer lo que vemos! ¡Y ahora fíjate en lo que significa "descripción de lo visto"! —Pero esto es justamente lo que se llama una descripción de lo visto. No hay *un* caso *genuino*, regular, de una descripción así —en que lo restante justamente aún es vago, requiere todavía de aclaración, o simplemente hay que barrerlo a un lado como basura (IF II, 161).

Como dice Wittgenstein, debemos dejar las "distinciones finas" y aceptar el "juego de lenguaje cotidiano" (IF II, 161). ¿Qué entendemos por "juego de lenguaje cotidiano"? Se puede decir: no podemos elaborar ninguna teoría de "lo visto" ni tampoco que

su resultado es una descripción. Dos personas distintas pueden ofrecer dos descripciones distintas del mismo paisaje dependiendo de la tarea, la sensibilidad o el conocimiento de cada una de ellas. Lo mismo se puede decir sobre la segunda acepción de ver: "veo la semejanza". Como mostró Wittgenstein en el párrafo 36 de la primera parte de las *Investigaciones*: esta expresión no puede entenderse de manera esencialista. No hay nada común entre los juegos; no los podemos definir en una sola definición. La relación de semejanza no es transitiva, o sea, no se comporta como la relación de "ser grande". Si A es más grande que B y B es más grande que C y C es más grande que D, A debe ser más grande que D. La relación de semejanza es de otra estirpe, se parece como los miembros de la misma familia: el A se parece a B, B se parece a C, C se parece a D, pero A no se parece a D. Yo me parezco a mi madre, mi madre a su hermana, su hermana a su tío, pero yo no me parezco al tío de la hermana de mi madre. La conclusión se impone por sí misma: podemos ver la semejanza bajo este u otro aspecto, no ver la semejanza *simpliciter*.

Lo que le interesa a Wittgenstein es la superposición de ambas categorías expresada en una nueva frase: "observar un aspecto". "Contemplo un rostro, y de repente me percato de su semejanza con otro. Veo que no ha cambiado; y, sin embargo, lo veo distinto". A esta experiencia la llamó "observar un aspecto" o mejor dicho "notar un aspecto" (IF II, 155). La palabra "observar" no es exacta. Observación tiene una duración y una continuidad. Pero la expresión alemana *Das Bemerken eines Aspekts* o la expresión inglesa *noticing an aspect* apunta más bien a una experiencia inmediata, inesperada, descubridora: "notar un aspecto", "percatarse de un aspecto", o "caer en la cuenta de un aspecto", etc. Veamos algunos ejemplos gráficos. El primero es el dibujo pato-conejo, tomado de Jastrow:

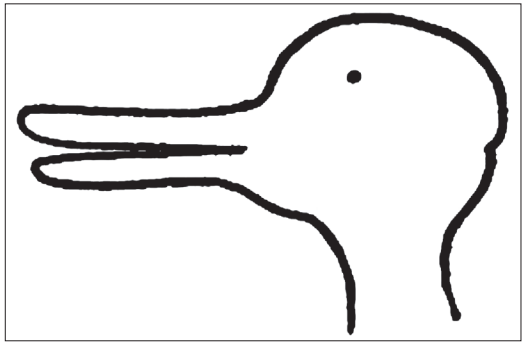


Figura 1. Cabeza pato-conejo

A otros ejemplos pertenecen: un cubo que puede verse como "cubo de vidrio; otra vez de una caja abierta vuelta boca abajo; otra, de un armazón de alambre que tiene esta forma; otra, de tres tablas que forman un ángulo" (IF II, 156); un triángulo puede verse como: agujero triangular, como cuerpo, como dibujo geométrico; apoyado en la base, colgado de su punta; como montaña, como cuña, como flecha o aguja (IF, ídem); O "doble cruz" o "cruz blanca sobre fondo negro y cruz negra sobre fondo blanco" (IF II, 163). En éstas y otras figuras de este tipo podemos ver cosas distintas. ¿Qué significa esto?

Tomemos como ejemplo el pato-conejo. Nuestra percepción es una "vivencia" que se expresa como: "Veo un pato" o "Veo un conejo". Ahora bien, esta vivencia posee por lo menos dos características importantes. La vivencia de "notar el aspecto" de manera diferente se expresa mediante las palabras "ver como…" pero también mediante "veo". Estas dos maneras de hablar apuntan a dos modos de percibir: "ver continuo" un aspecto y el "fulgurar" de un aspecto, o "caer en la cuenta de un aspecto". Observemos con Wittgenstein que mientras para algunas personas la CABEZA-P-C posee un doble aspecto, para otras es un "conejo figurativo": es decir, lo ven siempre como conejo, ven el aspecto del conejo continuo y "toman la figura por conejo" (IF II, 167). El cambio es posible gracias a que "van juntas ciertas partes de la figura que antes no iban juntas" (IF II, 168). Este tipo de as-

pectos son los que Wittgenstein denomina "aspectos de organización". No todos los aspectos son los aspectos de organización: por ejemplo, el punto que reconozco como ojo no hace fulgurar la figura, pero lo que veo una vez como orejas, otra vez como pico sí, hacen fulgurar la imagen. Si cambia el aspecto, lo que antes se veía como orejas se verá después como pico. Mientras que "ver continuo" corresponde a nuestra manera habitual de ver las cosas, "ver como…" remite a una experiencia nueva, no convencional, reveladora o aterradora.

> Decir "Ahora veo esto como..." hubiera tenido para mí tan poco sentido como decir al ver un cuchillo y un tenedor: "Ahora veo esto como un cuchillo y un tenedor". Esta manifestación no se entendería. —Como tampoco ésta: "Para mí esto es ahora un tenedor", o "Esto también podría ser un tenedor".
>
> Asimismo, lo que se reconoce en la mesa como cubiertos tampoco se *'considera'* como cubiertos; como tampoco al comer intentamos o nos esforzamos por mover la boca (IF II, 157).

¿Por qué no tiene sentido decir (en una situación estándar) "pásame esto que considero como tenedor"? ¿Por qué sería extraño decir: el acto de comer se divide en dos actividades, a saber, el *1*) "esforzarse por mover la boca" y *2*) "mover la boca"? Estas preguntas nos llevan a la segunda característica de "ver": el papel casi nulo de la interpretación en casos de ver continuo. Es que estoy habituado con los tenedores y los percibo sin tener que interpretarlos como tales. A primera vista es la interpretación un concepto que explica el cambio de aspecto en la percepción, no ver continuo: "*Ver* la [misma] ilustración unas veces como una cosa, otras veces como otra" es posible porque "la interpretamos, y la *vemos* tal como la *interpretamos*" (IF II, 156). Parece todo claro: ver está entretejido con interpretar, por eso ver = interpretar. Si interpretamos de manera diferente: vemos de manera diferente. Así nuestro análisis de dos maneras de ver

reza de este modo: el ver continuo se debe a un hábito o cultura estandarizada, el cambio de aspecto se debe a nuestra capacidad intelectual de interpretar lo visto de manera diferente.

