

Filosofía, lenguaje y estética.

Reflexiones sobre la apreciación musical en los escritos transitorios (1929-1935) de Wittgenstein.

Guadalupe Reinoso
(UNC, CONICET, SECyT)

"La música es una revelación más alta que la filosofía"
L. van Beethoven

"Sin la música la vida sería un error"
F. Nietzsche
El crepúsculo de los ídolos, §33

Primer movimiento: corpus

Las reflexiones sobre la música son un tema constante en los escritos de Wittgenstein que no solo refieren a sus propios gustos musicales sino a también a sus opiniones más generales sobre estética y aquellas específicas dedicadas a la apreciación musical, a la interpretación (ejecución) de piezas musicales y al lenguaje y la notación de la música. Si bien estas opiniones están muy dispersas, el lector interesado puede consultar el *Tractatus* (1918) y los diarios de la época, en el marco de lo que se denomina su primer período de pensamiento; y correspondiente al segundo período, las notas compiladas bajo el título *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa* que son apuntes de conferencias y lecciones sobre estos temas dictadas en 1938, que se complementan con la segunda parte de las *Observaciones a la Rama Dorada de Frazer* redactada probablemente en el 1948 -según Rhees- y no antes del 1936. No obstante, la fase que nos interesa abarcar es el llamado período intermedio que cubre la franja de años que va desde 1929, con su vuelta a Cambridge, hasta el año 1935, que se considera el período de transición entre el *Tractatus* y las *Investigaciones Filosóficas* (recordemos que el año 36 es el momento en el que se redacta el primer borrador de las *Investigaciones*) y coinciden también con la transición de sus opiniones sobre estética como quedan plasmadas en su primera obra y las posteriores *Lecciones y conversaciones*.

Importa reparar en la mencionada palabra "transición" pues su polisemia puede hacer mención al paso de un modo de ser a otro completamente distinto o más bien, a un

cambio de tono y de expresión. En este sentido, y al tener en cuenta la lectura de D. Stern (2013) se pueden identificar tres interpretaciones posibles de los escritos transitorios que establecen de modo diverso la relación entre los dos períodos de pensamiento de Wittgenstein: la primera interpreta que la filosofía del segundo Wittgenstein surge en los años '30 (Baker y Hacker, 1980, 1980a, 1985; Hacker 1990, 1996, 2012; Glock 1996)¹, y que ya se establece claramente en las conversaciones que sostuvo Waismann 1929-34. Desde esta lectura, ya en este período intermedio se definen las primeras formulaciones de muchas de las ideas centrales del último Wittgenstein; la segunda, en cambio, sostiene que es a partir de 1935 el momento en el que se define la nueva perspectiva. El argumento central, es que la etapa 1930-4 sufre demasiadas transformaciones y no es posible tomarla como modelo para su obra posterior (Stern, D. 1991, 2004, 2005; Schulte, J., 2002, 2011, Pichler, A., 2004, y Engelmann, M., 2011, 2013). Estos intérpretes sostienen que existe una mutación hacia una concepción de la filosofía en la que su objetivo era aclarar, de manera *sistemática*, las reglas de nuestro lenguaje en una gramática filosófica. Sin embargo, “para el momento en que redactó el primer borrador de las *Investigaciones Filosóficas* en 1936-1937 ya había renunciado a esta concepción sistemática de la gramática filosófica a favor de una crítica fragmentada de los problemas filosóficos específicos” (Cf. Stern, 2013); finalmente, la tercera, establece una idea de fuerte unidad en toda su producción filosófica y por lo tanto sostiene que de haber modificaciones en su perspectiva durante la década de 1930 no deben considerarse como profundas (véase Hacker, P. 2000; Diamond, C., Conant, J., 1991).

En lo que respecta a la música y a la estética son fundamentales los textos producidos en esta época, ya que discute sobre estas temáticas de manera explícita en muchas de sus clases y conferencias. Incluyen un amplio debate de los temas de la filosofía de la religión, la ética, la estética y el psicoanálisis - temas sobre los que Wittgenstein no opinó mucho en otros lugares, y los presentó de una manera más matizada y detallada en relación con lo poco que escribió sobre estas temáticas posteriormente (Cf. Stern, 2013: p.167-8). En el caso particular de las reflexiones sobre música podemos decir que por un lado, representan, dentro de la producción filosófica del austríaco, un fuerte elemento de continuidad, no sólo en términos de pura presencia,

¹ Las referencias bibliográficas de estas obras se pueden consultar en D. Stern (2013), ver apartado bibliografía.

sino, y sobre todo, por la evidente persistencia de algunos problemas conceptuales y algunas estructuras argumentativas (Cf. Niro, 2008: p. 13). Cabe señalar, que, estrictamente hablando, es muy difícil de establecer la existencia de una filosofía *orgánica* y *sistemática* de la música en las obras de Wittgenstein, pero se puede distinguir, al considerar este cuerpo de opiniones en conjunto, entre un grupo de argumentos e ideas que permite reconstruir una mirada filosófica sobre la música y aquellas reflexiones referidas a lo musical que son utilizadas para iluminar otras discusiones.

