

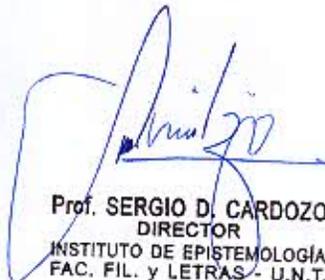


Instituto de Epistemología

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMAN
Av. Benjamín Aráoz- CP (4000)
Tel. 4310570 - 4311395 -4226421- 4211962 - 4222146 -
Interno: 471
Fax: (0381) 4310171- E-Mail: iepiste@filo.unt.edu.ar

SAN MIGUEL DE TUCUMÁN, 29 DE NOVIEMBRE DE 2013.

CERTIFICO POR LA PRESENTE QUE EL TRABAJO DE GUADALUPE REINOSO (UNC – CONICET – CEW) TITULADO “NOTAS SOBRE MÚSICA: ESTÉTICA, LENGUAJE Y COMPRENSIÓN” HA SIDO EVALUADO SATISFACTORIAMENTE PARA SER PUBLICADO PROXIMAMENTE EN EL LIBRO “LENGUAJE, CONOCIMIENTO Y PRAXIS”.



Prof. SERGIO D. CARDOZO
DIRECTOR
INSTITUTO DE EPISTEMOLOGÍA
FAC. FIL. y LETRAS- U.N.T.

Notas sobre música: estética, lenguaje y comprensión*

Guadalupe Reinoso
(UNC, CONICET, SECyT)

Por diferentes reconstrucciones biográficas sabemos que la familia de Wittgenstein cultivó una afición ferviente por la música. La casa paterna fue lugar de frecuentes reuniones donde músicos de la talla de Gustav Mahler (1860-1911) ejecutaban sus interpretaciones. Sus siete hermanos aprendieron a tocar algún instrumento, aunque sólo Paul, el mayor de ellos, se dedicó de manera profesional convirtiéndose en un reconocido pianista para quien Maurice Ravel compuso el *Concierto para piano para la mano izquierda* (1931)¹. El propio Ludwig tocaba con destreza el clarinete y por sus diarios y apuntes filosóficos sabemos que la música fue un tópico recurrente en sus reflexiones. Se pueden rastrear referencias dispersas en muchos de sus escritos que versan sobre estética en general y sobre la música en particular: en su primera etapa de pensamiento encontramos en el *Tractatus* (1918)² y diarios de la época (1914-16) observaciones sobre el valor absoluto, la distinción *mostrar-decir* y la posibilidad de una visión *sub specie aeternitatis* en la que ética y estética coincide. Con su retorno a Cambridge en 1929 comienza su etapa de transición y podemos hallar reflexiones en las conversaciones que mantuvo con Waismann, 1929-30-31, en la primera parte de las *Observaciones a la Rama Dorada de Frazer* (1930-31), en especial en *Lectures* de Moore 1930-33 y en la parte II del *Cuaderno Marrón* (1934-5), en esta fase de revisión del *Tractatus* y de exploración de nuevos modos de entender el método en filosofía asociado a las transformaciones que sufre su enfoque sobre el lenguaje emergen nuevas nociones también para referirse a la estética: análisis gramatical, descripciones suplementarias, visión perspicua (o sinóptica). Finalmente en la denominada segunda filosofía en la que se plasma con claridad su nuevo modo de filosofar asociado a su renovada mirada sobre los juegos del lenguaje encontramos

* El siguiente trabajo es una modificación de las primeras exploraciones sobre el tema como fueron presentadas en mi ponencia titulada *Wittgenstein y la música: lenguaje, escepticismo y religión*, en el marco de las V Jornadas del *Círculo de Estudios Wittgensteinianos* "Lenguaje, conocimiento y praxis", realizadas el 20 y 21 de septiembre de 2012.

¹ Agradezco a Rolando Assad el envío de su sugerente ponencia, *El Nuevo Lenguaje Pianístico de Paul Wittgenstein* también presentada en la V edición de las Jornadas.

² Las referencias entre paréntesis indican los años de redacción, no los de publicación.

referencias principalmente en *Cultura y Valor*³ (1929-1935), en *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa* (1938) en la *Investigaciones Filosóficas* (1938-1945), (§527, 536, parte II, sección IV), en *Zettel* (1945-1948) (§172), *Lecciones de filosofía de la psicología* (1946-1947).

