

EL DIBUJO DE PROYECCIONES Y EL SIGNIFICADO DE "VER", EN LOS ESCRITOS DE L. WITTGENSTEIN

Enrique Rabasa Díaz



Ludwig Wittgenstein en 1930.

Es conocido que el filósofo Wittgenstein (1889-1951) diseñó y dirigió la construcción de una casa para una de sus hermanas, volcando en la empresa un rigor y limpieza semejantes a los que presiden su obra escrita anterior a ese momento, el *Tractatus Lógico-Philosophicus*. La obra arquitectónica no es simple ilustración de su pensamiento filosófico, pero sí se puede decir que ambas derivan de una afortunada conjunción de neurosis e inteligencia en cierto ambiente cultural¹. Aunque durante varios años Wittgenstein seguiría figurando en la guía telefónica de Viena como arquitecto, no volvió a dedicarse después a la arquitectura, y continuó una vida apasionada en otras tareas. Pero su formación juvenil había estado también relacionada con el diseño que requiere la representación mediante planos. De no recibir un primer apo-

yo en su tarea filosófica por parte de Bertrand Russell, Wittgenstein habría continuado con lo que tenía entonces entre manos, el diseño de un motor a reacción para aviones.

El episodio de la casa coincide con el inicio de un cambio sustancial en su planteamiento de los problemas fundamentales de la filosofía. Aunque con importantes diferencias, su trabajo anterior estuvo en relación con la línea de investigación en torno a la lógica matemática que representan Frege y Russell. Pero después atenderá al lenguaje en cuanto expresión del pensamiento en su uso real y vital. Y denunciará la fascinación que la idea de lo inexorable produce en los matemáticos, fascinación —dice— que se disolvería si concebimos la matemática como un juego construido a nuestro gusto. En ambos períodos, aunque especialmente en esta segunda época, tiende a emplear símiles y comparaciones para explicar su manera de ver los problemas.

Lo interesante de la filosofía de Wittgenstein es, naturalmente, lo que con tales símiles se explica². Pero se da una circunstancia curiosa común a muchos de estos símiles o ejemplos, que ha despertado poca atención. Es el hecho de que se refieren a la representación por imágenes propia de aquel tipo de dibujo que utiliza el proyectista para la definición precisa de formas. Los planos, en suma.

La idea, como vamos a ver, será utilizada, de diversas maneras, a lo largo de toda su obra. Pero no sería más que una anécdota si no hubiera obli-

gado al autor a un singular análisis de la naturaleza conceptual de aquellas representaciones que están fundadas en operaciones geométricas. De ahí el interés de las observaciones de Wittgenstein sobre estos temas, pues el tipo de representación por imágenes que queda meridianamente explicado por el concepto matemático de proyección plana, en sí mismo no suele aparecer habitualmente como un tema de interés para el pensamiento especulativo.

Es natural que la idea de proyección plana como ejemplo o modelo sea mencionada sólo tangencialmente por los estudiosos de Wittgenstein; lo que estas analogías ejemplifican e ilustran es suficientemente problemático e interesante como para distraerse atendiendo al ejemplo. Y no es probable —cada vez menos— que el interesado en la filosofía reconozca en algunos términos de la comparación un paralelo literal con ciertos conceptos geométricos.

En los escritos de Wittgenstein, los desarrollos de series de aforismos quieren “mostrar” un contenido, se exponen —quizá como en su arquitectura—, con la intención de que evidencien un contenido. Y su expresión suele ser muy concisa. Esto con frecuencia confunde respecto al objetivo que se propone. Como consecuencia no es raro encontrar citas de Wittgenstein que, fuera de contexto, son presentadas como si se tratara de expresiones poéticas de ideas elevadas, cuando este autor casi siempre procura evitar el tratamiento directo de cuestiones éticas o estéticas.

Y quizá esta ilegítima práctica consistente en aislar frases sencillas y atractivas del discurso de Wittgenstein, sólo esté justificada dentro de un propósito como el del presente artículo, que busca elementos de un análisis que es en realidad secundario, y su posible uso para una reflexión en torno a la forma en que representan las imágenes, y la clarificación de lo que decimos cuando hablamos del dibujar o *ver* en un dibujo.

La lógica como proyección

Ya el primer comentarista del *Tractatus*, Bertrand Russell en el prólogo que redacta en 1920, advierte que ciertas analogías son más un modelo que una metáfora:

Wittgenstein compara la expresión lingüística a la proyección en geometría. Una figura geométrica puede ser proyectada de varias maneras: cada una de éstas corresponde a un lenguaje diferente, pero las propiedades de proyección de la figura original permanecen inmutables, cualquiera que sea el modo de proyección que se adopte. Estas propiedades proyectivas corresponden a aquello que en la teoría de Wittgenstein tienen en común la proposición y el hecho, siempre que la proposición asevere el hecho³.