Pero, por otro lado, parece haber en sus opiniones sobre estética profundos cambios asociados a la nueva forma emergente de filosofar que comienza a prestar atención a la particularidad de los casos, al análisis gramatical de los mismos, a la producción de analogías y descripciones suplementarias, a la filosofía entendida desde la idea de una visión perspicua (o sinóptica), y al surgimiento de las nociones “juegos de lenguaje” y “formas de vida”. De esta manera los párrafos dedicados a la música conforman un interesante grupo de reflexiones que revelan los sugerentes movimientos filosóficos que de manera gradual se dan en esta época y que, desde nuestro enfoque, revelan la tensión que se puede establecer entre las posibles continuidades y rupturas haciendo de este período una fuente tan valiosa para la comprensión de la filosofía de Wittgenstein.

Nuestro corpus de trabajo comprende: los diarios *Movimiento del pensar* y *Cultura y Valor* (1929-1935); la *Conferencia de ética* (1929); algunas anotaciones en las conversaciones que mantuvo con Waismann (1929-30-31); la primera parte de las *Observaciones a la Rama Dorada de Frazer* (1930-31); párrafos sobre música dispersos en la *Observaciones filosóficas* (1929-30), en *The Big Typescript* (1932-33) y en el *Cuaderno Marrón* (1934-5). Pero sin lugar a dudas el escrito que ofrece más material sobre estética y ejemplos de música son las *Lectures* de Moore 1930-33, en especial el tema F parte III, correspondiente al año académico 1932-33.

A diferencia de los escritos filosóficos personales de esa época (las *Observaciones Filosóficas*, *The Big Typescript*, la *Gramática* -1934-) las *Lectures* -clases y conferencias- de Wittgenstein fueron realizadas expresamente para presentar su nuevo pensamiento a las personas que no estaban familiarizados con él, muchos de los cuales eran novatos en filosofía. Pero sería erróneo sugerir que estas clases y conferencias poseían un tono o carácter unitario. En las notas de Moore se distingue el

carácter de *flujo libre* de sus pensamientos en tiempo real y su cambio de enfoque paulatino sobre las preguntas que le ocuparon en su momento; en especial, sus principales reservas sobre el *Tractatus* (Cf. Stern, 2013: p. 167). Las conferencias fueron una oportunidad para probar y explorar las ideas que surgen posteriormente en sus últimos escritos de forma más pulida.

Lo que desarrollaremos a partir de ahora son tres tópicos que permiten constatar que el período de transición es sobre todo una etapa de tensiones, de diálogo vivo y que no debe interpretarse como un cambio brusco sino más bien gradual y paulatino. El primero se centrará en mostrar la relación compleja que Wittgenstein estableció con la metafísica o con algunos de sus clásicos problemas de la filosofía; en particular su distanciamiento del *Círculo de Viena* y su programa anti-metafísico enmarcado en la discusión sobre los valores. En segundo lugar, en sus opiniones sobre el método filosófico vinculado al nuevo modo de entender el lenguaje y a sus opiniones sobre estética. Y el tercero, en las reflexiones sobre la apreciación musical a partir del nuevo método filosófico emergente.

Segundo movimiento: ciencia, metafísica y el espíritu de una época

El regreso de Wittgenstein a Cambridge se da en enero de 1929 y ya se vislumbra algunas de las modificaciones que sufre su enfoque sobre la filosofía en la evaluación que realiza del *Tractatus*. En las conversaciones que sostuvo con Waismann, que comenzaron unos años antes, se dejan entrever sus nuevas motivaciones. El 18 de diciembre 1929, en la entrada titulada *Solipsismo* indica: “antaño creí que existía el lenguaje corriente, en el que ordinariamente nos entendemos, y luego un lenguaje primario que expresaba lo que realmente sabemos, por consiguiente, los fenómenos. También hablé de un primer sistema y de un segundo sistema [...] ahora creo que esencialmente, no poseemos más que un solo lenguaje, que es el lenguaje corriente. No es preciso inventar un nuevo idioma o construir una simbólica, puesto que el lenguaje corriente es ya el lenguaje” (Waismann, 1973: p. 41). Con estas palabras se muestra los primeros cambios en la perspectiva lógica desarrollada en el *Tractatus* que modifica cierta terminología técnica, como se ejemplifica con el abandono de la noción de “forma

lógica” para dar paso a la de “gramática”² y a los usos efectivos del lenguaje. No obstante, defiende algunas de las opiniones plasmadas al final de su libro en especial aquellas referidas al valor absoluto de lo ético y lo estético, que colisionan con la actitud anti-metafísica defendida por el *Círculo de Viena*.

En el 1929 y comienzos del ‘30 uno de los tópicos en el que sigue trabajando es la idea del significado en el marco de discusión planteado ya en el *Tractatus* entre lo que tiene sentido y lo que no. En las conversaciones con Waismann se ve el esfuerzo por plantear con claridad esta diferencia que busca establecer un criterio empírico del significado y que los estudiosos consideran la etapa más “verificacionista” del período de transición. En 18 de diciembre del ‘29 Waismann registra la opinión de Wittgenstein: “el sentido de la proposición es su verificación [...] para determinar el sentido de la proposición, debería poseer una experiencia muy definida si quiero que la proposición pase por comprobada” (Waismann, 1973: p. 42). Sin embargo, Wittgenstein comprende rápidamente el uso erróneo que el *Círculo de Viena* hace de estas ideas y las consecuencias anti-metafísicas que se derivan de ellas.