Pero, esta respuesta no parece satisfactoria. El *alter ego* con el cual Wittgenstein está en un diálogo perseverante es un filósofo tradicional, es él quien nos enreda: "Una figura [*Bild*] nos tuvo cautivos. Y no podíamos salir, pues reside en nuestro lenguaje y éste parece repetírnosla inexorablemente" (IF, 15). El ver no se compone de lo visto y la interpretación de lo visto. La percepción no consiste, primero, en percibir una cosa, y segundo, en ofrecer interpretaciones acerca de lo que la cosa es; lo uno *no* se conecta con lo otro como una etiqueta y una botella de vino, o como agua y aceite. Si se conectara de esta manera habríamos sido capaces de describir lo visto independientemente de lo interpretado. Pero no somos capaces de ello pues tendríamos que describir lo visto como unas líneas curveadas y puntos, más agregar la interpretación: "lo interpreto como un conejo". Pero, no vemos el dibujo de esta manera.

> ¿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 (IF II, 171).

Hasta ahora hemos aclarado una cosa importante: ser capaz de *ver como*, no consiste en hacer hipótesis y verificarlas. *Ver como* es más bien una capacidad relacionada con nuestro aparato sensorial. En *Zettel* Wittgenstein nota una diferencia entre el

sentido de ver y otros sentidos: "No consideramos el ojo humano como un receptor: en efecto, no parece recibir algo sino enviarlo. El oído recibe; el ojo ve. (Arroja miradas, refulge, resplandece, alumbra.) Con los ojos se puede aterrorizar, pero no con el oído o la nariz. Cuando ves el ojo, miras algo que surge de él. Ves la mirada del ojo" (Z, 222). Este fragmento es ingenioso: sigue la misión kantiana de mostrar que la percepción tiene sus formas *a priori,* no es pasiva sino activa, a saber, se vuelve una apercepción, una proyección, una imposición de la experiencia del sujeto sobre el material observado. "Ver el aspecto e imaginar están sujetos a la voluntad. Existe la orden '¡Imagínate esto!' y esta otra: '¡Ahora ve la imagen así!'; pero no: '¡Ahora ve verde la hoja!'" (IF, 172).[4]

¿Es posible que alguien no pueda ver la imagen "así"? Wittgenstein confiesa que cabe la posibilidad de que alguien sea insensible al cambio de aspecto; de este individuo dice que es "ciego a los aspectos":

> La pregunta que se plantea ahora es: ¿Podría haber seres humanos a quienes les faltara la capacidad de ver algo *como algo* —y cómo sería esto? ¿Qué consecuencias tendría? —¿Podría compararse este defecto con el daltonismo o con la carencia de oído absoluto? —Lo llamaremos "ceguera para los aspectos" —y consideraremos en qué podría consistir. (Una investigación conceptual.) El ciego para los aspectos no ha de ver cambiar los aspectos A. ¿Pero no ha de reconocer tampoco que la doble cruz contiene una cruz negra y una blanca? ¿Es decir, no podrá llevar a cabo la tarea: "Muéstrame entre estas imágenes una que con-

[4] Hasta ahora hemos seguido el método wittgensteiniano que consiste en esclarecer el significado de las palabras a través del estudio de su uso o el método del análisis conceptual. Si tal y como demuestra Wittgenstein es conceptualmente posible *ver como*, los antropólogos y los psicólogos deben empeñarse en mostrar que esto es también empíricamente posible.

tenga una cruz negra"? No. Ha de ser capaz de esto, pero no de decir: "¡Ahora es una cruz negra sobre un fondo blanco!".

¿Será también ciego para el parecido de dos rostros? —¿Pero entonces también para la igualdad, o para la igualdad aproximada? Esta cuestión no la quiero decidir. (Ha de ser capaz de ejecutar órdenes del tipo "¡Tráeme algo que se parezca a *esto*!".) ¿No ha de ser capaz de ver el esquema de un cubo como un cubo? —De ello no se seguiría que no lo pudiera reconocer como representación (por ejemplo, como esquema de trabajo) de un cubo. Pero para él no saltaría de un aspecto al otro. —Pregunta: ¿Ha de ser capaz, como nosotros, de *tomarlo* por un cubo bajo ciertas circunstancias? —De lo contrario, no se podría llamar a esto una ceguera.

El 'ciego para los aspectos' tendrá hacia las figuras una relación absolutamente distinta a la nuestra. (Es fácil imaginarnos anomalías de este tipo.) La ceguera para los aspectos estará *emparentada* con la falta de 'oído musical' (IF II, 172).

"El ciego a los aspectos" en caso de pato-conejo puede ser capaz de ver en el dibujo el pato, pero no el conejo. Supongamos que ha vivido en una isla donde había patos, pero no conejos, y por eso no podría ver en el dibujo un conejo. ¿Podemos decir que en este caso es ciego para el aspecto del conejo? La respuesta afirmativa a esta pregunta debe llevarnos a las conclusiones radicales como éstas: quien nunca ha conocido la nieve está ciego a muchas especies de nieve que conoce el esquimal. El quien nunca ha conocido la guayaba, está ciego para la diferencia entre el color "guayaba" y amarillo. El quien nunca ha conocido mole está ciego a la diferencia entre mole verde y mole rojo. "Estar ciego" en estos ejemplos significaría "estar ciego desde el nacimiento", ser incapaz de ver un aspecto *per impossibile*, por ignorancia completa acerca de la existencia del aspecto en cuestión. La posición de Wittgenstein no queda bien clara. Por una parte, parece afirmar que esto sí es una ceguera. La analogía lo sugiere así: porque uno puede ser ciego desde el na-

cimiento como uno puede ser daltónico y no distinguir el amarillo del azul por un defecto genético. También alguien quien carece del "oído musical absoluto" nació sin él y morirá sin él.

Pero, lo que dice Wittgenstein en el mismo párrafo hace tambalear esta lectura. Primero, la analogía está sugerida pero no sostenida. Aparece en forma de una pregunta, no en forma de una afirmación: "¿Podría compararse este defecto con el daltonismo o con la carencia de oído absoluto?". Segundo, el ciego para los aspectos, sugiere Wittgenstein, ¿podrá llevar a cabo la tarea: "Muéstrame entre estas imágenes una que contenga una cruz negra"? El ciego "ha de ser capaz de esto", pero no de decir: "¡Ahora es una cruz negra sobre un fondo blanco!". Esta cita sugiere que la "ceguera para los aspectos" refiere tan sólo a un cambio de aspecto o la capacidad a echar miradas fulgurantes que se expresa mediante las expresiones: "Ahora es una cruz negra sobre el fondo blanco". Tercero, Wittgenstein expresa una duda acerca de qué tan radical debe ser la ceguera: "¿Será también ciego para el parecido de dos rostros? —¿Pero entonces también para la igualdad, o para la igualdad aproximada? Esta cuestión no la quiero decidir". Lo que Wittgenstein no quiere decidir es qué tan radical o intensa debe ser la ceguera para llamarse "ceguera". Cuarto, al final de la cita aparece una frase diferente de la citada anteriormente acerca de la falta del oído musical absoluto. Ahora se habla tan solo del oído musical: "La ceguera para los aspectos estará emparentada con la falta de 'oído musical'". Parece que Wittgenstein, en el diálogo con su *alter ego* está modificando su propia analogía, haciéndola más fina. La nueva analogía está expresada en forma de una afirmación, pero una afirmación moderada: la ceguera está tan sólo "emparentada con la falta de 'oído musical'". El oído musical sin más es la capacidad de grado: uno puede tenerla en mayor o menor grado además de que puede mejorarla a través de los ejercicios. El oído musical absoluto es una capacidad de clase: uno la posee o no la posee. La diferencia que hace relucir en estas reflexiones es de gran envergadura:

en lugar de una ceguera, hablamos de dos cegueras. (O en otros sentidos –si tomamos en cuenta la igualdad/desigualdad o parecidos entre rostros u objetos– de tres, cuatro, muchas cegueras más. Hay tantas cegueras cuantos objetos de ceguera.) Por amor a nuestro argumento nos enfocaremos en dos tipos de ceguera mencionadas anteriormente y no múltiples cegueras identificadas por sus múltiples objetos.