Este énfasis, propio de un matemático, en las propiedades “proyectivas” —se alude así a la Geometría Proyectiva y no simplemente a la proyección—, probablemente lleva la analogía a un campo más especializado que el que Wittgenstein contemplaba, pues el texto del *Tractatus* no lo dice así, y sí menciona en cambio la permanencia en la representación de las relaciones meramente formales que se dan entre los objetos espaciales. Por otra parte el mismo W. expresó un desacuerdo general con el prólogo de Russell, aunque no mencionara su opinión sobre este párrafo en concreto.

Esta primera época, la correspondiente al *Tractatus*, desarrolla un pa-

ralelo entre la representación de los hechos por medio de proposiciones en el lenguaje lógico, y la representación figurativa. Naturalmente el sentido preciso de la analogía utilizada por W. ha dado lugar a una extensa literatura. Para W. el lenguaje pinta, figura, retrata o representa el mundo, y sus tratadistas han explicado el sentido concreto de la comparación interpretando esta *picture theory* como una idea general de representación isomórfica, o como una construcción de modelos teóricos o matemáticos, o como una representación por maquetas, o más literalmente como la figuración pictórica, etc⁴. En todo caso casi siempre se incide en que el aspecto que se toma de la forma de representar de estos ejemplos es la correspondencia, y no la apariencia visual. Como consecuencia de esta especulación acerca de la interpretación más correcta, la traducción del *Tractatus* —originalmente redactado en alemán—, es especialmente delicada.

El *Tractatus* emplea con frecuencia la palabra *Bild*, que puede significar imagen, pintura, modelo, representación, retrato. D. Enrique Tierno Galván, responsable de la primera edición española, prefirió decir “figura”, para seguir al texto traduciendo *Abbildung* por “figuración”⁵. Y el original emplea también el término *Darstellung*, que quiere decir representación. En este caso aporta un matiz significativo, ya que en alemán varias palabras traducen diversamente nuestra ‘representación’. Entre ellas *Vorstellung*, que al parecer posee una connotación más ideal, y se emplea para las representaciones teatrales pero también para las imágenes mentales (Shopenhauer escribió *El mundo como voluntad y como representación* [*Vorstellung*], libro que por otra parte influyó fuertemente en el

joven Wittgenstein). Y se dice en cambio *Darstellung*, cuando la representación contiene una correspondencia fuerte o construida⁶; así, curiosamente, casi desde el primer momento la lengua alemana prefirió llamar *Darstellende Geometrie* a la *Géométrie Descriptive*, a pesar de disponer de la palabra *Deskriptive*. Tampoco la formación de W. fue ajena a esta disciplina⁷.

Teniendo en cuenta estas cuestiones el lector del *Tractatus* puede pasear por él, si no con la esperanza de entenderlo enteramente —lo que al parecer alcanzan muy pocos—, sí persiguiendo este juego de expresiones que permite imaginar que el texto se refiere a la lógica, el pensamiento y el lenguaje, o bien al mundo estricto de la correspondencia entre los objetos y su representación bidimensional. En efecto,

2.1 Nos hacemos figuras [*Bilder*] de los hechos.

pero no figuras mentales, sino construcciones lingüísticas:

4.016 Para comprender la esencia de la proposición pensemos en la escritura jeroglífica, que figura los hechos que describe.

Y de ella, sin perder lo esencial de la figuración, surgió la escritura alfabética.

La construcción analítica de W. comienza estableciendo que el mundo es la totalidad de los hechos o acontecimientos, y los hechos atómicos o estados de cosas quedarían reflejados en proposiciones elementales⁸. Los estados de cosas son conexiones entre objetos; los objetos se encuentran en un espacio; y la forma de los objetos es su posibilidad de entrar en estados de cosas. Los elementos de la figura o imagen [*Bild*] se corresponden con los objetos, están en lugar de ellos.

2.1514 La relación figurativa consiste en las coordinaciones entre los elementos de la figura y de las cosas.

2.1515 Estas coordinaciones son, por así decirlo, los tentáculos de los elementos de la figura con los que ésta toca la realidad.

2.16 Para ser figura, pues, el hecho debe tener algo en común con lo figurado.

Y lo idéntico entre el hecho y su figura es una configuración⁹, es decir, no una semejanza sensorial, sino una congruencia formal:

Analogía entre proposición y descripción: *El complejo que es congruente con ese signo.* (Exactamente igual que en la representación gráfica).

Lo único que no puede, precisamente, decirse es que ese complejo resulta congruente (o similar) con aquel; por el contrario, esto se muestra¹⁰.

Pero aunque la semejanza sea objetiva, y no sensorial, hay, como en los sistemas de representación gráfica, un punto de vista que define el sistema.

2.173 La figura representa [*Stell*] su objeto desde fuera (su punto de vista es su forma de representación [*Darstellung*]) por ello representa [*Stell*] su objeto correcta o falsamente.

En consecuencia las posibilidades reales de que sucedan cosas quedan limitadas por la forma de los objetos; y será lógicamente posible todo lo representable (como el centauro), ya que lo espacialmente imposible (como el cuadrado redondo) no se puede representar –no se puede representar sin hacer trampas, es decir, si seguimos las reglas de un sistema de representación¹¹–.