Ese año fue invitado por C. K. Ogden a pronunciar una conferencia en *The Heretics*, Wittgenstein interpretó que era una oportunidad para poner a prueba y corregir el malentendido más extendido y serio referente al *Tractatus*: la idea de que se trata de una obra escrita con ánimo positivista. Una de las preocupaciones que atraviesa esta etapa es aquella que versa sobre el valor absoluto (ético y estético) y cómo es posible referirnos a él dado que se establece la siguiente paradoja: un hecho, una experiencia, puede tener valor absoluto, es decir, un valor más allá de dicha experiencia. Todo intento de mencionar o hacer referencia a este valor ético (o estético) lleva al *sinsentido*. En la conferencia explica esta situación paradójica con clara resonancia a la última parte del *Tractatus*: “el hombre tiene la tendencia de correr contra las barreras del lenguaje. Todo ese correr hace alusión a la ética. Todo lo que describo está en el mundo. En la descripción completa del mundo no acude ni una sólo vez una proposición ética, incluso cuando describo a un asesino. Lo ético no es un hecho atómico” (*Conferencia sobre ética*, Wittgenstein 2010: p. 82). Y más adelante: “(...) no es posible una descripción porque lo único que pretendía con los enunciados éticos era *ir más allá* del mundo, lo cual es ir más allá del lenguaje significativo. Mi único propósito es arremeter contra los

² Para esta modificación terminológica se puede consultar Knabenschuh de Porta, S. (2007) “¿Cómo leer a Wittgenstein? El lugar de los ‘textos transitorios’” *Revista de Filosofía*, Nº 56, pp. 107 – 130.

límites del lenguaje. Esto es parte de una tendencia del espíritu humano que respeto profundamente y por nada del mundo ridiculizaría” (*Conferencia sobre ética*, Wittgenstein 2010: p. 83)³. Wittgenstein toma distancia del “espíritu cientificista” que determina el método y modo de plantear las discusiones adoptado por el *Círculo*. Desde esta óptica, no puede hacerse referencia a lo ético (ni estético), ni puede enseñarse porque “si mediante alguna teoría pretendiera explicar a otro en qué consiste la esencia de lo ético, lo ético carecería de valor” (Waismann, 1973: p. 103). Así comienza a hacerse clara la profunda divergencia entre Wittgenstein y los miembros del *Círculo* en relación a la ética y la idea de valor absoluto que impacta en las discusiones sobre estética y religión ya que si bien no podemos teorizar sobre los valores esto no implica restarles importancia. En otra entrada fechada el 17 de diciembre 1930 refiere a un libro que escribe Schlick sobre ética en el que se discuten dos proposiciones. La primera, indica: el bien lo es porque Dios así lo quiere. La segunda, Dios quiere el bien porque lo es. Schlick defendía la segunda de estas perspectivas, mientras que Wittgenstein corrige esta interpretación al señalar que la profunda es la primera porque “esto nos dice claramente que el bien no tiene que ver con los hechos y que, por ende, no se puede aclarar mediante proposición alguna” (Waismann, 1973: p. 102)⁴.

En otras anotaciones menciona al músico Mahler como uno de los grandes compositores de la época y siguen varias opiniones sobre la idea de “espíritu de una época”, la idea de “decadencia y desprecio por la civilización europea”, en clara alusión a sus lecturas de Spengler⁵ que profundizan el quiebre con Waismann y el *Círculo*. En el prólogo a las *Observaciones Filosóficas* (1929-30) se plasman estas valoraciones:

“Este libro fue escrito para hombres que estén en simpatía con su espíritu. Este espíritu es diferente del que se conforma la vasta corriente de la civilización europea y americana, en la cual estamos todos inmersos. Éste se expresa en el progreso, en la construcción de estructuras cada vez más amplias y complicadas; aquél en la persecución de la claridad y la transparencia. El primero trata de atrapar el mundo en su periferia, en su variedad; el segundo en su centro, en su esencia. Así, el primero añade construcción tras construcción, moviéndose, por así decirlo, hacia adelante y hacia

³ En una entrada fechada el lunes 30 de diciembre 1929, se plasman las divergencias con el *Círculo* ya que se discute sobre Heidegger. A este respecto Wittgenstein opina que puede comprender a qué se refiere con el asombro ante la existencia -‘la angustia’: “El asombro no puede formularse en forma de pregunta ni tampoco hay respuesta para él. Cuanto podamos decir, podemos *a priori* considerarlo como sinsentido. A pesar de todo corremos contra las barreras del lenguaje” (Waismann, 1973: p. 61).

⁴ En *Movimientos del pensar*, el 6-5-1931 recoge estas ideas al reflexionar sobre religión: “<eso es bueno porque Dios así lo ha ordenado> esa es la expresión correcta de la falta de fundamento. Una proposición ética es una acción personal no una constatación de un hecho”.