La primera ceguera la llamaremos orgánica y la segunda: genuina. La primera está arraigada en la forma de vida que no reconoce otras formas de vida. La segunda es contingente: pues el observador tiene otra opción a la mano, pero no hace uso de ella. El ciego orgánico nunca ha conocido otros aspectos, el ciego genuino los ha conocido, pero por algunas razones no sabe cambiar de aspecto. La primera ceguera no tiene peso moral: la segunda lo tiene. La primera despierta lástima; la segunda, indignación.

La ceguera al significado

Ahora bien, el tema de la ceguera para los aspectos es un pretexto útil para introducir otras analogías, a saber, la que habría entre la percepción y el lenguaje y entre la percepción, el lenguaje y la conducta. Veamos.

Wittgenstein observa que la ceguera a los aspectos se manifiesta también en una esfera un tanto distinta de la percepción como es la comprensión del significado de las palabras. El primer Wittgenstein asumía la "concepción pictórica del significado". "Lo que la figura [*Bild*] representa es su sentido" (TLP, 2.221). "En el acuerdo o desacuerdo de su sentido con la realidad, consiste su verdad o falsedad" (TLP, 2.222).[5] La proposición "El gato gordo se sentó sobre la mata" tiene sentido que estriba en que el gato gordo se sentó sobre la mata. Si hay en realidad un gato que se sentó sobre la mata, la proposición "El gato gordo se sentó sobre la mata" es verdadera. Mientras que las proposiciones tienen sentido, las palabras tienen significado o referencia.

El último Wittgenstein cambia esta concepción por completo. Entiende la exclamación "¡losa!" el que actúa de acuerdo con ella (IF, 6). "El significado de una palabra es su uso en el lenguaje" (IF, 43). El lenguaje consta de juegos de lenguaje: "Llamaré también 'juego de lenguaje' al todo formado por el lenguaje y las acciones con las que está entretejido" (IF, 7). De

[5] 2.221 Was das Bild darstellt, ist sein Sinn. 2.222 In der Übereinstimmung oder Nichtübereinstimmung seines Sinnes mit der Wirklichkeit besteht seine Wahrheit oder Falschheit.

esta manera, el significado de la palabra es su uso en un juego de lenguaje. Existe una multitud de juegos de lenguaje y, por lo tanto, una multitud de usos de las palabras. Los juegos del lenguaje no son como cuentas dispersas del collar roto. Forman parte de un todo más grande, una mega actividad llamada "forma de vida": "La expresión '*juego* de lenguaje' debe poner de relieve aquí que hablar el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida" (IF, 23).

Entre los juegos que consisten en el uso de las palabras y oraciones están las actividades tan diversas como dar órdenes y actuar siguiendo órdenes, describir un objeto por su apariencia o por sus medidas, fabricar un objeto de acuerdo con una descripción, relatar un suceso, hacer conjeturas sobre el suceso, formar y comprobar una hipótesis, presentar los resultados de un experimento mediante tablas y diagramas, inventar una historia; y leerla, actuar en teatro, cantar a coro, adivinar acertijos, hacer un chiste; contarlo, resolver un problema de aritmética aplicada, traducir de un lenguaje a otro, suplicar, agradecer, maldecir, saludar, rezar (IF, 23); relatar sueños (IF II, 149), coronar a un rey (IF II, 182) o simplemente jugar los juegos propiamente dichos como juegos de tablero, juego de cartas, juegos de pelota, juegos de lucha, ajedrez, tenis, juegos de corro, etc. (IF, 67). La condición mínima de jugar estos juegos, es la concordancia. "Si la concordancia fuera perfecta, el concepto podría ser absolutamente desconocido" (Z, 430). Para decidir acerca de lo que es falso y verdadero, los hombres deben de "concordar *en* el lenguaje" siendo esta concordancia, no de opiniones, sino de forma de vida (IF, 241).

Las palabras son como herramientas y sus usos son como maneras de emplear las herramientas: "Es interesante comparar la multiplicidad de herramientas del lenguaje y de sus modos de empleo, la multiplicidad de géneros de palabras y oraciones, con lo que los lógicos han dicho sobre la estructura del lenguaje [incluyendo al autor del TLP]" (IF, 24). Mientras que el autor

del *Tractatus logico-philosophicus* buscaba la estructura del lenguaje en la relación isomorfa entre el pensamiento, lenguaje y mundo, el autor de *Investigaciones filosóficas* acepta que la misma palabra puede tener muchos significados dependiendo del juego del lenguaje o la práctica que le sirve como contexto: "Piensa en cuántas cosas heterogéneas se llaman 'descripción': descripción de la posición de un cuerpo por medio de sus coordenadas; descripción de una expresión facial; descripción de una sensación táctil; de un estado de ánimo" (IF, 24).

El significado de la palabra no se agota, sin embargo, en conocer su uso ni el juego del lenguaje en el cual se le usa. En la II parte de *Investigaciones filosóficas*, Wittgenstein habla sobre la "vivencia" de la palabra. Ciertos usos de las palabras requieren una experiencia especial al pronunciarla. De no tener esta experiencia al pronunciarlas, nos hace falta algo volátil, pero esencial. En este contexto menciona Wittgenstein a Goethe y su manera de ver nombres propios (Z, 184).[6] Intentemos aplicar lo que dice Goethe sobre los nombres propios al propio Goethe:

> La atmósfera inseparable de la cosa —por tanto, no es ninguna atmósfera. Lo que está íntimamente asociado, lo que *fue* íntimamente asociado, eso parece concordar. ¿Pero cómo lo parece? ¿Cómo se manifiesta el hecho de que parezca concordar? Más o menos así: no podemos imaginarnos que el hombre que tenía este nombre, este rostro, esta caligrafía, no produjera *estas* obras, sino otras muy distintas (las de otro gran hombre).
>
> ¿No nos lo podemos imaginar? ¿Acaso lo intentamos? —Podría ser así: oigo decir que alguien pinta un cuadro "Beethoven escribiendo la *Novena Sinfonía*". Me puedo imaginar fácilmente lo que

[6] Dice Goethe en *Dichtung und Wahrheit*: "El nombre propio no es como una manta que está colgada sobre alguien que uno puede tirar o jalar cuando lo necesita sino más bien como un traje que muy bien le queda, incluso como su piel, que no se puede arrastrar o arrancar sin dañar la persona", (Goethe, 1964: 10).

