

## ***El genio: ética y estética son una***

Carla Carmona Escalera\*

*Euro-Mediterranean University Institute*

Es de sobra conocida la relación que Ludwig Wittgenstein estableció entre ética y estética, puesta en obra de forma ejemplar en la casa que aproximadamente una década después construyó para su hermana Gretl en Viena. En el *Tractatus-logico-philosophicus* proclamó: “Ethik und Aesthetik sind Eins” (Wittgenstein 1921, 6.421)<sup>1</sup>. Nada más dijo allí de esta relación. Dada la precisión formal con la que Wittgenstein cuidó de los contenidos del *Tractatus* (recordemos que daba tanta importancia a la forma en que estaba escrito como a los contenidos expresados en él), no se debe pasar por alto ni que la afirmación estuviese entre paréntesis, a modo de corolario, ni que, lejos de ser una proposición principal, supusiese tres subdivisiones. Tampoco es gratuito que el propio filósofo afirmase a M. O'Connor Drury que cada proposición del *Tractatus* debía ser entendida como el título de un capítulo (Rhees 1984, p.159). Eso debe darnos una idea de lo que él mismo creía que quedaba por decir. Wittgenstein consideró que era su deber hacer referencia a dicha relación, si bien no era el *Tractatus* el lugar indicado para desarrollarla. Es más, esta idea sufrió la misma suerte que algunos de sus conceptos más importantes y, con toda certeza, más fructíferos para la esfera artístico-estética, como el de “forma de vida”: nunca llegó a ocuparse de ella en su justa medida. Sin embargo, está algo más desarrollada en algunas entradas de los diarios que durante el periodo comprendido entre 1914 y 1916 le sirvieron para pulir las ideas contenidas en el *Tractatus*, sobre todo aquellas que más sorprendieron a

---

\* carlaescalera@yahoo.com

<sup>1</sup> A partir de ahora nos referiremos al *Tractatus* directamente mediante el número de proposición.

Bertrand Russell, de corte ético-estético. Allí, relacionando tanto ética como estética con el punto de vista de la eternidad, escribió: “La obra de arte es el objeto visto sub specie aeternitatis; y la buena vida es el mundo visto sub specie aeternitatis. No es otra cosa la conexión entre arte y ética.” El lector no acostumbrado al discurrir wittgensteiniano podría quejarse: ahí no habla de ética y estética, sino de ética y arte. Es cierto, pero Wittgenstein acostumbraba a usar los términos arte y estética indistintamente, probablemente porque consideraba que la experiencia estética es el fundamento mismo de la creación artística, como ha señalado Isidoro Reguera (1994, p. 145).

¿Qué quiso decir? ¿Por qué esa referencia a la eternidad? Tanto la experiencia ética como la estética implican una determinada manera de ver el mundo. Y esa mirada no está sujeta al espacio y al tiempo. El ojo estético ve el objeto en cuestión con el espacio y el tiempo, pero no en el espacio y el tiempo. La actitud hacia la obra de arte puede iluminar cómo debemos enfrentarnos al mundo si queremos ser felices. El ojo ético extiende la mirada eterna al mundo. En ambos casos es nuestra mirada la que cambia el mundo mediante la simple transformación de nuestra actitud hacia él. Porque, como dijera Wittgenstein, el mundo del feliz es muy distinto al del infeliz.

Y este cambio de perspectiva también tiene que ver con la relación que estableció entre ojo estético y ojo feliz. Que la esencia de la contemplación artística radique en contemplar el mundo con ojo feliz significa entenderlo como un reino de equivalencias donde no cabe perder la cabeza por ninguno de sus componentes particulares. Es similar a servirse de una lupa: cambia nuestra percepción sin alterar el mundo. Después de todo, lo místico por excelencia, en términos wittgensteinianos, es el maravillarse ante la existencia del mundo (6.44). Pero esto implica ver el mundo como un todo-limitado (6.45). El mundo del valor flota sobre ese todo-limitado. Uno se sale del mundo y lo ve con el ojo del feliz, de repente cae en la cuenta de que la solución del enigma de la vida reside fuera del espacio y del tiempo. Porque lo cierto es que no hay enigma, no hay problema. Todo lo ponemos nosotros, nuestro modo de mirar, y es el cambio de perspectiva, en concreto la mirada eterna, la que nos hace caer en la cuenta de todo esto.