Si bien esta colección de párrafos muestra una gran variedad en los modos de referirse a la cuestión puede distinguirse un cuerpo de opiniones y argumentos estables que revela el interés siempre renovado que la estética y la música provocaban en Wittgenstein. En este sentido, representan por un lado, elementos de continuidad en su pensamiento no sólo por la recurrencia del tema sino por algunos problemas conceptuales permanentes: por ejemplo, su preocupación por distinguir el ámbito de la estética del de la ciencia y el tipo de “explicación” que se puede ofrecer en la esfera estética. Pero, por otro lado, constituyen un grupo significativo de párrafos que permiten rastrear las modificaciones en su filosofía, en su forma de comprender el lenguaje. Nuestro propósito es explorar algunos de los aspectos de sus reflexiones sobre la música centrándonos en su segunda filosofía para mostrar el impacto que tiene su perspectiva sobre el lenguaje en las formas de entender la apreciación (comprensión) musical y en el tratamiento de algunas mitologías: que la música se aprecia al descifrar un código y que la referencias al mundo de las emociones (interioridad) permite formular en qué consiste la comprensión de una pieza musical.

La apreciación musical

Desde el enfoque sobre el lenguaje que comienza a esgrimirse en los años '30 las cuestiones estéticas reciben un nuevo tratamiento a partir del análisis gramatical de la palabra ‘bello’: con dicha palabra se hace referencia a una variedad de cuestiones que no parecen tener mucho en común más bien revelan una “transición gradual” entre los casos⁴. En *Cultura y Valor* se ejemplifica esta posición al preguntar: “¿Qué tienen en común estos ojos con una iglesia gótica que también encuentro bella? ¿Debo decir que me producen una impresión semejante? ¿Cómo cuando digo que lo común es que mi mano se sienta tentada a dibujar a ambos? En todo caso, esta sería una *definición estrecha* de lo bello (1933: §129). En el caso particular de la música las preocupaciones giran en torno a qué tipo de explicaciones podemos ofrecer para que alguien comprenda

³ En esta obra se pueden consultar las siguientes entradas: §215, 216, 225, 240, 268, 288, 289, 290, 291, 292, 359, 398.

⁴ Cf. Moore, George. “Conferencias de Wittgenstein de 1930-33”, *Defensa del sentido común y otros ensayos*, Madrid: Orbis, 1984, pp. 255-322.

las *pretensiones* de las composiciones de Brahms. Wittgenstein señala que lo único que podemos ofrecer son “descripciones suplementarias”: por ejemplo, hacerle escuchar una gran cantidad de obras del autor o comparar estas obras con las de otro autor contemporáneo, pero estas ejercicios funcionan solo como orientaciones y permiten dirigir “la mirada hacia algo, ponemos las cosas unas al lado de las otras” sin que necesariamente el que escucha le “guste” la música que oye⁵.

De aquí se desprenden dos cuestiones a clarificar: la primera confusión que Wittgenstein intenta disipar es que la experiencia estética se explica a partir de la producción de cierto efecto; la segunda, suponer que hay que descubrir un lenguaje cifrado que se halla oculto. En el caso de la música, y siguiendo a Johnston⁶ podemos ver que Wittgenstein disipa dos mitologías en la forma en la que tradicionalmente se concibe la apreciación musical: concebirla como un “narcótico” (en el sentido en que se produce cierto efecto) o como un “enigma” que debemos resolver. La primera entiende que la música debe buscar conmover, generar sentimientos -emociones- agradables o placenteros, al que escucha. La segunda, que para apreciar una composición musical debemos decodificar un mensaje oculto que se halla en ella. Wittgenstein rechaza ambas. Ataca cualquier interpretación que refiera a la interioridad en el sentido en que la comprensión de la música no se reduce a una sensación o suma de sensaciones. Para Wittgenstein el que entiende la música, el que la aprecia, tiene cierta expresión, actúa de una determinada manera sin necesidad de apelar a una interioridad de sensaciones privadas. En *Cultura y Valor*, 1946, §289 agrega: “¿en qué consiste seguir comprensivamente una frase musical o tocarla con comprensión? No veas en ti mismo. Pregúntate más bien qué te hace decir que *otro* lo hace”. Y por otro lado, que no puede darse una serie de reglas que permitan descifrar un lenguaje oculto en las frases y melodías. En *Zettel* escribe: “Si un giro, de pronto te dice algo, no es menester que seas capaz de explicarlo. Súbitamente este gesto también te es accesible” (§158).