> se podría ver en un cuadro así. ¿Pero qué tal si alguien quisiera representar el aspecto que habría tenido Goethe al escribir la *Novena Sinfonía*? No podría imaginarme nada que no fuera penoso y ridículo (IF II, 149).

¿Por qué imaginar a Goethe escribiendo la Novena Sinfonía sería algo ridículo? Es porque "Goethe" para la gente que está versada en el arte y la literatura representa mucho más que el nombre propio. La expresión metonímica "Goethe es más refinado que Herder" o "Goethe es inmortal" asume que hablamos realmente sobre algo más que el nombre propio de un escritor alemán ilustrado. Hablamos de un estilo único, de *Sturm und Drang*, de la genialidad, del espíritu faustiano, del suplicio del joven Werther como el símbolo del amor romántico, de la actitud de Goethe hacia Napoleón Bonaparte, de la trifulca con Bettina descrita por Kundera en su novela *Inmortalidad*, etc. Todas estas vivencias hacen que Goethe no sólo es un nombre sino, a la vez, también un personaje. No sólo simboliza a Goethe, sino que a la vez es una amalgama del símbolo con lo simbolizado. No es que una vez tenga atmósfera y otra vez no. La retiene siempre. "Goethe" es vivido como es vivido "Beethoven". Son dos vivencias concretas y con caracteres diferentes. Confundir una con la otra en nuestra imaginación sería corromper ambas vivencias.

Lo que es vivir una palabra se hace manifiesto al trazar la analogía entre la ceguera para los aspectos y la ceguera para el significado: "La importancia de este concepto radica en la conexión entre los conceptos 'ver un aspecto' y 'vivir el significado de una palabra'". Pues queremos preguntar: "¿Qué le faltaría a quien *no vive* el significado de una palabra?" (IF II, 172-173).

> ¿Qué le faltaría, por ejemplo, a quien no entendiera el requerimiento de pronunciar la palabra 'sino' y entenderla como sustantivo —o a alguien que no sintiera que cuando una palabra se

pronuncia diez veces seguidas pierde su significado para él y se convierte en un mero sonido?

En un juicio, por ejemplo, se podría discutir la cuestión de qué significó alguien con una palabra. Y esto se puede inferir de ciertos hechos. —Es una cuestión acerca del *propósito*. ¿Pero podría ser significativo de manera parecida preguntarse cómo alguien vivió una palabra —la palabra "banco", por ejemplo?

Supongamos que yo hubiera concertado un lenguaje secreto con alguien; "torre" significa banco. Le digo "Ve ahora a la torre" —él me entiende y se atiene a ello, pero la palabra "torre" le parece extraña en este uso, todavía no ha 'tomado' el significado.

"Cuando leo con sentimiento un poema, una narración, ocurre sin duda algo en mí que no ocurre cuando sólo leo el texto por encima en busca de información". —¿A qué procesos estoy aludiendo? —Las oraciones *suenan* distintas. Pongo mucha atención en la entonación. A veces, una palabra está mal entonada, se oye demasiado o demasiado poco. Lo noto y mi rostro lo expresa. Más tarde, yo podría hablar sobre los detalles de mi conferencia, por ejemplo, sobre las incorrecciones en la entonación. A veces se me ocurre una imagen, casi como una ilustración. Sí, parece que esto me ayuda a leer con la expresión correcta. Y aún podría añadir más cosas de esta clase. —También puedo darle a una palabra una entonación que haga resaltar su significado de entre los demás, casi como si la palabra fuera una figura de la cosa. (Y esto, naturalmente, puede estar condicionado por la construcción de la proposición.) (IF II, 173)

A estos ejemplos se suman muchos otros. La persona ciega al significado separa fácilmente la vivencia que tenemos al pronunciar el nombre propio de una "atmósfera". Ésta última es, sin embargo, inmanente a la cosa misma, le acompaña, es inseparable.

Como en los ejemplos anteriores, el ciego entenderá lo que significa Goethe y Beethoven, podrá describir sus vidas y épocas históricas, ofrecer fechas de su nacimiento y muerte y, sin

embargo, no tendrá la misma experiencia que otra persona que los usa. La persona ciega al significado no sentirá nada ridículo en imaginar a Goethe escribiendo la Novena Sinfonía. Como dice Wittgenstein en otro lugar: "No sentirá que los nombres oídos o vistos se diferenciaban por ese imponderable Algo. Y, ¿qué es lo que hubiera perdido por ello?" (RPP, I, 243). La falta de este *Algo* es el síntoma de la ceguera para el significado.

El ciego para el significado, aunque comprenda las palabras, no será capaz de comprender el doble sentido de las palabras. Entre los ejemplos que Wittgenstein usaba a finales de los cuarenta estaban los chistes de doble sentido. "¿Si no sentiste el significado de las palabras, entonces cómo podrías reírte de los juegos de palabras? [peluquero y escultor.] Sí, nos reímos de tales juegos: y hasta este grado podríamos decir que sentimos sus significados" (LW, 711). Otro ejemplo es un chiste de la ópera wagneriana: *Weiche, Wotan, weiche* (RPP, I, párr. 77).[7] Claro está que el lector hispanohablante, en muchas ocasiones, habrá de permanecer ciego para estos juegos.

Por otro lado, el hablante de otras lenguas distintas al español mexicano probablemente estará ciego para varios juegos de palabras mexicanos. Aquí viene uno de los ejemplos: "Una mujer llega consternada con su marido y le dice: —¡Acaba de morir mi mamá! El esposo abre la cartera, extrae dinero y lo da a su mujer con estas palabras: —Toma cinco mil pesos y compra todas las coronas que encuentres… —¡Qué generoso eres! Nunca pensé que la extrañarías tanto. —Y si no hay coronas, pueden ser tecates…"[8]

---

[7] El chiste en inglés trata de la diferencia entre *hairdresser* y *sculptor*. La diferencia radica en que *hairdresser curls up and dyes* y *sculptor makes faces and busts*. El chiste *Weiche Wotan weiche* de la ópera de Wagner, *Rheingold*, consiste en el juego de doble sentido de la palabra *weiche*. Mientras que Wotan es el nombre propio del Dios teutónico, la palabra *weiche* puede significar o bien "huevo blando" o bien "retrocede".

[8] Agradezco este ejemplo y varios comentarios al respecto a la doctora Eva Salgado Andrade.