Sorprende el carácter indecible de la ética, así como el tono oracular al que tendía Wittgenstein cuando se ocupaba de estos asuntos. La ética no resulta expresable, volviendo sobre la proposición del *Tractatus* con la que abrimos nuestra ponencia: “Es ist klar, dass sich die Ethik nicht aussprechen lässt” (6.421). Es más, la ética es trascendental, es decir, una condición del mundo. Pero esto no sólo lo estableció en el *Tractatus*, sino también en los diarios mencionados, justo antes de identificar ética y estética, lo que parece indicar que lo mismo podría decirse de la estética: “La ética no trata del mundo. La ética ha de ser una condición del mundo, como la lógica. Ética y estética son uno” (Wittgenstein 1961, 24.7.16). El valor queda fuera del mundo al modo de un velo que le confiriese un determinado color. Eso sí, un color configurador. Ética y estética fundamentan el mundo en tanto miradas,

aproximaciones, configuraciones. Por tanto, no cabía hablar de ética, sino actuar éticamente. Frente a la teoría ética, la vida ética.

Y en estética, al igual que en ética, no cabe teoría alguna. De hecho, esta opinión se desprende de sus irónicos comentarios acerca de la ciencia de lo bello en la que a menudo ha desembocado la disciplina. Como mucho, la explicación estética podía llegar a la persuasión del psicoanálisis. Sin embargo, era necesario no caer en su error. La estética no podía creerse una ciencia. Asemejando estética y crítica de arte, afirmó que la primera no puede hacer otra cosa que describir, que es, por otro lado, lo que, según Wittgenstein, hace el psicoanálisis. Y era precisamente en describir en lo que consistía la filosofía para él. Y, como en ética, en estética sólo cabe hablar en primera persona, haciendo uso de ejemplos variados y concretos (Wittgenstein 1965, pp. 38-43). Eso es lo que hizo el filósofo en las anotaciones recogidas en el heterogéneo *Vermischte Bemerkungen* (1998), y es el proceder que caracteriza las *Lecciones y Conversaciones sobre estética* del 38, donde incluso sus críticas a los equívocos procederes estéticos y pseudocientíficos son un ejemplo paradigmático del discurrir en primera persona y donde siempre se razona a partir de ejemplos concretos y tremendamente sencillos, a veces tomados de la experiencia personal. Pensemos en la cantidad de nociones y de carga filosófica que giran en torno al ejemplo de una reacción estética ante una puerta demasiado alta en esas lecciones.

Pero la filosofía de Wittgenstein da cabida a otro paralelismo entre ética y estética, o entre ética y arte. Traigamos a colación aquello que afirmase el filósofo en relación a lo tremendo en el arte (una de las ocasiones en las que explícitamente recurrió a la ética para explicar sus opiniones estéticas) (1966, I, p. 23). Hay que tomar consciencia de la diferencia que existe entre decir que alguien se comporta bien y que alguien ha dejado en nosotros una profunda impresión. Wittgenstein extendió esta diferencia al terreno del arte. El filósofo pensaba concretamente en lo que sucede cuando escuchamos una sinfonía de Beethoven. Ciertamente, no cabe hablar en términos de corrección frente a una obra de arte de ese calibre. Probablemente esto esté relacionado con aquella afirmación del 43 en la que proclamaba que sólo donde desaparece el genio se vuelve evidente el talento (MS 127 35v: 4.4.1943). Lo tremendo en el arte no sólo no se puede evaluar, sino que poco más se puede decir de eso aparte de que deja una impresión profunda en el espectador atento y con la suficiente educación y sensibilidad estéticas. Como mucho podríamos intentar describir la obra. Una cosa es valorar un traje de chaqueta, saberlo apreciar, como decir, por ejemplo, que un sastre ha cortado una falda de manera correcta; otra, admirar una sinfonía de Beethoven, de lo que sólo cabe decir que nos ha causado una gran impresión. De hecho, lo segundo puede cambiar nuestra vida, pero lo primero, sencillamente, nos agrada. Y, una vez más, sólo cabría describir ese comportamiento. Pero eso no es lo que en general se entiende como ética.