⁵ O. Spengler (1880-1936) *La decadencia de Occidente* publicado en 1918 y 1923.

arriba, de un escalón al siguiente, en tanto que el otro permanece en donde está y lo que se esfuerza por atrapar es siempre lo mismo”

En uno de sus diarios de 1930, publicado bajo el título *Cultura y Valor*, señala en referencia a la redacción de un prólogo: “la desaparición de una cultura no significa la desaparición del valor humano sino sólo la de algunos medios de expresión de este valor” (§ 29). Otro aspecto que puede enfatizar la continuidad en estos tópicos es cómo se interprete la relación que se establece con la metafísica. Desde nuestra perspectiva, la búsqueda por establecer un método filosófico nuevo -inquietud que compartía con los miembros del *Círculo*- nunca supuso un rechazo completo de los problemas metafísicos, más bien se rechazaba ciertas formas tradicionales de “oscuridad” filosófica pero que de ninguna manera implicaban negar la importancia que estos temas entrañaban: la ética, la religión, la estética.

Aquí parece acentuarse la búsqueda por definir un nuevo método en filosofía alejado de la perspectiva “científica” a la que el *Círculo* adhería y explorar alternativas a la idea de “explicación” filosófica. Los ejemplos sobre estética y música en relación a esta búsqueda comienzan a hacerse explícitos. En las conversaciones con Waismann prosigue con la discusión sobre la noción de valor y comenta: “¿Qué es lo valioso en una sonata de Beethoven? ¿La sucesión de tonos, un determinado estado de ánimo, algún dato de conciencia? Yo respondería: cualquier explicación que se me quiera aducir, la rechazaré siempre y no porque tenga que ser falsa, sino porque es una *explicación*” (Waismann, 1973: p. 103). Si bien en ninguna de sus etapas rechazó por completo la metafísica se modifica el modo en el que podemos ocuparnos de los problemas que nos presenta. Así en *Movimientos del pensar* anota el 1-3-1931: la música de Beethoven es “completamente realista; ve la vida completamente verdadera o sea: ve la vida completamente como es y después la exalta. Se trata completamente de religión y en absoluto de composición religiosa. (Visión *sub specie eterni*)”. La noción de “visión *sub specie eterni*” será reinterpretada bajo los nuevos parámetros en los que entiende se desarrolla la labor filosófica que derivaron en la discusión sobre la diferencia entre explicación (*Erklärung*) y visión (representación) perspicua o sinóptica (*übersichtlichen Darstellung*) como se despliega en los apuntes de sus clases. La relación compleja que se establece respecto a la tradición filosófica y el método cientificista queda exhibida no sólo en sus encuentros con Waismann sino

principalmente en las *Observaciones a la Rama Dorada*⁶, las *Lectures* de Moore y algunas anotaciones dispersas en sus diarios personales de los que ahora nos ocuparemos.

Tercer movimiento: un nuevo método

En los apuntes de Moore, en la sección III, tema H, Wittgenstein advierte que el nuevo método que presenta sigue siendo filosófico y no científico porque: a- sus temas son muy generales; b- es fundamental tanto para la vida ordinaria como para la ciencia; c- es independiente de cualquier resultado especial de la ciencia (Cf. Moore, 1984: p. 320). Desde el nuevo enfoque, la filosofía no nos enseña nuevos hechos, sólo nos recuerda cosas triviales. Y se prosigue: “[resulta] erróneo suponer que lo que necesitamos es un análisis ya que en ciencia analizar el agua significa descubrir algún hecho nuevo acerca de ella, mientras que en filosofía sabemos desde el comienzo todos los hechos que necesitamos saber”. A lo que Moore agrega: “imagino que era por esta necesidad de sinopsis de trivialidades por lo que pensaba que la filosofía era semejante a la ética y la estética” (Moore, 1984: 321).

Este vínculo se despliega en detalle en los apuntes de las clases y conferencias tomados por Moore en sus *Lectures* 1930-33, que comienzan con algunos señalamientos sobre la organización del escrito y de la importancia que el propio Wittgenstein les otorgó al decir en una ocasión que se alegraba de que Moore tomase notas, ya que de ocurrirle algo quedarían registrados los resultados de sus pensamientos (Moore, 1984: p. 258). Moore, distingue tres partes, la I, referida al segundo y tercer trimestre de 1930; la II, a las conferencias del año académico 1930-31; y la III, al tercer trimestre de 1932 y año académico 1932-33. En estos últimos “corrige” cosas dichas en las primeras. En II y III habla sobre la naturaleza de la investigación que realiza y las relaciones con lo que tradicionalmente se ha llamado filosofía. Y en III desarrolla este tópico en vinculación con la estética (Moore, 1984: p. 259). Las discusiones sobre estética emergen de la

⁶ Esto parece terminar de plasmarse en una anotación que se encontró entre los apuntes a la *Rama Dorada*: “Ahora creo que lo correcto sería comenzar mi libro con observaciones acerca de metafísica como si fuera algo mágico. Pero al hacer tal cosa no debo hablar en defensa de la magia ni ridiculizarla. En este contexto, de hecho, evitar la magia tiene en sí mismo un carácter mágico. Pues cuando en mi libro anterior comencé a hablar del ‘mundo’ (y no de este árbol o esta mesa) ¿intentaba hacer otra cosa que no fuera conjurar con mis palabras algo del orden más elevado?” (Prólogo de R. Rhees, consultar Wittgenstein 2010: p. 528). Estas notas están marcadas con una *S* que Rhees interpreta como la *S* de *Schlecht*=malo pero al cotejar otras entradas parece reflejar las inquietudes que atravesaba Wittgenstein por esta época.

distinción que introduce entre causas y razones de la que se sirve para criticar las opiniones de Frazer en la *Roma Dorada* y también las explicaciones que ofrece Freud en relación a la comprensión de una broma (Cf. Moore, 1984: p. 311).

