

Article publicat en Marrades, J. (ed.), *Wittgenstein. Arte y Filosofía*. Edit: Plaza y Valdés, Madrid 2013, pàgs: 255-276.

WITTGENSTEIN Y LA MÚSICA.

Antoni Defez

RESUMEN: Este artículo analiza las observaciones que hiciera Wittgenstein sobre el problema del significado y la comprensión en la música. La conclusión es que, dentro de su filosofía madura, Wittgenstein disuelve el tradicional dilema emotivismo-formalismo, y propone una visión del significado y la comprensión como acción expresiva y simbólica humana que crea sentidos a partir del material sonoro de la música.

ABSTRACT: This article analyses the remarks made by Wittgenstein on the problem of meaning and understanding in music. The conclusion is that, in his mature philosophy, Wittgenstein dissolves the traditional dilemma emotivism-formalism and proposes a vision of meaning and understanding as human expressive and symbolic action that creates meaning from the sound field of music.

“A algunos la música les parece un arte primitivo por sus pocos tonos y ritmos. Pero sólo su superficie es sencilla, en tanto que el cuerpo que posibilita la interpretación de ese contenido manifiesto posee toda la complejidad infinita que se nos indica en lo externo de las otras artes y que la música calla. En cierto sentido es la más elevada de todas las artes”.

Ludwig Wittgenstein, 1931.

Empecemos con un ejemplo –seguramente, podría valer cualquier otro. El pianista Krystian Zimerman en una entrevista que acompaña a la edición de su registro de los dos primeros conciertos de Rachmaninov; realizadas respectivamente en 1997 y 2000 con la Sinfónica de Boston bajo la dirección Seiji Ozawa, afirmaba:

Adoro a Rachmaninov a la vez como pianista y como compositor. Su grabación del *Primer concierto* es absolutamente genial –él dice todo lo que hay que decir sobre esta obra-, pero su grabación del *Segundo concierto* ha sido siempre un enigma para mí: tengo la impresión de que esta interpretación no explica verdaderamente lo que hay en el interior de la música. Me pregunto si, en esta grabación Rachmaninov pudo haber tenido miedo de sus propios sentimientos, miedo de interpretar de una manera que sea verdaderamente emocionante aun a riesgo de parecer complaciente. No sé hasta qué punto su interpretación representa sus sentimientos sobre la música. (...) Los conciertos de Rachmaninov no se tocan, se viven. Para mí, son jóvenes conciertos para jóvenes pianistas, llenos del aliento del *Sturm und Drang*, plenos de esas emociones que brotan cuando uno se enamora por primera vez. Siempre me pregunto qué sentiría si yo hubiera escrito una obra como el *Segundo concierto*: hay momentos de una emoción intensa y las partes melódicas nos dicen tanto sobre el compositor que tendría la impresión de sentirme desnudo.

Son éstas unas observaciones harto interesantes. De entrada, por el hecho de que sea al intérprete de una obra quien afirme que la interpretación realizada por el propio compositor no acaba de expresar todo lo que contendría la partitura: Zimerman nos está diciendo que respecto de lo que es la interpretación musical él entiende mejor la verdadera significación del *Segundo concierto* que el propio Rachmaninov. Y en segundo lugar, porque este entender mejor consistiría en interpretar –vivir- dicha pieza musical con un determinado tipo de emociones y sentimientos que, al parecer, Rachmaninov habría reprimido. Sentimientos y emociones que, según Zimerman, podrían dejar al descubierto la vida emocional del autor, o del intérprete. O al menos hacer que él se sintiese emocionalmente desnudo a través de esa supuesta autenticidad interpretativa.

Se trata sólo de un ejemplo, y podríamos multiplicar la casuística sin necesidad, eso sí, de invocar obligatoriamente, o únicamente, sentimientos y emociones concretas. Podemos pensar que nadie ha interpretado los *Conciertos para trompa* de Mozart como lo hiciera Vitalij Bujanovskij, o que las *Sonatas para violín y piano* de Brahms suenan

infinitamente mejor de la mano de Nell e Ivar Gotkovsky que interpretadas por Itzhak Perlman y Daniel Barenboim, apelando al tempo de la interpretación, a la arquitectura de la estampa musical, a la profundidad y claridad del sonido, al virtuosismo de los intérpretes, etc. E incluso en este juego de versiones de una misma pieza musical podríamos preferir una a otra porque una de ellas fue la primera que escuchamos y con ella nos sentimos como en casa: es lo que me sucede a mí con las *Sonatas para piano y violonchelo* de Beethoven que, aun reconociendo el valor de la legendaria interpretación de Mstislav Rostropovich y Sviatoslav Richter en el Festival de Edinburgh de 1964, no obstante, prefiero la de Alfred Sommer y Dieter Goldmann.