Continuemos. Nos adentramos en el terreno de las lecciones sobre creencia religiosa. No sólo estableció vínculos Wittgenstein entre ética y estética. La

religión tiene mucho que ver con ambas esferas desde su punto de vista. Una creencia religiosa puede guiar nuestro futuro comportamiento al menos en la misma medida que lo hace el impacto que el comportamiento ajeno pueda dejar en nosotros. La creencia religiosa también modifica nuestra actitud frente al mundo, nuestra mirada. No es gratuito que Cyril Barrett usase los escritos de Wittgenstein sobre la creencia religiosa a la hora de enfrentarse a su ética. Vivir de acuerdo a una creencia religiosa es como vivir de acuerdo a una imagen que guía nuestra vida (Wittgenstein 1966, pp. 53-54). En el 47 comparaba creencia religiosa y sistema de coordenadas, equiparando la primera a una forma de vivir, a una manera de juzgar (“beurteilen”) la vida (MS 136 16b: 21.12). De la misma forma que lo hace la creencia religiosa, una obra de arte puede convertirse en nuestro sistema de referencia. De ahí que el arte haya sido una manera de transmitir contenidos religiosos. Por ejemplo, podemos regular nuestra vida de acuerdo a un cuadro como el *El Juicio Final* de El Bosco, pero eso sólo puede ser puesto de relieve en nuestra forma de vivir misma. No tiene sentido hablar sobre ello. O, desde luego, no debemos pretender agotar lo que eso significa para nosotros quedándonos en el mero hablar, y por mucho que hablemos sobre el cuadro no nos acercaremos más a las imágenes vitales que encierra. Una obra de arte puede servirnos de guía de una forma muy explícita, a la manera de un western normal y corriente, o con la máxima sutileza. Pensemos, por ejemplo, en un cuadro de Rothko o de Mondrian. Las obras de estos dos últimos ofrecen un mundo de equivalencias que se asemeja sobremanera a la proposición 6.43 del *Tractatus*. Nos enseñan a mirar lo que nos rodea como una totalidad, cambiando nuestra perspectiva. Y aquí es donde volvemos a la mirada eterna, quizás en términos menos religiosos, ahora que curiosamente estamos metidos de lleno en el campo de la religión.

Pero volvamos sobre la relación entre ética y estética. Hemos llamado la atención en otro lugar acerca de los beneficios de hablar de la supuesta identificación wittgensteiniana entre ambas esferas en términos de una interacción de relaciones, haciendo uso del trabajo de Cyril Barrett y de Allan Janik (Carmona 2010, p. 82). Estamos de acuerdo con Janik en que debe hablarse de un momento ético en la estética y de un momento estético en la ética (Janik 2007, pp. 11-19). El que nos interesa a nosotros es el primero. Pero no vamos a ocuparnos del espectador, sino del artista, del genio. La obra de arte nos invita a tomar la perspectiva de la eternidad y está en nuestras manos entregarnos a ella o no, para lo que hemos de estar dispuestos a distanciarnos de nuestro propio estar en el mundo. Con vistas a *mostrar*, la mirada del artista también ha de partir de ese acto de renuncia. Esto, sin embargo, no interfiere con el genio; es más, posibilita su manifestación.

¿Pero cómo mantenerse en la mirada eterna? Para ello el artista ha de respetar los límites de su propio lenguaje artístico. Todo artista desarrolla su propio juego de lenguaje. Esto no se hace de forma consciente –o, por lo general, cuando se trata de hacer conscientemente es raro que funcione. Pensemos, por ejemplo, en la pintura de Egon Schiele, donde apenas hay sombras. Partamos de uno de sus