Wittgenstein introduce la discusión sobre estética tratando el problema sobre el significado de las palabras. Utiliza el ejemplo de la palabra “juego” para señalar que: 1- no hay nada común a todos los juegos y no se sigue que nos refiramos a eso común cuando otorgamos a algo particular el nombre ‘juego’; 2- denominamos ‘juego’ a actividades muy diferentes porque hay ‘una transición gradual’ de uno a otro, si bien puede no haber nada en común entre los dos extremos de la serie (cf. Moore, 1984: p. 311). Y estas características se aplican también a la palabra ‘bello’. En este sentido la belleza de un rostro diferente a belleza de una silla porque hay una “transición gradual” y no algo común que podamos nombrar con la palabra ‘bello’. Preguntar ¿por qué es bello esto? No es pedir una explicación causal. Otro ejemplo utilizado para iluminar estas ideas es el de una melodía musical que nos resulta agradable. El problema estético, indica Wittgenstein “no es ¿le gusta esto? sino ¿por qué le gusta esto?”. Lo que se pide aquí son “razones”, que desde esta óptica son entendidas como señalamientos que permiten dirigir la atención sobre algo. Al dar razones buscamos que el otro vea lo que uno ve aunque no le atraiga: “se intentan aclarar las circunstancias como en un proceso judicial. El mismo tipo de razones no sólo se dan en estética sino también en filosofía” (Moore, 1984: p. 314).

Así, para Wittgenstein las razones funcionan como analogías o como ‘descripciones suplementarias’, ya que si queremos que alguien aprecie la música de Brahms, le mostraremos “una gran cantidad de obras para que vea cuál era su pretensión, dirigimos la mirada hacia algo, ponemos las cosas unas al lado de las otras” (Moore, 1983: 313). Pero no es posible establecer o determinar ‘razones últimas’ sino “hacer ver [escuchar] a otra persona lo que uno ve [escucha]”, aunque ello no le resulte agradable. Para ello se presupone ciertas maneras comunes de actuar y de reaccionar que a su vez no pueden ser explicadas. En *Observaciones* parece tener en mente estas reflexiones, en §224 considera: “comprender una tonalidad de música sacra no significa habituarse a la secuencias de sonidos, en el sentido en el que puedo habituarme a un olor y después de cierto tiempo dejar de sentirlo como desagradable. Lo que sí significa es oír algo nuevo, algo que no había oído antes, algo –y esto es una analogía completa- lo que sería que de pronto pudiera ver como un todo característico a diez rayas [//////////],

que anteriormente sólo había podido ver como dos veces cinco rayas [///// /////]. O como si súbitamente viera un cubo cuando anteriormente sólo había podido ver en él un adorno plano” (Wittgenstein, 1997: p. 271).

Wittgenstein prosigue con la discusión introduciendo una vieja distinción kantiana entre lo bello y lo agradable para reforzar la diferencia entre ofrecer razones y ofrecer causas, diferencia que se explica por la divergencia en la gramática de estos conceptos. Más adelante en 1933 parece referirse nuevamente a este ejemplo apuntando en *Cultura y Valor*, §128:

Quando digo, <A tiene bellos ojos>, se me puede preguntar: ¿qué encuentras de bellos en sus ojos? Y yo respondería quizás: la forma almendrada, las largas pestañas, los delicados párpados. ¿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. Podría decirse con frecuencia: pregunta por las razones por las que llamas a algo bueno o bello y se mostrará la gramática especial de la palabra ‘bueno’ en este caso”.

Desde la óptica de Wittgenstein “dar una explicación causal como respuesta a la pregunta ‘¿Por qué es agradable el olor de una rosa?’ no elimina nuestra ‘perplejidad estética’” (Moore, 1984: p. 312). Lo que aquí se indica como ‘perplejidad estética’ también agrupa experiencia muy diversas: cuando nos parece que hay algo incorrecto; cuando somos sorprendidos por la rectitud de la obra; cuando decimos de un tema musical que es alegre, sereno, meditativo, trágico pero sin saber con exactitud lo que nos empuja a hacerlo; comparaciones que no podemos explicar; una impresión muy fuerte que resulta indescriptible (Cf. Bouveresse, 1993: p. 59). De esta manera la estética consiste en ofrecer un repertorio de símiles.