Wittgenstein deja abierta la cuestión de hasta "qué grado" debemos sentir lo que significa la palabra para ser reconocido como "vidente" o ciego para el significado. Aunque alguien que sufre de ceguera para el significado puede contar algunos chistes y seguir la ola de la risa colectiva, sin embargo, no tendrá la misma vivencia que la persona "vidente" que ríe *con comprensión*. Por analogía con la ceguera para el aspecto, la ceguera para el significado puede tomar dos formas: una es orgánica y la otra genuina. La orgánica consiste en que alguien está ciego al juego de palabras con la palabra "corona" porque no habla español o sólo sabe decir "te quiero mucho" o "la cucaracha". La otra ceguera reside en que el hablante conoce la palabra, sabe usarla en los contextos indicados y, empero, carece de una vivencia específica que hace comprender los juegos de palabras. Para ser "vidente" y comprender el chiste sobre la muerte de la suegra uno debe saber que "corona" es un arreglo floral, pero también una marca de cerveza. Asimismo, debe saber que tecate es la marca de otra cerveza. Pero, incluso este conocimiento no basta para liberarse de la ceguera. Para comprender el chiste, el hablante no puede ser ciego para lo que significa la suegra en la cultura mexicana, ni qué significa el velorio ni ignorar la actitud mexicana hacia la muerte ni tampoco la estructura tradicional de la familia en la cual el hombre es proveedor y la mujer ama de casa; él le da el dinero, y ella lo dispone. Es difícil alcanzar el conocimiento completo en estas cuestiones. Todos son ciegos, pero algunos son más ciegos que otros.

La conducta desviada

Ahora bien, pasemos al tercer tema de envergadura para este ensayo, a saber, la conducta. Como en los párrafos anteriores, diremos en qué contexto Wittgenstein introduce este concepto para pasar, por analogía con la percepción y el lenguaje a lo que podemos llamar la conducta "ciega" o la conducta desviada.

¿Cómo sabemos que la oración: "Él ve en el dibujo un pato" tiene sentido? ¿Bajo cuáles circunstancias entendemos esta frase? El filósofo tradicional, por un ejemplo un cartesiano, debería decir: "lo ve como pato" porque debe tener una imagen mental de un pato o pensar en un pato. Tal respuesta acarrea serios problemas. Si el criterio de lo visto es una figura interna que sólo yo conozco (porque de otra manera no sería interna), ¿cómo lo puedo comunicar o imponérselo en el otro? Y si de alguna manera me comprende, ¿cómo sabrá que el pato que yo me imagino en *mi* fuero interno es el pato que él imagina en *su* fuero interno? Claro está, podríamos describir el pato: lo que yo imagino es un ave tal y tal. Si lo que él ve concuerda con mi descripción, vemos el mismo pato, si no, vemos patos diferentes. Pero, ¿cómo sabemos que son patos diferentes y no diferentes conejos? Debemos ser capaces de distinguir los patos de los conejos, saber la diferencia entre un ave y un mamífero. Para saber esto, el cartesiano nuevamente ha de zambullirse en la descripción de la figura interna del ave y el mamífero, y así *ad nauseam*. El problema de congruencia nos deja perplejos. Carecemos del puente que podría unir nuestros dos fueros internos.

Wittgenstein propone un método nuevo que con razón podríamos llamar: análisis conductual. El criterio de lo visto no es la "figura interna" sino la representación de lo visto, el dominio de una técnica: "¿Cuál es el criterio de la vivencia visual? —¿Cuál debe ser el criterio? La representación de 'lo que se ve'" (IF II, 159). "¿Qué me comunica alguien que dice 'Ahora lo veo como...'? ¿Qué consecuencias tiene esta comunicación? ¿Qué puedo hacer con ella?" (IF II, 163). "Sólo de alguien que *puede* hacer esto o lo otro, que lo ha aprendido, dominado, tiene sentido decir que *lo* ha vivido" (IF II, 168). El criterio de lo que se ve y lo que se entiende reside en la última instancia en lo que se hace. Asimismo, debemos hacer uso de una diferencia entre la primera y la tercera persona. Existe una diferencia sustancial entre "Yo lo veo como un pato" y "Él lo ve como un pato". ¿Cómo sabemos que él lo ve así? ¿Cómo sé yo que lo veo así? Expresada en la primera persona se reduce a una "exclamación" "de manera análoga a como lo está el grito al dolor" (IF II, 453), y como tal es inverificable. Esto es un argumento adicional en contra de tomar "ver como…" y "entender el significado" por "interpretar": "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'". La representación de lo visto se hace visible en "esbozos", "dibujos", "casi algo así como una *materialización*" (IF II, 161), "finos matices del comportamiento" (IF II, 164), "como *actitud* hacia la imagen" (IF II, 165). En cambio, "él ve en esto un pato…" tiene sentido si disponemos de los "criterios" por los que lo ve así: lo que nos cuenta sobre los patos que vio en el parque, nos dibuja un pato, emula la manera de caminar de un pato, finge el sonido que emite un pato, etcétera.

Por "imagen" entiende Wittgenstein cualquier figura externa como un dibujo, una pintura o un esquema y por "actitud": nuestra manera de actuar frente a él. La actitud dependerá del papel que dicha figura juega en nuestra vida, como nos orienta:

> Debes pensar en el papel que juegan en nuestra vida las figuras como las que aparecen en cuadros (por oposición a los esquemas de trabajo). Y aquí no existe ninguna uniformidad. A comparar con esto: a veces colgamos refranes en la pared. Pero no teoremas de la mecánica. (Nuestra relación con ambas cosas.) (IF II, 165)

Pero, si "no existe ninguna uniformidad" tampoco podemos excluir una situación en la cual sobre pared sí, se cuelgan los teoremas de la mecánica. Lo hacen a veces los estudiantes preparándose para el examen de mecánica. El análisis conductual no puede prescindir de los casos concretos, propósitos, costumbres de los hablantes.

¿Cómo sería ahora un defecto de conducta análoga a la "ceguera"? En el caso de la percepción y la ceguera para el significado es válido hablar de dos tipos de tal defecto: uno orgánico y otro genuino. El orgánico consiste en la falta de una técnica, actitud o comportamiento. Sobre algunas personas decimos: "No sabe comportarse". En primer lugar, uno puede "no saber" comportarse por algún defecto orgánico, por ignorancia, por falta del debido entrenamiento o por proceder de un contexto cultural distinto. Puede ser que los seres humanos enfrentan los mismos problemas vitales relacionados con el nacimiento, el sexo y la muerte, aunque la manera de cómo los resuelven varía de sociedad a sociedad. En este sentido la conducta aceptada en una sociedad brilla en la otra por su ausencia. Sánchez Durá cita a Winch,[9] el seguidor galés de Wittgenstein quien propone dos acepciones del lenguaje. En la primera acepción el lenguaje se refiere a las lenguas vernáculas como francés y alemán, en la segunda acepción, lenguaje es idéntico a ciertas zonas del lenguaje natural, por ejemplo, lenguaje de la ciencia, lenguaje

[9] Winch fue quien introdujo a Wittgenstein a las ciencias sociales a través de dos textos que se volvieron clásicos: *The Idea of a Social Science and its Relation to Philosophy* de 1958 y *Understanding a Primitive Society* de 1972.

religioso o lenguaje de matemáticas. Aprender francés no supone aprender ideas absolutamente nuevas, sino aprender a expresar en un nuevo medio léxico y sintáctico lo que ya sabemos.