Estas referencias sobre la comprensión de una frase musical se vinculan con sus reflexiones sobre el lenguaje, así en *Zettel* afirma: “entender una frase musical también podría denominarse la comprensión de un *lenguaje*” (Z §172). En las *Investigaciones* se invierte el orden y escribe: “entender una oración del lenguaje se parece mucho más de lo que se cree a entender un tema en música” (§527). Estas ideas ya habían sido formuladas en 1935 en el *Cuaderno Marrón*, donde escribió:

⁵ Cf. *Ibid.*, p. 313.

⁶ Johnston, Paul. “The Musicality of Language”, *Wittgenstein. Rethinking the Inner*, London: Routledge, 1993, p. 104.

“lo que llamamos ‘comprender una frase’ tiene, en muchos casos, una semejanza mucho mayor con el comprender un tema musical de lo que podríamos inclinarnos a pensar. Pero no quiero decir que el comprender un tema musical sea más parecido a la imagen que uno tiende a hacerse del hecho de comprender una frase; sino más bien que esta imagen es errónea y que comprender una frase es mucho más parecido a lo que sucede realmente cuando comprendemos una melodía de lo que parece a primera vista” (§17).

Desde nuestra perspectiva lo que estos párrafos refuerzan es el rechazo por parte de Wittgenstein a las explicaciones sobre la comprensión y el lenguaje desde un esquema internalista que recurre a conceptos psicológicos para la definición de los estados mentales, deseos, sensaciones, afectos y sentimientos en términos de entidades trascendentes e independientes de nuestros paradigmas lingüísticos: “no está la sensación de un lado y la palabra que refleja, representa, o refigura, por el otro” (Gargani, 1979: p. 1). Aprender la música es como entender gestos, como entender las expresiones. En estas notas se fortalece la idea de que aprender un lenguaje no consiste en aprender una serie de definiciones (no se reduce a aprender reglas) sino en llegar a responder a los *gestos* que componen el lenguaje. En referencia a este punto encontramos en *Cultura y Valor* los siguientes interrogantes: “¿En qué consiste seguir comprensivamente una frase musical? ¿Ver un rostro con sensibilidad por su expresión? ¿Beber la expresión de un rostro?” (§288). Y más adelante agrega, “un tema no tiene menos expresión facial que un rostro” (§292). Pregunta posteriormente: “¿cómo explicar a alguien lo que significa ‘entender la música’? ¿Nombrándole las representaciones, percepciones de movimiento; etc., que tiene quien entiende? *Más bien* mostrándole los movimientos expresivos de quien entiende” (§398). En sintonía con estos pensamientos en las *Investigaciones* se lee: “este rostro (que da la impresión de timidez) también me lo puedo imaginar como valeroso’ (...) la reinterpretación de la expresión de un rostro puede compararse a la reinterpretación de un acorde en música, cuando lo sentimos a veces como transición a una tonalidad y a veces como transición a otra” (§536).

Asimismo, estas reflexiones enfatizan el aspecto constructivo del lenguaje poniendo el acento en la multiplicidad de los usos cotidianos y en los modos de aprendizaje del mismo. En las *Lecciones y conversaciones sobre estética*, Wittgenstein reflexiona sobre la enseñanza de la palabra “bello” y afirma que “los niños las aprenden como si se tratara de interjecciones”⁷, de gestos. Esta reflexión ilumina la afirmación que hallamos en *Cultura y Valor*: “el tema [musical] está en acción recíproca con el lenguaje” (§292). Y aquí aparece claro el enfoque sobre el lenguaje que critica en su segunda

⁷ Wittgenstein, Ludwig. “Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa”, *Wittgenstein, obras completas*, tomo II, Madrid: Gredos, 2009, p. 656.