desnudos. Imaginemos esa misma obra con sombras. Está claro que no funcionaría. La línea chirriante del dibujo de Schiele no casa con sombra alguna que no sea pura línea. Porque si podemos pensar en sombras dentro de la pintura de Schiele no es por medio de manchas, sino precisamente de líneas. De repente, algunas de sus líneas que marcan huesos devienen sombras, o *funcionan* como sombras, a pesar de ser líneas estridentes de colores peliagudos. Hagamos una breve parada en la casa que Wittgenstein diseñó para su hermana. ¿Qué significa comprender la casa?: entender sus reglas. Dado que en ese juego de lenguaje un techo tres centímetros más bajo hubiera sido todo un estropicio, Wittgenstein se vio forzado a subirlo de una forma precipitadamente escandalosa poco antes de su inauguración. Bien podría entenderse lo que normalmente ha sido tachado de ascético en la casa como mero respeto a unas reglas de juego. No es gratuito que Wittgenstein tuviera en cuenta a la hora de disponer las baldosas del suelo las perpendiculares de las ventanas, las entradas y salidas de las habitaciones o el camino que debían seguir los invitados: todo juego de lenguaje ha de ser coherente. Los elementos que lo componen tienen que estar en armonía unos con otros, esto es, respetar las mismas reglas. Cézanne quizás fue uno de los artistas que más reflexionaron acerca de su propio lenguaje artístico, al menos de modo consciente. La pintura de Cézanne, como la de cualquier otro de los grandes, determina su propio campo de movimientos posibles. Dicho campo nos permite distinguir una obra del francés de una copia o de la de otro artista. Los límites de los lenguajes artísticos también están determinados desde dentro.

Ese respeto por los límites es lo que nosotros entendemos por la noción de silencio en Wittgenstein. Cuando uno se queda dentro de los límites de lo decible, lo no-dicho, lo que queda en la otra orilla, es puesto de relieve precisamente por el silencio. Como dijera Rilke, los versos de Trakl son como setos vivos tan bien colocados que la inmensidad de la llanura que los rodea goza de una nitidez total (Rilke 1926, p. 11). Esto implica que la imaginación tiene deberes. Pero para ello, previamente, hay que dejarle hueco. Wittgenstein lo indicó en varias ocasiones, como, por ejemplo, en esta anotación del 46: “La lección en un poema es exagerada si los puntos intelectuales están expuestos, no arrojados por el corazón” (MS 133 6: 24.10). En ocasiones somos tan explícitos que traspasamos los límites del lenguaje artístico en cuestión. Las imágenes también pueden participar de la charlatanería. A veces los signos utilizados para comunicar lo deseado son tan obvios que rozan lo pornográfico, como cuando desde el arte contemporáneo se ha intentado tratar el problema del llamado terrorismo islámico acompañando de un fusil a una mujer vestida con un *burkha*. Jean Baudrillard (2005) ha tachado la tendencia al hiperrealismo del arte contemporáneo de pornográfica. En términos wittgensteinianos, la pornografía sería consecuencia de un exceso de *decir*. Pero bien podríamos haber llamado la atención sobre algún rasgo pornográfico en los cuadros de Hans Makart o en la misma Secesión, por no salirnos de nuestro círculo vienés. Estamos de acuerdo con Baudrillard en que la pornografía es un exceso de realidad. En el caso de la pornografía sexual, la más fácil de reconocer, el acto sexual se intenta comunicar en su totalidad, de tal modo que se dice más de lo que la propia realidad dice de sí

misma, agotándola. Si uno no quiere participar de ella es necesario lograr mantener ese misterio de la realidad que le es característico y cuya posibilidad niega la imagen pornográfica.