> Si yo quiero aprender en francés como excusarme por la eventual falta de interés que pueda tener este artículo, tendré que aprender varias expresiones francesas, pero no tendré que aprender qué es una excusa, o qué sentido tiene excusarme, o cuándo procede hacerlo: ese juego de lenguaje de las excusas ya lo sé. En cambio, la situación es diferente cuando me propongo aprender el "lenguaje" de las matemáticas. Si aprendo cómo integrar o derivar no estoy traduciendo algo que ya sabía al lenguaje de las matemáticas. Estoy aprendiendo algo absolutamente nuevo: estoy aprendiendo *qué es* integrar o derivar. Uno puede traducir del español al francés, pero no puede traducir de las matemáticas a otra cosa. Si yo quiero hablar de integrales tengo que hablar de ellas en el lenguaje de las matemáticas porque las integrales existen en ese lenguaje y no en otro (Sánchez Durá, 1994: 266).

Este ejemplo es útil porque nos permite entender en qué consiste la inconmensurabilidad de amplias zonas del lenguaje extraño. En caso de las prácticas extrañas como las descritas por los antropólogos, la traducción y, por tanto, la interpretación no es posible porque carecemos de palabras a las cuales traducimos el texto ajeno. Dado que el criterio del significado es la conducta: carecemos de la conducta correspondiente. En este caso, "aprender" significa aprender una nueva conducta. De otra manera la inconmensurabilidad no podrá ser superada y la comprensión del otro se volverá una misión imposible. La ceguera orgánica significa en este caso la conducta ausente *por desconocida*. ¿Cómo traducir la "excusa" a un lenguaje en que no conoce el juego de lenguaje de excusarse? Alguien quien no conoce la práctica de excusarse puede *aprenderla* como los niños aprenden a hablar, a saber, actuando. Esta conclusión concuerda con

la situación de los antropólogos quienes, por lo menos, al inicio de su experiencia del trabajo de campo lucen, ante los ojos de sus informantes nativos, infantes grandes. ¿Y cómo lucen los informantes nativos en los ojos de los antropólogos? Wittgenstein se refiere a esta experiencia como "ver a alguien como enigma".

> Pero para estas consideraciones es importante que una persona pueda ser un completo enigma para otra. Eso es lo que se experimenta cuando uno llega a un país extraño con tradiciones completamente extrañas; e incluso cuando se domina la lengua del país. No se entiende a la gente. (Y no porque uno no sepa lo que se dicen a sí mismos.) No podemos reencontrarnos en ellos (IF II, 180).

En segundo lugar, la conducta ausente no es lo mismo que la conducta "desviada" genuinamente. La "ceguera" en este caso no es la ceguera a otra forma de vida sino la ceguera a algo que está a la mano dentro de mi propia forma de vida. La conducta "desviada" se materializa como una actitud ante el suplicio del otro:

> "Creo que sufre". —¿Creo también que no es un autómata? Sólo venciendo cierta resistencia podría yo pronunciar la palabra en estos dos contextos. (¿O bien es así: creo que sufre; estoy seguro de que no es un autómata? ¡Esto es un sinsentido!) Imagínate que digo de un amigo: "No es un autómata". —¿Qué se comunica aquí y para quién sería una comunicación? ¿Para un ser humano que se encuentra con el otro en circunstancias ordinarias? ¿Qué podría comunicarle eso? (A lo sumo que él siempre se comporta como ser humano y no a veces como una máquina.) "Creo que no es un autómata", así sin más, aún no tiene ningún sentido. Mi actitud hacia él es una actitud hacia un alma. No tengo la opinión de que tiene un alma (IF II,145-146).

Decir en situaciones normales sobre una persona que es un autómata sería un sinsentido: ¿Por qué? Imaginemos que nos toca

ver un accidente y un hombre en un charco de sangre que está revolviéndose en paroxismos de dolor. Tendría sentido comenzar a discutir si este hombre está vivo o tal vez sea un autómata o, si tiene alma o está sólo fingiendo. "Cuando veo a alguien revolcarse de dolores, con una causa manifiesta, no pienso: sus sentimientos me están, no obstante, ocultos" (IF II, 180). Supongamos que alguien duda de si el hombre sufre y en lugar de correr a ayudarle, saca el libro de Aristóteles *De ánima* para buscar allí las respuestas a sus preguntas acerca de la esencia del ser humano y el alma racional. "No tengo la opinión de que tiene un alma". Actúo sin opinar. Dudar de si lo que vemos sucede en realidad o de que el hombre accidentado es de verdad un ser humano y no un reptil sería una muestra de conducta desviada, –un tipo de *moral insanity*– de locura moral.

¡Dadle fuerte en los ojos!: la discusión final

Regresemos al sueño de Raskólnikov. Intentemos ver la historia desde la perspectiva de Ludwig Wittgenstein y nuestras reflexiones en torno a la ceguera.

¿Trata el sueño de Raskólnikov de un asesinato vil y cruel por parte de un hombre embriagado sin escrúpulos ante una taberna rusa a finales del siglo XIX? ¿O trata también de la descripción de un caso de la ceguera para los aspectos y el significado que se expresan en una conducta desviada? Argumentaremos que no se trata aquí de una alternativa sino tan sólo de una conjunción. Para ofrecer razones para las respuestas afirmativas a ambas preguntas, necesitamos realizar tres pasos más. Primero, identificar las otras voces en la escena; segundo, ver la voz de Mikolka a contraluz de aquellas, y tercero, contrastarla con la reacción de Rodia.

La respuesta a la primera pregunta debe ser afirmativa. Esta respuesta está dada por el narrador y por el lector. Lo que hace Mikolka es un acto de crueldad y locura moral. Esta voz justiciera es importante. Sin ella, no entendemos lo siniestro que quiere mostrar Dostoievski ni tampoco el terror que, al despertar, sintió su protagonista Raskólnikov. La condición de hacerle a alguien responsable de sus actos mencionada en cada teoría de *mens rea* estriba en que, primero, el agente debe saber lo que hace, estar consciente, actuar intencionalmente, etc. Segundo, en términos wittgensteinianos, podríamos decir que es la ceguera orgánica en la esfera de percepción, lenguaje y conducta

que puede excusar al malhechor. ¿Está Mikolka fuera de su juicio? ¿Sufre Mikolka de la ceguera orgánica? Las respuestas a ambas preguntas deben ser "no".

Por un lado, podría estipularse que Mikolka no estaba en su juicio por dos razones: estaba borracho y estaba consumido por la rabia. Al matar al animal, Mikolka tiene "enrojecidos los ojos" y un aspecto aterrador "como lamentándose de no tener otra víctima a la que golpear". Pero la rabia de Mikolka no es un amor frenético que le quita la capacidad de pensar. Asimismo, Mikolka no está borracho perdidamente, no cayó en el olvido, no perdió la conciencia. Su embriaguez no le impide que sepa cómo se está desenvolviendo la situación. Su acción desde el inicio tiene un claro propósito, una intención: "¡Subid, subid todos! […] Os llevaré a todos. ¡Subid!". El caballo está viejo y no logra avanzar. La falta de fuerza de su caballo da al traste con sus planes, hiere su ambición. *Su* caballo lo traiciona, lo cubre de vergüenza frente a sus compañeros. Él quiso mostrar su gran alma, la generosidad, ofrecerle diversión a la gente con cantos al ritmo de tamboril y al son de la balalaika, todo en balde. No habrá galope. La diversión se echa a perder. Hay que fustigar al caballo, golpearle en el hocico, en los ojos, con la barra de metal pegarle en el espinazo. Castigarlo hasta matarlo. Sí, la rabia y el alcohol le hierven la sangre, pero, al fin y al cabo, es *su* sangre de siempre.