filosofía al indicar que: “repárese en el error de pensar que el significado o el pensamiento es algo que sólo acompaña a la palabra, y que la palabra no importa. ‘El sentido de una proposición’ es muy similar al asunto de ‘una valoración artística’. La idea de que una proposición tiene relación con un objeto tal que, sea lo que sea lo que produce ese efecto, es el *sentido* de la proposición”⁸. Con estas afirmaciones se enfatiza que el aprendizaje de un lenguaje no se realiza a partir de la explicitación de reglas sino que está determinado por aprendizajes implícitos ya que el lenguaje es un conjunto de actividades atravesado por y asentado en formas de vida. En *Lecciones y conversaciones* señala claramente este punto en referencia a la estética: “para aclararse respecto a expresiones estéticas hay que describir modos de vida”⁹. Exploremos en detalle esta sugerencia.

Comprensión y formas de vida:

Atendiendo a los usos del concepto “formas de vida”, concepto técnico de la filosofía de Wittgenstein es utilizado muy pocas veces¹⁰, se comprende la estrecha vinculación con su concepción del lenguaje defendida en esta etapa de pensamiento, donde se lo interpreta como una actividad humana reglada: “imaginar un lenguaje es imaginar una forma de vida”; “sólo en la corriente (en el flujo) del pensamiento y de la vida tienen significado las palabras” (*Zettel*, §173). La apelación a la noción forma de vida, sirve para rechazar las consideraciones abstractas sobre el lenguaje porque no hay algo así como “el lenguaje” separado de sus manifestaciones y usos. El lenguaje está siempre en conexión con la noción de actividad (en un sentido amplio) de juego (*Investigaciones Filosóficas* §7). Y estas reflexiones tienen que ver con los objetivos principales de su filosofía, señalar que la imagen de un “punto de vista externo” del lenguaje es ilusoria.

Los ejemplos musicales refuerzan la idea: para que se dé la apreciación musical, para su comprensión, ya se deben compartir formas de vida, es decir, compartir prácticas, hábitos, cursos de acción, los cuales funcionan como nuestros referentes, a modo de concordancias espontáneas básica¹¹. Nuestra reacción a la música se relaciona también

⁸ *Ibíd.*, p. 686.

⁹ *Ibíd.*, p. 665.

¹⁰ Aparece en *Investigaciones Filosóficas*, I: §19, §23; §174; §241; §226 y en II: §409, §517; en *Observaciones sobre filosofía de la psicología*: I, §630; en *Observaciones sobre los fundamentos de la matemática*: VI, §43; *Zettel*: §173 y en *Sobre la certeza* solo una vez: §358.

¹¹ Como bien indica Scotto, el concepto modos de vida conserva un aspecto positivo que refiere a cómo los acuerdos o concordancias en nuestras formas de vivir hacen posible los juegos del lenguaje. Pero también manifiesta un aspecto negativo tiene que ver con que esta concepto actúa también como límite en el sentido en que “puede impedir la formación de ciertos significados o conceptos, o que permitiría pensar incluso en la existencia de otros conceptos diferentes, es decir, en genuinas diversidades conceptuales” (Scotto, Carolina. “Formas de vida extrañas” en *Wittgenstein en español*, Buenos Aires: Edición UNLa, 2010, pp. 205-236).

con algo no-musical "(...) mi comprensión presupone la familiaridad con las inferencias, con la confirmación y con las respuestas" (Z 175).

Aquí importa reparar en que la investigación sobre las formas de vida no es una que ofrezca "explicaciones" al modo en el que por ejemplo Frazer estudió los rituales mágicos de culturas primitivas. Wittgenstein rechaza su noción de explicación (*Erklärung*) al distinguir entre ofrecer causas y ofrecer explicaciones¹². Uno de los grandes problemas en estética, que se derivan de esta confusión entre ofrecer explicaciones causales y ofrecer señalamientos a partir de descripciones suplementarias (razones), es que se supone que una investigación psicológica puede ofrecer "explicaciones" a lo que el austríaco objeta: "las cuestiones estéticas no tienen nada que ver con experimentos psicológicos; se responden de otro modo completamente distinto. Los problemas importantes en estética no se resuelven mediante una investigación psicológica"¹³. En estética, y también en filosofía, lo que se procura son "razones", vale decir, señalamientos que permiten dirigir la atención sobre algo. Al dar razones buscamos que el otro vea [escuche] lo que uno ve [oye] aunque no le atraiga: "se intentan aclarar las circunstancias como en un proceso judicial"¹⁴. Indicar una razón equivale a decir: "sigue este camino"¹⁵. Y añade: "lo que realmente necesitamos para resolver perplejidades estéticas son determinadas comparaciones, agrupamientos de casos determinados"¹⁶.