Pero que sea necesario respetar los límites del juego de lenguaje en cuestión no implica que no quepa improvisar o la innovación. Ni que la raíz de todo gran arte no sea lo racional, sino la vida primordial y salvaje, lo animal. Recordemos que eso fue lo que Wittgenstein verdaderamente echó en falta en la casa de la Kundmannngasse (MS 122 175 c: 10.I.1940). Pero es como si hubiera dos tipos de animales: el profundo, entregado al silencio, a lo oscuro, y el dominado por los instintos más bajos. El genio participa del primero o, mejor dicho, está arraigado en él. En cierta medida, todos los seres humanos parten de ahí, incluso nuestras herramientas más desarrolladas, como el lenguaje<sup>2</sup>. Sin embargo, no todos le sacan el mismo partido. Así es como podemos entender aquella afirmación de Wittgenstein de alrededor de 1940: el hombre genial no tiene más luz que un hombre honesto cualquiera, pero el primero es capaz de concentrarla en un punto hasta incendiarlo, a diferencia del segundo (MS 162b 24r: 1939-1940). Pero la “indecibilidad” de lo místico del *Tractatus* parece haberse transformado en una “indecibilidad” aún más oscura: la de lo animal de sus últimos escritos recogidos en *Sobre la certeza*. De una metafísica mística a una metafísica animal, salvaje. Pero ambas cuasi religiosas. Intentemos, sin embargo, salir de esta “indecibilidad”, o mostrar qué significa, liberándola de todo posible velo metafísico, porque, después de todo, lo indecible en Wittgenstein no lo es por metafísico, sino por ético, aunque a veces él mismo, mediante su particular uso del lenguaje, cayó en enredos que generan confusión.

Cambiamos de terreno. Pensemos en la película de Claude Lanzmann *Shoah* sobre la “shoah”, literalmente catástrofe (el término judío para referirse al holocausto). Citemos a Lanzmann: “Crear imágenes a partir de lo real es hacer agujeros en la realidad. Cuadrar una escena es cavar. El problema de la imagen es que hay que crear el vacío a partir de lo lleno” (1990, p. 299). Lanzmann no quería poner, sino quitar, precisamente para mostrar. Pero mostrar mediante el silencio, mediante el vacío, mediante el silencio de la imagen. Desde la convicción de que sólo así se puede llamar la atención sobre lo otro, en este caso, sobre lo que no está, lo borrado. El cineasta dice los paisajes polacos, su tranquilidad y su hermosura, pero por su silencio, conseguido gracias a las imágenes-funámbulas de *Shoah*, siempre en la cuerda floja de los límites de lo decible, hace un agujero tal en lo real que levanta los campos de exterminio ya borrados: los prados donde baila la hierba se transforman en las cámaras de gas y las copas de los árboles se tornan chimeneas espeluznantes en el presente absoluto de la película. Por tanto, no se trata de crear lo real, o lo que fue real, sino que, conscientes de ese imposible, es necesario mostrar la ausencia, lo borrado, pero sin recreación, sin decir nada, sin

---

2 “Quiero observar al ser humano como a un animal: como a un ser primitivo al que le atribuimos instinto pero no razonamiento. Como un ser en estado primitivo. No nos hemos de avergonzar de una lógica que es suficiente para un modo primitivo de comunicación. El lenguaje no ha surgido de un razonamiento.” (Wittgenstein 1969, §475).

añadir nada a lo que no está. Lo que trata de hacer Lanzmann y lo que efectivamente consigue es que la misma realidad, pura y en presente, muestre el vacío, la shoah, erigiéndola.

Pero probablemente lo más característico de *Shoah* sea que con el vacío, con ese cavar en la imagen, Lanzmann consigue vaciar de tiempo la historia: el presente de la película borra las décadas que separan los esfuerzos de los nazis por llevar a cabo su *Endlösung der Judenfrage* y nuestro presente. Y es quitando, cavando en los mismos supervivientes entrevistados en la película, que nos convierte en testigos de lo ocurrido y de lo que *todavía* es vivido en presente, al igual que nos hace testigos de la terrible ideología de la que *todavía* participaban los del otro bando aún vivos. Porque a veces tratando de decir la realidad vamos más allá de la propia realidad. Mientras que cavando, quitando, sin añadir nada, conseguimos que la misma realidad se muestre. ¿Por qué no interpretar de este modo la afirmación de Wittgenstein de que en arte “es difícil decir algo que sea tan bueno como: no decir nada” (MS 156a 57r: ca. 1932-1934)? Esto sigue concordando con la distinción entre el decir y el mostrar del *Tractatus*. Pero ese no decir nada tiene todo tipo de implicaciones éticas, es más, está arraigado en la ética. Ya lo dice Lanzmann: “No se puede ver, pero lo que no se puede ver debe mostrarse con imágenes” (Lanzmann 2000, p. 15).