Por otro lado, Mikolka no está ciego orgánicamente. La ceguera orgánica al nivel de percepción, lenguaje y conducta aparece cuando no hay ninguna alternativa conocida. El ciego nació ciego, aunque, no es improbable que el contacto con un misionero le pudiera curar algún día de la ceguera y enseñarle una nueva conducta. Pero, Mikolka no es un enfermo mental ni de otra cultura ni tampoco un cartesiano que cree que los animales son máquinas y no son capaces de sufrir. Él sabe muy bien que un caballo siente y sufre. Conoce el juego de lenguaje de compadecer. De no haberlo conocido, no hubiera sido capaz a

persuadir a los otros a que *no* sucumbieran a él. Y, sin embargo, él los sabe persuadir: "¡No lo compadezcáis, amigos! ¡Coged cada uno un látigo!" Sabe muy bien donde hay que pegarle al caballo para causarle el dolor infernal: "Pegadle en el hocico, en los ojos, ¡dadle fuerte en los ojos! –vocifera Mikolka–".

¿Sufre Mikolka de la ceguera genuina? Recordemos que este tipo de ceguera se presenta únicamente cuando el ciego sí tiene una alternativa, pero no se atiene a ella, no ve lo que *puede* ver. La alternativa está, por decirlo así, a la mano: él puede cambiar de aspecto y, sin embargo, no lo hace. La ceguera genuina para los aspectos consiste en no poder echar miradas fulgurantes, pasar de un aspecto al otro, ver algo una vez como algo y otra vez como otra cosa. La ceguera para el significado reside en una incapacidad parecida a sentir las vivencias relacionadas con las palabras, el arte de sentirlas y no tan sólo usarlas en los juegos de lenguaje separados. Finalmente, a la ceguera para los aspectos y para el significado les corresponde una conducta que llamamos "desviada" que no es sino una prueba conductual de la ceguera en otros dos niveles. ¿Tiene acceso Mikolka a otra manera de ver, comprender y actuar?

Para identificar la ceguera genuina de Mikolka debemos contraponer su actitud a la actitud de los otros actores en la escena. Mikolka desde el inicio hasta el final de la escena ve al caballo viejo como su propiedad: "¡Es mío!". Lo percibe como la extensión de su carreta: es el animal que jala la carreta cumpliendo con el fin para el cual sirve. La propiedad es algo de lo cual se dispone, se renueva o se destruye a la voluntad de propietario. Uno tiene derecho a hacerlo porque de otra manera no sería su propiedad. La gramática de la propiedad está arraigada en la filosofía liberal de John Locke: los seres humanos son individuos que nacen en "estado de libertad perfecta" con algunos derechos o *entitlements*. Esto les permite "ordenar sus acciones, y manejar sus posesiones y a sus propias personas, según su voluntad [...]; este estado es también de equidad"

(Locke, 1963: 309). Entre las obligaciones básicas están las de hacer y no hacer ciertas cosas: "Nadie debe imponer algún daño al otro respecto a su vida, salud, libertad o propiedad" salvo a los otros que "han transgredido los derechos de otras personas" (1963: 311).

Mikolka sigue fiel a la teoría de Locke: el caballo es su propiedad; él –Mikolka– no ha transgredido el derecho de otras personas pues el caballo no es persona; *ergo* lo puede destruir en cuanto quiera y como quiera. Todo se desenvuelve de acuerdo con el reglamento, todo está en orden. Los compañeros de Mikolka desprovistos del placer de galopar siguen las reacciones de Mikolka, su líder en risa y en canto: se divierten fustigando al caballo. Pero la expresión de Mikolka "Es mío" no es una mera declaración de liberalismo lockeano. Este grito es una respuesta a un ataque o una acusación que le lanza una y otra vez alguien de la multitud: "Desde luego, tú no crees en Dios –dicen algunos de los que han presenciado la escena–". Los mujiks descoloridos como espectros acechantes alrededor de Mikolka y sus compañeros están divididos en dos bandos: "—¡Lo vas a matar! –grita uno de los espectadores–. —Seguro que lo mata –dice otro–. —¿Acaso no es mío? –ruge Mikolka–. Y golpea al animal con todas sus fuerzas. Se oye un ruido seco. —¡Sigue! ¡Sigue! ¿Qué esperas? –gritan varias voces entre la multitud–". De esta manera Mikolka está involucrado en un tipo de contienda de voces en la escena. Algunas voces en la multitud lo acusan y otras lo apoyan. Las que lo apoyan son excitantes. Frente a las voces acusadoras, en cambio, él tiene que justificar su acción. ¿Acaso el caballo no es "suyo"?

Mikolka es un hombre perfectamente ciego en dos primeros sentidos: ve en el caballo una herramienta que le pertenece, lo nombra como tal en un redundante y perseverante: "es mío", lo que desde el inicio está acompañado de una conducta que el narrador llama una "ira ciega". "—¡El diablo te lleve! –vocifera Mikolka, ciego de ira–". Alguien está "ciego de ira" si está ciego

a otras voces que tratan de penetrar y romper la ira –entre otras– la voz de su propio corazón. El lector estipula que Mikolka conoce el significado de "Dios", sabe usarlo, pertenece, con certeza, a la iglesia ortodoxa rusa y cree en Cristo, ha escuchado sermones, teme del pecado y llora mientras escucha el Sermón de la Montaña en Mateo: "Bienaventurados los misericordiosos, porque ellos alcanzarán misericordia" (Mateo 5, 7). Mikolka entiende el reproche de un hombre anónimo de la muchedumbre y, sin embargo, permanece fiel a un solo aspecto, un solo significado, una sola conducta que le acompaña: la explosión de una "ira ciega"; su mirada es incapaz de fulgurar. Mikolka sabe qué es el Dios y qué es el Diablo, pero no sabe contrastarlos: no ve que en los ojos de Dios lo que hace él –Mikolka– es una cosa del diablo.