3.032 Representar en el lenguaje algo “que contradiga a la lógica” es cosa tan escasamente posible como representar en la geometría mediante sus coordenadas una figura [*Figur*] que contradiga las leyes del espacio, o dar las coordenadas de un punto que no existe.

3.0321 Podemos sin duda representar espacialmente un estado de cosas que vaya contra las leyes de la física, pero no uno que vaya contra las de la geometría.

Y los párrafos que contienen más explícitamente la idea que nos interesa:

3.11 Usamos el signo sensoperceptible (signo sonoro o escrito, etc.) de la proposición como proyección del estado de cosas posible.

El método de proyección [*Projektionsmethode*] es el pensar el sentido de la proposición.

3.12 Al signo mediante el que expresamos el pensamiento le llamo el signo proposicional. Y la proposición es el signo proposicional en su relación proyectiva con el mundo.

3.13 A la proposición pertenece todo aquello que pertenece a la proyección, pero no lo proyectado.

Así pues, la posibilidad de lo proyectado, pero no esto mismo.

Y en 4.0141 se dice que la ley de proyección es también responsable de la “semejanza” entre el disco gramofónico, el pensamiento musical, la notación musical, las ondas sonoras.

Como curiosidad se puede advertir cómo algunas peculiaridades de los lenguajes gráficos son trasladadas tal cual al lenguaje lógico.

Así se sostiene, por ejemplo, que en la lógica propiamente no hay proposiciones negativas, ya que no es posible representar por imágenes hechos negativos: sólo podríamos representar simbólicamente la negación de un hecho positivo (en la representación gráfica con una cruz que tache, etc., es decir, con signos no icónicos, externos)¹².

Por otra parte las proyecciones son incapaces de representar hechos generales o conceptos universales (el dibujo de una mesa presenta *esa* mesa, real o ficticia, y sólo mediante un mecanismo simbólico externo puede ser considerado como representación del concepto <mesa>). Y esto puede justificar un peculiar rechazo por parte de Wittgenstein de la posibilidad de afirmar algo acerca de la totalidad del mundo –de afirmar algo como “hay al menos tres objetos”, lo cual constituyó una importante discrepancia con Russell¹³–.

Además las palabras sólo tienen sentido dentro de una proposición, no en sí mismas (como conceptos), sino en su uso, como la línea que pierde su sentido fuera de la figura que compone.

La figura o imagen sólo muestra las propiedades de los objetos, para decir algo sobre estas propiedades sería necesario salir de la representación (emplear un metalenguaje para describir la representación misma, es decir, salir de la lógica y del mundo); de ahí que no podamos decir proposiciones éticas con palabras.

Al igual que no podemos representar precisamente el punto de vista de la representación, no podemos representar, y en consecuencia propiamente no existe, el sujeto: “el sujeto no pertenece al mundo, sino que es un límite del mundo”.

5.633 ¿Dónde descubrir en el mundo un sujeto metafísico?

Dices que aquí ocurre enteramente como con el ojo y el campo visual; pero el ojo *no* lo ves realmente.

Y nada *en el campo visual* permite inferir que es visto por un ojo.

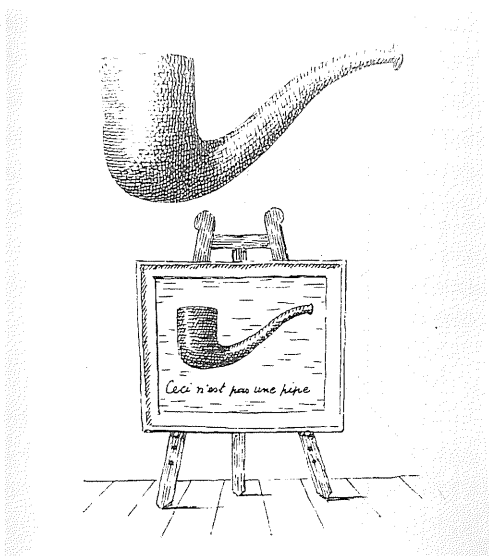
Y en relación con ello, piensa en la contemplación del mundo desde fuera del campo:

6.45 La visión del mundo *sub specie aeterni* es su visión como-todo-limitado.

Sentir el mundo como un todo limitado es lo místico.

Etc.

La forma de los signos lingüísticos y lógicos es arbitraria, de donde, dice Wittgenstein, proceden algunas confusiones, tal como la que se da entre usos distintos de la palabra “es” –en 1929 escribirá/pintará René Magritte su “Ceci n’est pas une pipe”–.



René Magritte, Esto no es una pipa, grabado de 1966 (primera versión en 1929).