Este punto ilumina también la cuestión sobre las creencias religiosas que en esta etapa se trata de manera diferenciada respecto a las preocupaciones estéticas, en el sentido en que ya no encontramos la identificación ética-estética plasmada en el *Tractatus*. Para Wittgenstein la experiencia religiosa debe ser entendida como una experiencia que transforma intensamente al sujeto que la experimenta, es una forma de vida profunda, ésta no es simplemente producto de una confusión conceptual. La confusión radica en querer convertir a la religión en una teoría. En el tratamiento que Wittgenstein realiza de las creencias religiosas, señala que si uno cambiara o dudara de ciertas cosas no estaríamos en presencia de un equívoco sino frente a una situación que podemos denominar de *conversión*, uno "sería llevado a ver el mundo de una manera distinta" (*Sobre la Certeza* §92) y en esencia este tipo de conversión sería una conversión religiosa ya que no depende de que logre convencer a alguien por medios de argumentos

¹² La primera versión explícita de esta distinción aparece en las *Conferencias de Wittgenstein de 1930-33* de G. Moore.

¹³ Ludwig Wittgenstein, 2010, p. 673.

¹⁴ George Moore, 1984, p. 314.

¹⁵ Ludwig Wittgenstein, 2010, p. 677.

¹⁶ *Ibid.*, p. 685.

o evidencia, sino por medio de la persuasión (al menos en primera instancia) para mostrar que el mundo podría ser distinto de cómo alguien ha crecido creyéndolo¹⁷. Comprender, apreciar, “una costumbre mágica o religiosa, un rito, una fiesta, una ceremonia, etc., es algo que se parece mucho más a la comprensión de una obra de arte que a la explicación científica de un fenómeno natural. Esa comprensión se obtiene esencialmente por ordenación de casos semejantes en el seno de grandes familias, es decir, por comparación, analogía, homología, contraste. etc.”¹⁸. De ahí, que las reflexiones sobre música puedan mostrar este contraste respecto al paradigma científicista que Frazer desplegó y que Wittgenstein combatió con su nuevo método.

Desde este encuadre apreciar una frase musical, *comprenderla*, se asemeja a la visión perspicua propuesta en su nueva filosofía: comprender no es descubrir hechos, ni extraer inferencias lógicamente válidas de premisas aceptadas –ni, menos aún, construir teorías–, sino que consiste en “adoptar el punto de vista adecuado (desde el cual *oír* la expresión musical o *ver* la manera de salir de la niebla filosófica)”¹⁹.

¹⁷ Cf. Putnam, Hilary. *La filosofía Judía, una guía para la vida*, Barcelona: Alpha Decay, 2011, p. 31.

¹⁸ Bouveresse, Jacques. “Las causas, las razones y los mitos”, *Wittgenstein y la estética*, Valencia: Universitat de València, p. 103.

¹⁹ Monk, Ray. *Ludwig Wittgenstein. El deber de un genio*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 480.

Bibliografía:

Gargani, Aldo, G. *Wittgenstein tra Austria e Inghilterra*, Torino, Italia: Stampatori, 1979.

_____, *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*, Milán, Italia: Raffaello Cortina Editore, 2008.

Niro, Piero. *Ludwig Wittgenstein e la musica. Osservazioni filosofiche e riflessioni estetiche sul linguaggio musicale negli scritti di Ludwig Wittgenstein*, Napoli: Edizioni Scientifiche, 2008.

Schorske, Carl. E. *La Viena de fin de siglo. Política y cultura*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

Wittgenstein, Ludwig *Los cuadernos azul y marrón*, Madrid: Tecnos, 1976.

_____ *Observaciones filosóficas*, México: UNAM, 1997.

_____ *Obras completas*, Tomo I y II, Madrid: Gredos, 2010-209.