Esto permite dar un giro interpretativo a las opiniones de Freud sobre el chiste (la broma), porque desde esta nueva perspectiva lo que Freud lleva a cabo es una investigación *estética* ya que sólo ofrece una “representación grandiosa”. Toda la estética consiste en dar un buen símil, por ejemplo comparar un sueño con un acertijo (Moore, 1984: 315). El error radica en confundir la causa de la risa con las razones de la risa y de ahí que suponga que sus explicaciones poseen un aspecto científico cuando en realidad son sólo buenas analogías. A los que se añade dos equívocos más: la suposición de que hay algo común a todas las bromas y la presunción de que al establecerse el carácter común se determina *el* significado de la broma. Y esto mismo se aplica a la investigación desarrollada por Frazer, en las *Observaciones a la Rama Dorada* indica:

“creo que el empeño en una explicación (*Erklärung*) está desencaminado, dado que lo que sólo se ha de hacer es conjuntar correctamente lo que uno sabe y no añadir nada más [...] sólo se puede describir y decir ‘así es la vida humana’” (Wittgenstein, 2010: p. 533). Al criticar esta noción de explicación Wittgenstein apela a la noción de representación perspicua o sinóptica (*übersichtlichen Darstellung*) que se establece como un modo en el la cual vemos las cosas, una especie de *Weltanschauung* – en una clara alusión a Spengler. A lo que agrega: “la representación perspicua es el medio para la comprensión consistente en ‘ver las conexiones’. De ahí la importancia de encontrar cadenas intermedias” (Wittgenstein, 2010: p. 541). En *Observaciones Filosóficas* en su primera entrada se encuentra la siguiente afirmación, “el principal problema con nuestra gramática es que no tenemos una representación perspicua de ella” (Wittgenstein, 1997: p. 42). Pero “¿Por qué la filosofía es tan complicada? Después de todo, debería ser enteramente simple (...) aunque el resultado de la filosofía sea simple, su método para llegar a él no puede serlo. La complejidad de la filosofía no reside en su temática, sino en nuestro enredado entendimiento” (Wittgenstein, 1997: p. 42).

Estas exploraciones también resuenan en los encuentros con el *Círculo de Viena*, en una sección correspondiente al 9 de diciembre 1931, titulada “Sobre el dogmatismo” se especifica: “en toda exposición dogmática se debe excluir lo que en cierto modo sea arrogante; pero esto no es malo. Más peligroso es todavía otro error, que acecha también por todo mi libro, y es la idea de que existen preguntas a las que más tarde se les podrá encontrar respuesta. No se tiene el resultado pero ya se cree que se está en camino de hallarlo [...] Nos movemos en el recinto de la gramática de nuestro lenguaje corriente y esa gramática ya existe. Por lo tanto, lo tenemos todo y no tenemos por qué esperar nada del futuro”, (Waismann, 1973: P. 160-161). Y cobra relevancia una anotación más temprana realiza por Wittgenstein a propósito de la *Conferencia sobre ética*: “al final hablé en primera persona: creo que esto es algo muy especial, porque nada de esto se puede comprobar y yo solamente puede presentarme como personalidad y hablar en primera persona. Para mí, la teoría carece de valor; la teoría no me da nada” (Waismann, 1973: pp. 103-104).

Su nuevo enfoque se consuma en el *Cuaderno azul* (1933-34) y queda explícitamente establecida la distancia del paradigma científico y la noción de explicación en filosofía, y se inicia la orientación que adquirirán sus reflexiones en las *Investigaciones*: “los filósofos tienen constantemente ante los ojos el método de la

ciencia y sienten una tentación irresistible a plantear y a contestar las preguntas del mismo modo que lo hace la ciencia. Esta tendencia es la verdadera fuente de la metafísica y lleva al filósofo a la oscuridad más completa [...] nuestra tarea no puede ser nunca reducir algo a algo, o explicar algo. En realidad, la filosofía es puramente ‘descriptiva’ [...] en vez de ‘el ansias de generalidad’ podría haber dicho también ‘actitud despectiva hacia el caso particular’”, (Wittgenstein, 1976: p. 46). Que se completa en el *Cuaderno Marrón*: “Nuestro método es puramente descriptivo; las descripciones que damos no son esbozos de explicaciones”, (Wittgenstein, 1976: p. 164).

Si hay algo que ha separado a Wittgenstein de los positivistas es el espíritu científicista que estos últimos proclamaron en su programa. En este sentido, sus opiniones sobre estética y sobre apreciación musical, no así sus gustos musicales que son clásicos y conservadores -llegó a decir “ya en Brahms podía oír el ruido de la maquinaria de la vanguardia”⁷-, lo acercan más a las reflexiones de teóricos de la música de principio del siglo XX como Ígor Stravinski (1882-1971) y Arnold Schönberg (1874-1951) que exploraremos en lo que sigue.

Cuarto movimiento: las mitologías musicales

A principios de siglo XX comienza una etapa de quiebre con los antiguos cánones musicales vigente en la época. Resulta iluminador vincular algunas de las ideas que comienzan a plasmarse en Wittgenstein con los desarrollos de los grandes teóricos de la música de este período. En 1913, Igor Stravinski presenta *La Consagración de la Primavera* (1913), su primera audición produjo un escándalo en París debido a lo que llamaron su estilo “bárbaro”. Las primeras reacciones fueron de rechazo pues la melodía y armonía son desplazadas al provocar una irregularidad rítmica que genera una fuerte sensación de confusión. Stravinski considera que la música no puede explicarse con la apelación a la expresión de un sentimiento, una actitud, un estado psicológico: los fundamentos del arte de la música son el ritmo y el movimiento, no los sentimientos. Así se introduce uno de los tópicos que se comienzan a discutir entre los teóricos de la música respecto a las tradicionales disputas sobre estética: la apreciación de un tema

⁷ Citado en Defez, A. (2013) “Wittgenstein y la música” en *Wittgenstein: arte y filosofía*, Madrid: Plaza y Valdés, pp. 256-276. Agradezco a Alejandro Tomasini Bassols la indicación de este texto.

musical no refiere a la generación de ciertos sentimientos. En las *Observaciones Filosóficas* Wittgenstein parece compartir estas inquietudes: §4, “¿No es la teoría de la armonía, parcialmente al menos, fenomenología y, por tanto, gramática? La teoría de la armonía no es cuestión de gustos”.