Pero, añade, hay algo no arbitrario en la representación, y no es el 'parecido', sino las consecuencias de su uso, de la operación sobre ella, lo que se sigue. Cuando en su segunda época W. se interese por las representaciones como juegos lingüísticos, el tema de la arbitrariedad de los signos será tratado de forma diferente, pero el resultado no será muy distinto: los juegos que pertenecen a los lenguajes ordinarios se distinguen de los juegos técnicos en lo que esperamos de ellos, y por eso no hablamos de arbitrariedad en ambos de la misma manera.

Decir que las reglas de un *juego* son arbitrarias es decir que el concepto de juego no está definido por los efectos que el juego vaya a tener sobre nosotros¹⁴.

A las reglas de la gramática se las puede llamar "arbitrarias", si con ello se quiere decir que el propósito de la gramática es sólo el mismo que el del lenguaje¹⁵.

Decimos que las reglas de la gramática son arbitrarias, pero no que las reglas de la cocina son arbitrarias, "porque 'cocina' se define por su fin, mientras que 'habla' no". En el terre-

no de la representación, no es el efecto, el parecido que encontramos o creemos encontrar entre las imágenes y los objetos que representan, lo que define la arbitrariedad formal de las imágenes, sino su fin, lo que esperamos de su uso.

En lugar de armonía, concordancia de pensamiento y realidad, uno podría decir aquí: la figuratividad del pensamiento. Pero ¿es la figuratividad una concordancia? En el *Tractatus* dije algo así: es una concordancia de formas. Pero esto es un error.

Cualquier cosa puede ser la imagen de cualquier otra cosa si extendemos suficientemente el concepto de imagen¹⁶. Si no, tenemos que explicar a qué llamamos imagen de algo, y también a qué queremos llamar la concordancia de la figuratividad, la concordancia de forma.

Porque lo que yo he dicho realmente se reduce a esto: a que toda proyección, cualquiera que sea su método, debe tener algo en común con lo proyectado. Pero esto sólo significa que yo estoy aquí extendiendo el concepto de 'tener en común' y haciéndolo equivalente al concepto general de proyección¹⁷.

La proyección como justificación de un hábito

Los importantes cambios de su período posterior al *Tractatus* y su interés por la convencionalidad de los juegos y los hábitos, no le obligarán a abandonar el símil en torno a la proyección gráfica rigurosa. Al contrario, este ejemplo, junto con el mundo de lo matemáticamente inexorable, será un buen terreno para mostrar la diferencia entre el uso real de la representación, y esa ilusoria mecánica abstracta que nos complacemos en utilizar cuando queremos explicarla.

La imagen (*Bild*) del *Tractatus* no era una imagen mental, sino un modelo lógico. Ahora insistirá especialmente en que nada esencial de las palabras y los significados tiene que ver con las imágenes mentales que

pueden acompañarles. Este rechazo de las imágenes mentales, se ha dicho, está en relación con el conocimiento por parte de W. de las ideas de la Gestalt, y con la oposición de esta escuela hacia el asociacionismo y el empirismo¹⁸ en psicología. De hecho W. tomará para sus ejemplos en torno al "ver tal cosa como..." algunas de las imágenes características de la Gestalt (el cubo de Necker, el pato y el conejo). Esto no debe sin embargo confundirnos sobre una distinción extraordinariamente útil que preside sus investigaciones: le preocupan los signos y el uso real que los define, y no los mecanismos psicológicos; precisamente a propósito de los distintos aspectos bajo los que voluntariamente podemos observar un dibujo, dice W.:

Nuestro problema no es causal, sino conceptual¹⁹.

Sus *causas* interesan a los psicólogos.

A nosotros nos interesa el concepto y su ubicación entre los conceptos de experiencia²⁰.

(Diferencia que, dicho sea de paso, quizá fuera conveniente tener en cuenta de cara a la ordenación de un vocabulario relativo a la cultura propia de la expresión gráfica).

La semejanza que *sentimos* entre la imagen y el objeto sería, en este sentido, un fenómeno asociado, pero no el fundamento de la representación. La idea se manifiesta más claramente si concebimos el dibujo como un juego lingüístico, para disolver incluso aquel concepto de proyección que parecía la explicación final.

Nos atrae la idea de que la construcción del dibujo tiene un sólido fundamento, e imaginamos líneas ideales que conectan la proyección con el objeto, y por tanto determinan a éste enteramente. Pero el dibujo no significa nada para el que desconoce el

método de proyección (en el caso general del lenguaje, para el que desconoce el uso habitual), es decir, la explicación del procedimiento, y esto ya no pertenece al dibujo, es algo dado anteriormente.

Podríamos decir: un plano [*Blaupause* (*blueprint*)] *sirve como una imagen* del objeto que el trabajador ha de manufacturar a partir de ella.