Hay otra persona en la escena cuya presencia lo cambia todo y hace ver mejor qué es lo que Mikolka no ve. Es Rodia el chico de siete años. Rodia no se indigna, no dialoga, no acusa, no interpreta, no tiene opiniones, no deduce, no es un espectador de la escena. Rodia es un ser de otro planeta emocional. Suya es una reacción natural de compasión, cariño y lamento por lo que hacen los seres adultos: extraños, enigmáticos e incomprensiblemente malos. Él expresa y con-vive un dolor. El dolor con-vivido con alguien no se vuelve menos, se vuelve más. Es un dolor doble: el dolor del caballo aunado al suyo propio. Su reacción por este dolor es fisiológica y corporal; nace desde adentro –de las entrañas– no de la cabeza: "Alteradas por su entrecortada respiración, sus palabras salen como gritos roncos de su contraída garganta". Por más que la con-pasión sale de las entrañas y el corazón, nunca se queda allí. Rodia no se ahoga en sus propias lágrimas; sale a abrazar al animal, a besar sus ojos: "Coge el hocico inmóvil y ensangrentado y lo besa; besa sus labios, sus ojos". La otra emoción gemela a la compasión también explota: es el sentimiento de rebeldía frente a la maldad incomprensible: "Luego da un salto y corre hacia Mikolka blandiendo los

puños". Rodia como el único (si no contamos la voz del narrador que está a su lado), no *es de opinión* que el caballo tiene alma. Él *muestra* una "actitud hacia el alma" del otro ser viviente.

Quien expresa la actitud hacia el alma está solo sin que le acompañen otras almas. La única persona a la cual hace desesperanzadas preguntas es a su padre quien le contesta como un amargado observador adulto, el cínico protector de su hijo pequeño: "—Ven, ven –le dice–. Vámonos a casa". El niño no debe entremeterse en trifulcas peligrosas de la taberna, de buscapleitos, de borrachos, de adultos. Al niño se le debe proteger del fango de la vida adulta. Rodia debe madurar para comprender el mundo. Pues lo que hay que comprender es que el mundo es así y tenemos que aceptarlo como es: "—Están borrachos –responde el padre–. Así se divierten". Esta actitud protectora del padre no sólo brota del miedo, egoísmo familiar, mezquindad sino también de una confusión conceptual: el niño pregunta por las razones de la maldad y el padre le contesta apuntando a sus causas. Rodia no echa miradas fulgurantes, no las necesita. Él ve, inocentemente, continuo. No necesita redención. Son los adultos quienes serán redimidos si se vuelven como Rodia, entre ellos está Rodión Raskólnikov quien sueña con el niño inocente: él mismo de antaño. Rodia muestra a Rodión el camino de salida de la ceguera. Para los adultos embargados de ceguera no hay otra salida que la redención. Y la única manera en que ésta puede encontrarse es mediante echar una nueva mirada fulgurante y sucumbir a las nuevas palabras recobradas.

Consideraciones finales

La triple ceguera en Wittgenstein puede concebirse como una hipótesis acerca de la relación isomorfa o como un ejercicio de un juego de analogías entre las tres esferas. La primera interpretación es psicológica: asume que el hombre ciego para los aspectos tiende a la ceguera al significado y a la conducta desviada. El rompimiento con una o dos de las tres cegueras produce lo que podemos llamar –siguiendo a algunos psicólogos– la disonancia cognitiva. La persona puede estar ciega en un nivel, pero no en el otro. Alguien puede ver en los animales a nuestros prójimos, entender que sufren y que la industria animal es una locura moral sin que ello le impida gozar de un buen bistec. O al revés, alguien se vuelve vegetariano por razones morales, pero sigue viendo en los animales las criaturas creadas por Dios para el uso del hombre. Un nacionalista polaco puede marchar en la muchedumbre de otros nacionalistas gritando "Polonia para los polacos" y "judíos y musulmanes a las cámaras de gas", y al mismo tiempo seguir creyendo en que todos los hombres son los hijos de Dios y de la Madre Iglesia. O al revés, uno y el mismo nacionalista católico puede ser capaz de ser buen samaritano con su vecino procedente de Siria. La pandemia ofrece otros ejemplos de disonancias: uno puede apoyar los confinamientos estrictos negando la existencia de virus. O creer en la existencia de virus sin guardar las restricciones en relaciones con sus padres y abuelos. El análisis wittgensteiniano, aunque fuera tan sólo gramatical y no empírico, puede iluminar estas y otras cuestiones que son de suma interés para los psicólogos y otros analistas sociales.

Nos queda por aclarar la última cuestión: la relación entre las cegueras y los juicios morales. Por un lado, el hombre congruente puede ser objeto de la más horrenda condena. Es precisamente Mikolka quien ve, entiende y actúa de manera congruente. Esta congruencia no deja de ser horripilante; tampoco cada caso de disonancia debe ser tratado como una amenaza a la integridad humana. Lo que sí es amenazante es más bien, como lo muestra el caso de Mikolka, la incapacidad de cambiar de aspecto. Las miradas fulgurantes rompen con el ver continuo y la tranquilidad moral del agente.

Por otro lado, alguien puede sufrir de disonancia sin que merezca una condena moral. Rodión Raskólnikov, al haber cometido el doble asesinado, estaría atormentado por la disonancia. Solía pensar que era un superhombre capaz de hacer correr "torrentes de sangre" pero, no se comportaría como tal. Su superheroísmo así como su tranquilidad moral se echaron a perder para siempre. Pero, es precisamente esta incongruencia y la falta de tranquilidad las que serían el germen de su redención en Siberia al lado de Sonia.

Bibliografía

Biblia (2009). Versión Reina-Valera, Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días, Salt Lake City.

Dostoievski, Fiódor Mijáilovich (2012). *Crimen y castigo*. Imprenta Nacional, Costa Rica.

Goethe, Johann Wolfgang von (1964). "Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit". En *Goethes Werke,* vol. I, Christian Werner Verlag, Hamburgo, pp. 7-598.

Locke, John (1963). *Two Treatises of Government*. Cambridge University Press, Nueva York.

Mulhall S. (1990). *On Being in the World: Wittgenstein and Heidegger on Seeing Aspects*. Routledge Revivals, Routledge, Londres.

Sánchez Durá, Nicolás (1994). **"**Miradas fulgurantes y traductores caritativos". En eds. J. Marrades y N. Sánchez, *Mirar con cuidado. Filosofía y escepticismo*, Pre-textos, Valencia, pp. 259-279.

Wittgenstein, Ludwig (1998). *Last Writings on the Philosophy of Psychology. Preliminary Studies for Part II of* Philosophical Investigations. Vol. I, eds. G. H. von Wright y Heikki Nyman, Basil Blackwell, Oxford.

——— (1980). *Remarks on the Philosophy of Psychology*. Vol. I, eds. G. E. M. Anscombe y G. H. von Wright, Basil Blackwell, Oxford.

——— (1999). *Investigaciones filosóficas,* Altaya, Barcelona.

——— (2007). *Zettel*, Instituto de Investigaciones Filosóficas de la unam, México.

Cuadernos de la Cátedra Ludwig Wittgenstein
5 / 2020
¡Dadle fuerte en los ojos! Percepción, significado
y conducta desde la perspectiva de Ludwig Wittgenstein
de Witold Jacorzynski
se imprimió el 4 de junio de 2021
en Industria Gráfica Internacional, S.A. de C.V.,
Av. Arco Vial Sur 102 B, col. Lomas Verdes,
CP 91097, Xalapa, Veracruz.



Universidad Veracruzana
Secretaría Académica

Centro de Estudios e Investigaciones en
Conocimiento y Aprendizaje Humano

ISBN 978-607-502-919-1