No es gratuito que los supervivientes entrevistados no puedan hablar de la shoah, que les cueste tanto, que digan una y otra vez que no lo entienden, que no tienen palabras, que el lenguaje no les sirve. Por su parte, es radical Lanzmann cuando dice que si diera con algún documento de archivo de la “*Endlösung*” acabaría con él. Pero eso tiene que ver con su manera de entender el arte y el hacer arte. Se esfuerza tanto por mantenerse en el terreno de lo decible que estaría dispuesto a destruir todo documento que pudiera violar el silencio necesario para traer adelante la *shoah*. Y este gesto radical de Lanzmann tiene algo de la inclinación al silencio del *Tractatus* y de esa primera insistencia de Wittgenstein en la indecibilidad. Pero quizás no hubiera que esforzarse tanto por establecer lo indecible, sino insistir en que hay maneras y maneras de relacionarse con eso, algunas mejores que otras. Sin embargo, sin llegar a confundir lo indecible y lo irrepresentable.

Wittgenstein estableció en el *Tractatus* que hay cosas de las que no cabe hablar, entre ellas, la ética. Pero sí cabe mostrarlas. Todo depende de la representación. No hay nada irrepresentable, sino maneras más o menos adecuadas, en tanto más o menos silenciosas, de representar. Y en esto, desde el punto de vista del filósofo austriaco, teníamos que aprender mucho del arte. Ahora bien, no toda forma artística es lo suficientemente silenciosa. El lenguaje del arte *puede* ser callado, pero no siempre lo es. Ya dijimos en otro lugar que creemos que Wittgenstein estaría de acuerdo con la distinción de Peter Handke entre las obras de arte y literarias que echan a perder el callar y aquellas que sin conservar el callar lo transmiten (Handke 2010, p. 75). Es obvio que *Shoah* entra dentro de la segunda categoría. Y películas como *Shoah* precisamente ponen de relieve el

insentido del término de lo “irrepresentable”, por no hablar de lo “inimaginable”. Porque *Shoah*, después de todo, es una representación ejemplar (que no figurativa) de la shoah. Pero además de ser coherente con las reglas de su propio juego de lenguaje artístico, el artista tiene que equilibrar, desde el punto de vista de Wittgenstein, la relación entre contenido y representación. El concepto de “Darstellung” jugó un papel fundamental en la totalidad de la filosofía de Wittgenstein: aunque todo puede ser explicado (presentado) de diversos modos, se ha de optar por uno u otro en función del par objetivo/receptor. Fue su empeño en hallar formas alternativas de representación el desencadenante de sus famosas funciones veritativas. Más tarde, como dejó claro en las *Investigaciones*, cayó en la cuenta de la mínima, por no decir ridícula, contribución de la lógica al esclarecimiento del lenguaje ordinario. Se necesitaban más herramientas, cuanto más variadas mejor, que facilitaran una mirada alternativa, cuasi primeriza, sobre nuestras costumbres lingüísticas. De ahí los ejemplos, las analogías o las preguntas dejadas sin responder a conciencia que caracterizan su etapa filosófica de madurez o la arboleda de metáforas de sus escritos de carácter más personal. Su interés por modos de representación alternativos es la base del diccionario que diseñó pensando en sus alumnos de educación primaria de los pueblecitos de la Baja Austria justo antes de transformar con su fulminante *mirada* los planos que Paul Engelmann había diseñado para la futura construcción de la casa de su hermana. También es de notar que literalmente echara mano de tijeras para poner orden en los aforismos agrupados en *Observaciones sobre los colores*, o que encontremos variaciones de un mismo aforismo repartidos en sus diferentes libros de notas.

Pero la representación no lo es todo. Contenido y representación han de casar. Wittgenstein los consideraba dos caras de la misma moneda. Esto lo puso de relieve de maneras muy diferentes. Una de las más interesantes, y quizás de las menos exploradas, es la metáfora del rostro de la obra de arte. El filósofo consideraba erróneo separar la expresión de un rostro del rostro mismo. Del mismo modo, creía una consecuencia de un cartesianismo insano separar obra de arte, en tanto representación, y contenido (Wittgenstein 1958, pp. 204-205). Es erróneo pensar que por un lado está el lenguaje artístico y por otro su contenido moral. El lenguaje artístico guarda el silencio suficiente como para no interferir con el sentido de la vida. El lenguaje del arte es lo suficientemente silencioso como para mantener el velo que protege las cosas y precisamente esto constituye su dimensión ética. Y es silenciosamente, fortaleciéndose en esa callar no callado, volviendo a Handke, que el arte expresa sentimientos. Eso que hay en el *mostrar* no es separable del *mostrar* mismo: la forma de expresar el sentimiento y el sentimiento mismo coinciden, al igual que el rostro y la expresión.