Y uno podría aquí denominar ‘método de proyección’ a la manera como el trabajador ha de convertir ese dibujo en un objeto. Podríamos entonces decirlo de esta manera: el método de proyección es un intermediario entre el dibujo y el objeto, va desde el proyecto al producto. Entonces estamos comparando el método de proyección a las líneas de proyección que van de una figura a otra. –Pero si el método de proyección es un puente, es un puente que no se construye hasta que se emplea el dibujo. –Esta comparación oculta el hecho de que la imagen *más* las líneas de proyección deja abiertos varios métodos de aplicación; hace que lo veamos como si lo figurado, incluso aunque no exista, estuviera determinado por la imagen y las líneas de proyección de una forma etérea; como si cada parte quedara determinada, es decir, como si existiera. En tal caso podemos llamar representación al plano más el método para su aplicación. Y ahora imaginamos el método como algo atado al plano, sea usado o no²¹.

donde ya el “método de proyección” es el hábito que genera la construcción, la aplicación del signo, el uso establecido por las reglas del juego. Hablar, afirma Wittgenstein, de las ‘líneas de proyección’ entre el dibujo y el objeto, oculta el hecho de que los signos sólo tienen sentido si conocemos su uso. En algunos casos la representación se fundamenta sólo en esto, en un uso del signo, y no en una correspondencia o proyección:

Ahora me gustaría preguntar “Como puede ser usado el plano como una representación a menos que ya exista una concordancia entre él y lo que debe ser construido?” –Pero ¿qué quiere decir esto? Bueno, quizás: ¿cómo podría tocar las notas de la partitura en el piano si no hubiera ya una relación de

ésta con ciertos de movimientos de la mano? Por supuesto tal relación consiste *a veces* en cierta concordancia, pero a veces no es una concordancia, sino simplemente en haber aprendido a aplicar los signos de un modo particular. Lo que la comparación entre el método de proyección y las líneas de proyección consigue es unificar todos los casos –porque esto es lo que nos atrae²².

De hecho, podríamos añadir, los métodos de perspectiva y sistemas de representación que utilizamos, a pesar de aparecer en distintos momentos de la historia del dibujo, tienen en común el haber sido enteramente determinados o construidos como maneras de representar antes de ser explicados como un caso de la proyección plana. No hace falta recordar que la perspectiva cónica existe antes de quedar definida como la sección de la pirámide visual; o que las proyecciones ortogonales son usadas, fundamentalmente para conformar piezas de cantería, desde tiempo muy remoto. Y, más curiosamente, las reglas elementales que permiten la realización de representaciones axonométricas no derivan de la idea de proyección: la axonometría como una forma de proyección sólo queda teóricamente garantizada para todos los casos a partir del llamado teorema de Pohlke, a mediados del siglo diecinueve²³; por otra parte es evidente que la perspectiva caballera es una manera de hacer –con frecuencia se explicó como una manera abreviada de hacer la perspectiva cónica–, antes que una proyección oblicua. No podría ser de otra forma, si imaginamos el juego definido por sus reglas, y no por el funcionamiento ciego de una máquina abstracta e ideal.

Para Wittgenstein ya no hay *fundamento lógico*: simplemente ocurre que llamamos *lógicas* a nuestras reglas del juego, es decir, a la manera en que pensamos. No hay nada *necesario* en

la estructura de los lenguajes gráficos, porque no lo hay siquiera en la geometría. Creemos extraer del cubo *las* propiedades geométricas, pero esta propiedad “no están más guardadas en él de lo que la disposición para ser usada de determinada manera está guardada en una pieza de ajedrez como el rey”.

Antes desmontó la justificación de la representación gráfica en la semejanza o parecido, y ahora ha caído la explicación desde la razón lógica; sólo queda el uso. Pero entonces ¿qué caracteriza a lo que llamamos “ver espacialmente” en ciertos juegos de la representación gráfica? Wittgenstein está ahora interesado en aquellos modos de interpretación que hacen entender acontecimientos y configuraciones precisamente en un entorno cultural. Entender la música, o entender la demostración de algo, como variantes de lo que ocurre cuando decimos ‘lo veo así’ o ‘lo veo como si...’ al contemplar un dibujo.

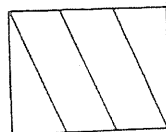
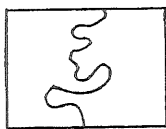
Sus *Investigaciones filosóficas* dedica a ello algunas páginas. Allí se muestra que el “ver” de que habla Wittgenstein es una consideración del dibujo mismo. Vemos doce líneas como un cubo porque las consideramos bajo un cierto aspecto –no importa aquí la explicación de la Gestalt–. En este *ver*, que no es un ver sensorial, se incluye una variedad de casos no exactamente iguales. Pero el significado de la palabra debe ser buscado en el uso que de ella se hace, en el criterio para su uso. Lo que nos convence de que alguien *ve* es lo que puede hacer.

[...] en conversaciones sobre objetos estéticos, se usan las palabras: “Tienes que verlo *así*, ésta es la intención”; “Si lo ves *así*, ves dónde está el error”; “Tienes que oírlo en esta clave”, “Tienes que expresarlo *así*” [...]