De un modo muy general, podemos decir que existen dos modos tradicionales de concebir la apreciación musical: la primera, entiende que la música debe buscar conmover, generar sentimiento o emociones agradables, placenteras, al que escucha. Si se generan esos sentimientos se aprecia una obra. La segunda, entiende que la apreciación puede elucidarse a partir de explicaciones causales. Wittgenstein rechaza ambas. Ataca cualquier interpretación que refiera a la interioridad en el sentido en el que la comprensión de la música no refiere a una sensación ni a una suma de ellas. Y por otro lado, que no puede darse una serie de explicaciones causales que den cuenta de aquello que nos genera perplejidad estética para lo cual introduce, como ya vimos, la distinción entre causas y razones. Desde la perspectiva de Wittgenstein apreciar una frase musical, comprenderla, puede compararse con la comprensión filosófica: 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)” (Monk, 1977: p. 480). Asimismo, y como hemos indicado, el análisis filosófico que se perfila en esta etapa no está destinado a refutar textos o teorías del lenguaje, más bien a encontrar modelos que clarifican las expresiones lingüísticas. Las clarificaciones no se producen a través de explicaciones, sino mediante descripciones, relatos, historias que permiten reconocer el significado de las expresiones que están siendo empleadas (Cf. Gargani, 2008: p. 19).

Para Gargani, puede establecerse un paralelismo entre Wittgenstein y el compositor y teórico musical Arnold Schönberg ya que comparten un tratamiento análogo para enfatizar el aspecto constructivo del lenguaje. De este modo, Wittgenstein parece hacerse eco de las críticas establecidas por Schönberg quien en su nueva teoría de la armonía rechazaba el estatuto de naturalidad que tradicionalmente se le había concedido a la música tonal. De esta manera Schönberg “niega que la tonalidad refleje la ley natural de los sonidos, sosteniendo que ella es un modo, entre otros, de tratar con la cosa, *un modo* de emplear la naturaleza de los sonidos, pero no la única, ni la privilegiada. Y tampoco, el único válido para todos los fenómenos musicales futuros”

(Gargani, 1979: p. 44). De esta manera se suma al proceso que había empezado con Beethoven: la erosión del antiguo orden musical, la escala diatónica. El acto más revolucionario de Schönberg, concretado en *El libro de los jardines colgantes* (1909), fue el rechazo de la tonalidad, un acto al que él mismo se refería como “la emancipación de la disonancia”. Allí se impuso la tarea de “la disolución de la tonalidad como centro cohesivo estructural de la música”. Schönberg ataca la noción misma de técnica musical como modelo regulativo independiente de la práctica musical, de la invención musical, que, sin embargo, surge de su propia técnica en el curso de su efectiva construcción y aplicación (Cf. Schorske, 2001: p. 329-333).

Schönberg, en su prólogo al *Tratado de armonía* de 1911 también expresa la preocupación compartida por Wittgenstein por la viabilidad de elaborar una teoría:

“Todo lo que he teorizado en este libro (...) se ha hecho con plena conciencia de que sólo he ofrecido, en el más elevado sentido de la palabra, analogías; símbolos que se dirigen sólo a conectar ideas alejadas entre sí, a suministrar claridad a través de la unidad de la exposición; a producir, a través de la riqueza de relaciones de todos los hechos, ideas sugestivas y fructíferas [...] teorizar no es mi objetivo. Y cuando teorizo, más que preocuparme por si las teorías son exactas, me importa que sean idóneas para la comparación, para aclarar el objeto y para dar una mayor perspectiva a las consideraciones” (Citado en Pons, 2006: p. 96-97).

Si se prescinde de la especificidad de las temáticas tratadas por estos autores, podemos afirmar que ambos rechazan la interpretación de tipo psicologista y causalística del lenguaje musical. Desde nuestro enfoque, uno de los aportes de Wittgenstein es la posibilidad que brinda de despojarse de la dicotomía formalismo/emotivismo con la que se ha pretendido comprender el fenómeno de la apreciación musical.

Comprender una frase es comprender lenguaje e imaginar un lenguaje es imaginar una forma de vida. Esta idea es la que luego se moldeará en la *Lecciones sobre estética*. Para Wittgenstein aquel que entiende la música, el que la aprecia, tiene cierta expresión, actúa de una determinada manera. Estas ideas pueden rastrearse en el *Cuaderno Marrón* (1934), donde sostiene que:

“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” (CM §17).

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.” (Bouveresse, 1993: p. 103). Cuando hablamos de comprensión o de apreciación no hablamos de haber descubierto las intenciones o razones últimas de un autor como si fueran la última palabra, en el sentido de que no hay un ideal que funcione como criterio unívoco. Hablamos de apreciación cuando el otro reacciona de determinada manera (Cf. Bouveresse 1993: p. 39-40).