Volvamos a *Shoah*. Dos ejemplos. Lo primero que hace Lanzmann para mostrar eso que no se puede ver es ofrecerle un lugar y un tiempo: el cine. Se localiza lo que pasó. Y se sitúa en un lugar absoluto y en un tiempo absoluto. No es sólo presente en cuanto a tiempo, sino también en cuanto a lugar se refiere: el lugar de la película, la propia película, el film, casi cada película a partir de ahora, lo otro que vemos, lo que tenemos frente a nosotros en nuestra propia casa, o en la sala



de cine. Pero eso que no se puede ver se hace presente en la película y no es independiente de ella. Después, como Carles Torner pone de relieve, Lanzmann se sirve principalmente de dos movimientos de cámara para asegurarnos como testimonio: los *travellings* y la panorámica (Torner 2005, p. 31). Gracias a los *travellings*, Lanzmann consigue que nos situemos en la perspectiva del judío, que veamos aquellos campos polacos desde su altura. El movimiento panorámico, por otro lado, escruta todos y cada uno de los resquicios de esos paisajes de muerte de belleza cándida. No hay que olvidar que Jean-Luc Godard consideraba que los *travellings* son una cuestión moral: ese mostrar la realidad tal cual, ese mostrar la mirada del viandante común. Pero lo que la película pretende y sus contenidos no son independientes de esos movimientos de cámara. Todo es uno.

En cierta manera, tiene razón Lanzmann. Ciertamente, la difusión de documentos de archivo de la “*Endlösung*” puede caer en lo pornográfico. Sin embargo, no tendría que ser así, como es el caso de la película de Alain Resnais *Noche y niebla*, donde además de volver a los campos de exterminio, el cineasta introdujo imágenes de archivo. Ahora bien, cuando se manejan imágenes de ese calibre, tenemos que someterlas, y someternos, al análisis más meticuloso. Y quizás la naturaleza misma de la imagen pueda ayudarnos en nuestra empresa. Ya lo dijo Godard: “No hay imagen, sólo hay imágenes. Y hay una cierta forma de articulación de las imágenes (...) Es el fundamento del cine.” (Godard 1998, p. 430). Lo que hay que hacer es no olvidarse de esa falta de univocidad de la imagen.

Estamos de acuerdo con Georges Didi-Hubermann en que ya no se puede hablar de Auschwitz en los términos de lo indecible y de lo inimaginable (Didi-Hubermann 2004, p. 47) –si es que alguna vez tuvo sentido. Y, desde luego, no cabe hacerlo remitiéndose a Wittgenstein. Hemos visto que la invitación al silencio wittgensteiniana, lejos de incitar a la inacción, de lo que ha sido tachada en muchas ocasiones, demanda todo tipo de respuestas éticas, entre ellas, la artística. Volviendo sobre la *shoah*, no se trata de hablar de ella, sino de actuar en consecuencia con lo ocurrido, y de hacer arte en consecuencia. Precisamente movido por *Shoah* y por Wittgenstein, aunque más por *Shoah* y por la *shoah*, Gérard Wacjman ha propuesto una ética del arte o, en otras palabras, un momento ético en la estética a partir de la película: “Lo que no puede verse ni decirse, el arte debe mostrarlo” (Wacjman 2001, p. 154). Se trata de una variación de las últimas proposiciones del *Tractatus*: “lo que no se puede ver, hay que mostrarlo” (Wittgenstein 2001, 236). A pesar de la polémica que hubo entre ambos intelectuales, esto que dijo Wacjman tiene mucho que ver con la invitación de Didi-Hubermann a mirar a Medusa, paradigma de lo irrepresentable, de otro modo, a enfrentarse de todas formas a ella mediante la mirada (Didi-Hubermann, 2004, p. 260), y ambos puntos de vista, a su vez, están en sintonía con la insistencia wittgensteiniana en la necesidad del cambio de perspectiva: después de todo, lo que hizo Wittgenstein, fue invitarnos a mirar las cosas de otro modo. Y eso es lo que deben hacer los artistas: romperse la cabeza o, mejor dicho, la mirada, para facilitarnos maneras diferentes, enriquecedoras e iluminadoras, de