¿Qué significa que yo, al contemplar un dibujo en geometría descriptiva, diga: “Sé que esta línea reaparece aquí, pero no puedo verla así”? ¿Significa sencillamente que carezco del entrenamiento para operar con ese dibujo, que no ‘me las sé todas con él’? –Bueno, ese entrenamiento es sin duda uno de nuestros criterios. Lo que nos convence de que se ve el dibujo espacialmente es cierta forma de ‘sabérselas todas’. Ciertos gestos, por ejemplo, que indican las relaciones espaciales: finos matices del comportamiento.

[...]

¿Cuándo lo denominaría yo un mero saber, no un ver? –Por ejemplo si alguien tratara la figura como un esquema de trabajo, si lo siguiera como un plano [Blaupause]²⁴.



Figuras utilizadas por L.W.: “¿Por qué digo que la figura [de la izquierda] me convence de algo, y no igualmente ésta [de la derecha]?”.

Ver es algo más que seguir estrictamente las reglas que permiten interpretar²⁵, pero para explicar lo que ocurre cuando conseguimos ver en un dibujo no es necesario aludir a la ilusión o el proceso interior. Wittgenstein nos propone imaginar un “ciego para los aspectos”, que no es capaz de este ver, pero sí de seguir el dibujo del cubo como se sigue un esquema de trabajo. De esta manera conduce al criterio de lo que ocurre.

De aquél que ve este dibujo como este animal, esperaré algo distinto que de aquél que sólo sabe lo que el dibujo pretende representar.

Quizás hubiera resultado mejor esta expresión: Consideramos la fotografía, la figura colgada en la pared, como el objeto mismo que se representa en ellas.

[...] un ver-así, que sólo se da cuando me ocupo de la figura como del objeto (que ella representa).

Podría decir: Una figura no siempre vive para mí mientras la veo²⁶.

El sentimiento de presencia característico de la representación es una vivencia, y como tal, indefinible, pero se corresponde con un criterio: si digo que una figura vive para mí, esto no puede suceder sino en el dominio de la técnica de un juego de lenguaje.

Sólo se diría de alguien que ahora ve algo así, luego así, si es capaz de hacer fácilmente ciertas aplicaciones de la figura.

El substrato de esta vivencia es el dominio de una técnica.

[...] Sólo de alguien que puede hacer esto o lo otro, que lo ha aprendido, dominado, tiene sentido decir que lo ha vivido²⁷.

La experiencia de este dominio de la técnica representativa es lo que se ha llamado después “ilusión referencial”, la ilusión de pensar que la palabra o la imagen nos ponen en presencia de lo que representan. Prescindiendo de las alusiones a semejanza o la percepción, W. explica el significado de las expresiones que usamos en torno al sentimiento de presencia.

El discurso de W. en *Investigaciones* entrará a partir de aquí gradualmente en el terreno del lenguaje verbal, para preguntarse lo que ocurre con expresiones como “esta palabra está llena de significado”, si el significado de la palabra no es otra cosa que el uso que se hace de ella²⁸.

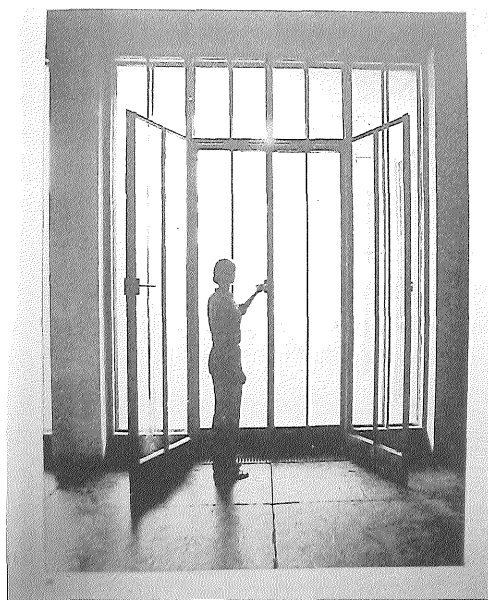
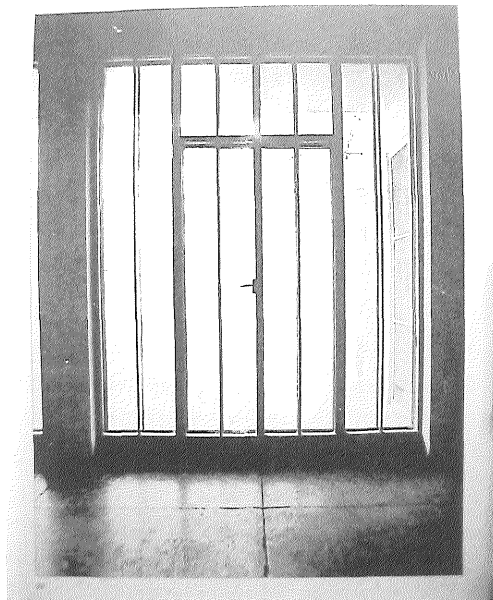
Wittgenstein ha mostrado pues que si nuestro problema es la determinación de los conceptos, no es necesario buscar los fundamentos de la representación gráfica en la fisiología del ojo, en la psicología de la visión, pero tampoco incluso en la necesidad geométrica –buscar en estos lugares es, podría decirse, una superstición–. Los hechos que caracterizan a lo que llamamos proyección, a la más dura de las representaciones, quedarían enfocados simplemente en el hábito y el uso de un lenguaje, y en consecuencia en una realidad cultural.