De tal forma, podemos señalar una sintonía entre la teoría de la armonía atonal propuesta por Schönberg y el intento por parte de Wittgenstein por “liberar la interpretación del lenguaje de un modelo lógico exclusivo e invariante, poniendo en cambio el acento sobre la multiplicidad de los usos cotidianos, de los diferentes métodos contra la tendencia logizante a partir de la variedad de los fenómenos” (Gargani, 1979: p. 44) que comienza a emerger en los escritos transitorios. De esta manera, la introducción de la discusión sobre el lenguaje, permite mostrar cómo las falsas analogías son las que generan errores filosóficos particulares o perturbaciones de nuestros pensamientos que surgen por el uso incorrecto que hacemos de las expresiones (Cf. Moore, 1984: p. 260). Así se vislumbra la tarea de la filosofía: tranquilizar el espíritu con respecto a preguntas carentes de significado. Quien no es propenso a tales preguntas no necesita la filosofía (*Movimientos del Pensar*, 8-2-1931). A lo que agrega unos meses después, 6-5-1931: “en la vida como en la filosofía, nos seducen aparentes analogías (con lo que otro hace o puede hacer). Y también aquí hay un solo medio contra esa seducción: hacer caso a las suaves voces que nos dicen que aquí las cosas no son como allí”.

La lección más importante que podemos extraer del conjunto de notas dedicadas a la música es la demostración de la capacidad de Wittgenstein para establecer en ámbitos diferentes un discurso adecuado, capaz de controlar la dirección y señalar la falta de sentido. Sin que esto signifique que sea posible fijar una regla absoluta, o un modelo físico o matemático necesario y exclusivo. Resulta iluminador hacer una breve mención a la vinculación que establece entre su investigación filosófica, la matemática⁸

⁸ Sobre el vínculo que puede establecerse en esta etapa de transición entre la filosofía del lenguaje emergente y su filosofía de la matemática, puede consultarse a Tomasini, Bassols, A. (2005) “La proposición: de retrato a movimiento en el juego de lenguaje” en *Lenguaje y anti-metafísica. Cavilaciones wittgensteinianas*, México: Plaza y Valdés, pp. 17-38.

y la estética. Moore apuntó la siguiente reflexión de Wittgenstein en una de sus clases: “un enunciado tal como ‘ese contrabajo corre demasiado’ no versa en absoluto sobre seres humanos, sino que se asemeja más bien a una obra matemática” (Moore, 1984: p. 313). Lo que parece indicarse con esta nueva analogía es que la estética no versa sobre lo que puede resultarnos agradable sino lo que se acerca a un ideal y que las diferencias entre la matemática y la estética, son diferencia de grados, no de naturaleza (Bouveresse, 1993: p. 56). En 1934 escribía en su diario, *Cultura y Valor*, §136: “la extraña semejanza de una investigación filosófica (quizá en las matemáticas en especial) con una estética. (Por ejemplo, lo que hay de malo en este vestido, cómo debería ser, etc.)”. De esta manera, se sugiere la idea de que la filosofía ofrece una técnica y no una serie de tesis y doctrinas y por extensión no puede haber una teoría de la estética. Y por el hecho de que no haya ninguna teoría abarcándolo todo, se obliga a determinar caso por caso. Sus reflexiones sobre la música son claras ejemplificaciones de la puesta en marcha de su nueva manera de filosofar emergente.

Pese a todo lo dicho, y para finalizar, tal vez resulte más apropiado consentir a lo que el propio Wittgenstein sugiere 1932 en *Cultura y Valor*: “en el arte es difícil decir algo que sea tan bueno como no decir nada”.

Bibliografía:

- BOUVERESSE, J., (1993) *Wittgenstein y la estética*, Valencia: Universitat de València.
- GARGANI, A., (1979) *Wittgenstein tra Austria e Inghilterra*, Torino, Italia: Stampatori.
- _____, (2008) *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*, Milán, Italia: Raffaello Cortina Editore.
- JOHNSTON, P. (1993) *Wittgenstein. Rethinking the Inner*, London: Routledge.
- MONK, R., (1997) *Ludwig Wittgenstein. El deber de un genio*, Barcelona: Anagrama.
- NIRO, P. (2008) *Ludwig Wittgenstein e la musica. Osservazioni filosofiche e riflessioni estetiche sul linguaggio musicale negli scritti di Ludwig Wittgenstein*, Napoli: Edizioni Scientifiche.
- PONS, J. (2006) *Arnold Schönberg: Ética, estética, religión*, Barcelona: Acantilado.
- SCHORSKE, C. E., (2011) *La Viena de fin de siglo. Política y cultura*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- STERN, D.; Citron, G. and Rogers, B. (2013) “Moore’s Notes on Wittgenstein’s Lectures, Cambridge 1930-1933: Text, Context, and Content”, en *Nordic Wittgenstein Review* 2, pp. 161-179.
- WAISMANN, F. (1973) *Wittgenstein y el Círculo de Viena*, México: Fondo de Cultura Económica.
- WITTGENSTEIN, L., (1976) *Los cuadernos azul y marrón*, Madrid: Tecnos.
- _____, (1997) *Observaciones filosóficas*, México: UNAM.
- _____, (2005) *The Big Typescript*, Reino Unido: Blackwell Publishing.
- _____, (2009-2010) *Obras completas*, Tomo I y II, Madrid: Gredos.