entender lo que nos rodea y, sobre todo, de entendernos a nosotros mismos. Y nunca olvidemos esta sencilla máxima wittgensteiniana: “No pienses, mira”. Quizás en esta ocasión cabría poner entre paréntesis la primera parte de la expresión y decir, sencillamente: “Mira”. Miremos. De tantas maneras como sea posible, porque no hay una manera, sino maneras. ¿Acaso sea esto uno de los fundamentos del arte? ¿De la filosofía?

## Referencias

- Baudrillard, J. 2005. *De la seducción*, 10ª ed. Trad. Elena Benarroch. Madrid: Cátedra.
- Carmona, C. 2010. Implicaciones de la ética de Wittgenstein en la concepción de la creación artística. ¿Ego o representación? En V. Sanfélix Vidarte, ed. *Ludwig Wittgenstein: un pensador de la cultura occidental, Serie 7ª de libros de La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, Valencia, pp. 75-83.  
[http://www.latorredelvirrey.es/libros/libros\\_2010\\_3/libros\\_noviembre\\_2010/257.pdf](http://www.latorredelvirrey.es/libros/libros_2010_3/libros_noviembre_2010/257.pdf).
- Didi-Huberman, G. 2004. *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós.
- Godard, J.L. 1998. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II: 1984-1998*, A. Bergala, ed. París, Cahiers du Cinema.
- Janik, A. 2007. Das Ästhetische Im Ethischen und das Ethische in Ästhetischen. En: W. Lütterfelds y S. Majetschak, ed. *Ethik und Ästhetik sind Eins. Wittgenstein Studien 15*. Viena: Peter Lang.
- Lanzmann, C. 2001. *El objeto del siglo*, Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu.
  - 2000. “Parler pour les morts”, entretien avec Guy Herzlich, *Le Monde des débats* 14, pp.14-16.
  - 1990. “Le lieu et la parole”. En *Au sujet de Shoah*. París: Belin.
- Reguera, I. 1994. *El feliz absurdo de la ética (El Wittgenstein místico)*. Madrid: Tecnos.
- Rhees, R. 1984. *Recollections of Wittgenstein*. Oxford: Oxford University Press.
- Rilke, R. M., 1926. Briefen an den Herausgeber des „Brenner“ vom Februar 1915. En: *Erinnerung an George Trakl*, L. Ficker, ed. Innsbruck: Brenner-Verlag.
- Torner, C. 2005. *Shoah. Cavar con la mirada*. Barcelona: Gedisa.
- Wittgenstein, L. 1998. *Vermischte Bemerkungen/ Culture and value*, 2ª ed. corregida con traducción inglesa, ed. Georg Henrik Von Wright en colaboración con Heikki Nyman. Trad. P. Winch, 2006. Oxford: Basil Blackwell.
  - 1969. *Sobre la certeza*. Trad. J. L. Prades y V. Raga, 2000. Barcelona: Gedisa.
  - 1966. *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Trad. I. Reguera, 1992. Barcelona: Paidós.
  - 1965. *Conferencia sobre ética*. Trad. Manuel Cruz, 1995. Barcelona: Paidós.

- 1961. *Diario filosófico 1914-1916*. Trad. J. Muñoz e I. Reguera, 1982. Barcelona: Ariel.
- 1958. *Los cuadernos azul y marrón*. Trad. Francisco Gracia Guillén, 1998. Madrid: Tecnos.
- 1921. *Tractatus logico-philosophicus*, 17ª ed. Trad. J. Muñoz e I. Reguera, edición bilingüe, 2000. Madrid: Alianza.