Los escritos de Wittgenstein, especialmente los últimos, se proponen limpiar, desatar y clarificar los absurdos metafísicos. Después de esta operación queda muy poco, porque lo verdaderamente importante para el hombre no está en el terreno de la filosofía. Y por otra parte nada habrá ya que podamos subrayar como esencial, porque esencial es sólo lo que nosotros queremos considerar así. También en esto la casa de su hermana es un ejemplo, escapando a toda retórica, y sin más énfasis que el que resulta de jugar a olvidar sobreentendidos habituales. Algunas puertas están fuera de escala; el picaporte aparece en el dibujo en el lugar donde se esperaría que estuviera en una puerta funcional de tamaño normal; pero si conocemos sus dimensiones reales comprobamos que queda a una altura desmesurada. Es otro ver como o considerar:

Vemos una figura que muestra la forma de un sillón; se nos dice que representa una construcción del tamaño de una casa. Ahora la vemos de distinta manera.

[...]

No se ve el cambio del aspecto, sino el cambio de la interpretación²⁹.



Paso del salón a la terraza en la casa de Margarethe Stonborough-Wittgenstein.

NOTAS:

1. Sobre su consideración en el ámbito de la arquitectura moderna, ver MARIANO BAYÓN, "La casa de Ludwig Wittgenstein", en *Arquitectura* nº 281, pp. 24-37, y la bibliografía en él citada.
2. Y en su primera época, aquello que no puede ser explicado, lo que, como propio de la mística, no puede ser "dicho", etc.
3. L. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid 1987, apéndice, p. 187.
4. Una bibliografía sobre las diversas interpretaciones coincidiría con una bibliografía sobre la filosofía de Wittgenstein. Por G.H. von Wright sabemos que la idea se le ocurrió cuando estaba en una trinchera durante la Primera Guerra Mundial, viendo una revista en la que se explicaba la representación de un accidente automovilístico en un Tribunal de París, "se le ocurrió entonces que era posible invertir la analogía y decir que una proposición hace el oficio de una imagen" (FERRATER MORA et al., "Esquema biográfico", en *Las filosofías de Ludwig Wittgenstein*, Barcelona 1966). Sobre las relaciones del *Bild* de W. con el *Icon* de Peirce, el *Image* de Russell, etc., TOMÁS MALDONADO, "Apuntes sobre la iconicidad",

en *Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974*, Barcelona 1974, pp. 230 y ss.

5. E. TIERNO, "Nota del traductor", en L. WITTGENSTEIN, *Tractatus...*, p. 10 de la edición de Alianza, 1975. La primera edición en castellano apareció en 1957. Aquí usaremos la traducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera (Madrid, Alianza, 1987), que mantiene *figura*. En inglés se adoptó el término *picture*.
6. La diferencia entre los términos es discutida en A. JANIK y S. TOULMIN, *La Viena de Wittgenstein*, Madrid 1994, con especial énfasis en el concepto de modelo matemático propio del *Bild* del físico H. Hertz.
7. Estudió Geometría descriptiva en la Realschule de Linz -donde el curso 1904-05 se pudo cruzar con el estudiante Adolf Hitler-, y después en sus estudios de Ingeniería Mecánica en la Technische Hochschule de Charlottenburg, Berlín. En este último lugar se alojó en casa de la familia del profesor Stanislaus Jolles, quien estaba especialmente dedicado a la Geometría descriptiva, y allí se le recordaría mucho tiempo con afecto. BRIAN MCGUINNESS, *Wittgenstein. El joven Ludwig (1889-1921)*, Madrid 1991, que apunta la posibilidad de esta influencia en pág. 96.

8. La idea es que cualquier proposición es descomponible en proposiciones elementales, pero Wittgenstein nunca querrá dar un ejemplo de proposición elemental.
9. En 2.17 esta configuración común es llamada *Form der Abbildung*. En 2.173 habla de *Form der Darstellung* como punto de vista, es decir, modo de proyección o sistema de representación. La diferencia entre ambos conceptos ha sido muy discutida.
10. L. WITTGENSTEIN, *Diario filosófico (1914-1916)*, Barcelona 1982, 1-11-14.
11. Figuras como las de M.E. Escher parecen imposibles porque completamos la indeterminación que implica una sola proyección con nuestras expectativas acerca de lo representado.
12. L. WITTGENSTEIN, *Tractatus...*, 2.04, 2.05 y 2.06.
13. Esto está en relación con los cuantificadores lógicos universal y existencial, "para todo" y "existe al menos un". Nada podría corresponder a ellos en una representación figurativa, por tanto para W. la existencia sólo se muestra, no se dice.
14. L. WITTGENSTEIN, *Philosophical grammar*, Oxford 1974, p. 192.
15. L. WITTGENSTEIN, *Investigaciones filosóficas*, Barcelona 1988, n. 497.
16. La misma observación podemos encontrar en E.B. de Condillac: "una cosa puede ser expresada de muchas maneras, puesto que no hay ninguna que no se parezca a muchas otras" (E.B. de CONDILLAC, *La langue des calculs*, París 1789, p. 2), en Ch.S. Peirce: "cualquier cosa es similar o disimilar a cualquier otra" (Ch.S. PEIRCE, *Collected Papers*, Cambridge (Mass.) 1985, n. 1.567), en Umberto Eco: "cualquier cosa se asemeja a cualquier otra" (U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, Madrid 1985, 3.5.8.), etc., y ha servido de apoyo a las posturas convencionalistas en torno a la manera en que representan las imágenes. También W. dice "¿No puede derivarse todo de todo, mediante alguna regla?" (L. WITTGENSTEIN, *Observaciones sobre los fundamentos de la matemática*, Madrid 1987, I,7).
17. L. WITTGENSTEIN, *Philosophical grammar*, IX, 113, p. 163. Wittgenstein llama la atención con frecuencia sobre aquellas afirmaciones que parece que explican, pero que

- en realidad sólo equivalen a la definición del uso de un término.
18. Y en particular en relación con Karl Bühler, para quien las imágenes mentales tienen un papel completamente subsidiario, y que niega la posibilidad de reducción y análisis en elementos del pensamiento. En cuanto a estas relaciones ver ÁNGEL RIVIERE, *Razonamiento y representación*, Madrid 1986, y W.W. BARTLEY III, *Wittgenstein*, Madrid 1982.
19. L. WITTGENSTEIN, *Investigaciones...*, II, xi, p. 467.
20. L. WITTGENSTEIN, *Investigaciones...*, II, xi, p. 445.
21. L. WITTGENSTEIN, *Philosophical grammar*, Appendix 4, "Elementary propositions", p. 213.
22. L. WITTGENSTEIN, *Philosophical grammar*, loc. cit.
23. El llamado teorema de Polhke se enuncia en 1858 y se demuestra en 1863. El concepto teórico no era inmediato: el profesor francés Th. Olivier, en 1852 se había planteado ya el problema de la existencia de un modo de representación (la elección arbitraria de las direcciones de los ejes y de las escalas), que él creía no podía ser una proyección del objeto, sino «un dibujo que sirve para construirlo». Este modo de hacer será llevado a la práctica en las conocidas axonometrías de August Choisy, que, sea cual sea la dirección de los ejes, siempre presentan escalas iguales.
24. L. WITTGENSTEIN, *Investigaciones...*, II, xi, p. 467. Dice "leyera" en lugar de "siguiera", pero es evidente que se refiere al seguimiento meramente topológico de las partes, y el uso ahora habitual de la expresión 'leer un plano' puede llevar a confusión. Corregimos *Bluepause* = "heliografía" de la traducción castellana por su significado real. Cfr. también L. WITTGENSTEIN, *Últimos escritos sobre Filosofía de la Psicología*, Madrid 1987, n. 649, p. 108.
25. En L. WITTGENSTEIN, *Últimos...*, n. 654, p. 109, dice "...el criterio del 'ver-así' es muy distinto al uso de la geometría descriptiva", refiriéndose al uso mecánico a partir de las reglas. También "Tienes que pensar en el papel que las imágenes desempeñan en nuestras vidas (en oposición a los planos de trabajo). Y este papel no es en modo alguno uniforme". (L.W., *Últimos...*, n. 650). Sobre la diferencia entre el ver en la estética y en la geometría descriptiva: "¿No es esencial en la estética que la pintura, la pieza musical, etc., puedan cambiar su aspecto para mí?, pues, naturalmente, para aquella representación espacial esto no es esencial" (L.W., *Últimos...*, n. 634).
26. L. WITTGENSTEIN, *Investigaciones...*, II, xi, p. 471.
27. L. WITTGENSTEIN, *Investigaciones...*, II, xi, p. 479.
28. "Pero si la oración me puede parecer como una pintura en palabras, incluso cada una de las palabras en la oración como una figura, entonces ya no es de extrañar que una palabra, pronunciada aisladamente y sin propósito, parezca llevar en sí misma determinado significado" L. WITTGENSTEIN, *Investigaciones...*, II, xi, p. 493.
29. L. WITTGENSTEIN, *Zettel*, México 1979 #214-217. En L. WITTGENSTEIN, *Lecciones y comunicaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona 1992, que no son palabras de Wittgenstein, sino apuntes tomados por alumnos, junto al comentario de los gestos en figuras, p. 102, se dice: "Reconocer una expresión. Arquitectura: dibuje una puerta. 'Demasiado grande'. Ustedes podría decir: 'Él tiene un ojo excelente para las medidas'. No, él ve que eso no tiene la expresión correcta, no reproduce el gesto correcto".