Como puede apreciarse, lo que late bajo este tipo de juicios y comparaciones es el problema del significado y la comprensión en la música, cuestión que a nosotros nos interesará aquí en tanto que cuestión epistemológica, y que analizaremos a partir de las reflexiones –anotaciones dispersas y escasas, pero penetrantes– que hiciera Ludwig Wittgenstein. Por supuesto, el problema del significado de la música puede también ser abordado resaltando la preposición ‘de’ –el significado de la música– en contra de la preposición ‘en’ –el significado en la música. Esto sucede, por ejemplo, cuando nos preguntamos cosas como las siguientes: ¿Qué pudo significar en su época la música de Beethoven? ¿Y la de Wagner? ¿Qué pretendían Liszt y Berlioz con su idea de una música del futuro? ¿Significa algo el silencio en las obras de John Cage? Sin duda, ambos tipos de cuestiones están relacionados, pero es posible mantenerlos a distancia, y cabe hacerlo en aras de una mayor claridad filosófica.

Pues bien, acogiéndonos a la preposición “en”, no nos ocuparemos en este escrito de las preferencias musicales de Wittgenstein, y cómo éstas en muchas ocasiones parecen tener como trasfondo lo que podríamos llamar el espíritu de los tiempos: el conflicto vivido por alguien perteneciente a la alta burguesía vienesa *fin de siècle* entre, dicho en términos spenglerianos, una época de cultura que agonizaba y el surgimiento de una época civilizatoria dominada por la idea del progreso, el cientismo, la técnica, el industrialismo y el arte por el arte. Como hemos expuesto en *Musica i sentit. El cas Wittgenstein*, Wittgenstein creció en un ambiente marcadamente musical: el director de orquesta Bruno Walter, Gustav Mahler, el cuarteto Rosé, el violinista Joseph Joachim, el compositor Josef Labor y Pau Casals, entre otros, eran asiduos a las veladas familiares. Y allí mismo, en la mansión de la Alleegasse, Brahms había dado a conocer en 1891 – Wittgenstein nació en 1889- su *Quinteto para clarinete*. Wittgenstein tenía unos gustos estrechamente aferrados a los modelos del clasicismo y el romanticismo, es decir, aquella música que tenía a Brahms como epígono. Y aún así, como dijera en cierta ocasión, incluso en Brahms era capaz de oír el ruido de la maquinaria, la maquinaria de la música de vanguardia [Defez (2008), pp. 63-94]. Pero, como decimos, no es ésta la cuestión que aquí nos interesará, sino lo que sus observaciones puedan ayudar a esclarecer el problema epistemológico del significado y la comprensión en la música.

Y empecemos retomando las observaciones de Zimerman, pero procedamos con justicia. No veamos las palabras de este pianista polaco como si del análisis de un filósofo se tratase, sino aceptémoslas como expresión espontánea de sus impresiones formuladas en un lenguaje sin demasiados vuelos conceptuales. Ahora bien, hecho esto –

hasta aquí no habría nada que objetar-, fijémonos en cómo esas inocentes palabras pueden dar pie a una determinada mitología filosófica sobre qué es entender una pieza musical y qué sea su significado. Primero, la idea de que existe o que tiene sentido pensar en algo así como un “todo lo que hay que decir” sobre cada pieza musical, esto es, su auténtico significado, aquello que el autor pretendía transmitir. Dos: que ese significado viene cifrado en emociones o sentimientos. Y por último, que la comprensión musical consiste en reproducir en uno mismo –revivir-, bien cuando la escuchamos o bien cuando la interpretamos, la vida emocional del compositor, el tipo de emociones y sentimientos que éste escanció en su obra.

En suma, nos encontramos dentro de una concepción emotivista de la semanticidad de la música, que es precisamente uno de los blancos de la crítica de Wittgenstein. Desde luego, no era la intención de Wittgenstein negar que sentimientos y emociones se den tanto en la composición como en la comprensión musical –afirmar lo contrario sería ir contra lo evidente-, sino que los sentimientos y las emociones tengan el papel tan prominente y decisivo que tendemos a otorgarles dentro de lo que podríamos llamar la mitología cartesiana que domina, enquistada, en nuestras comprensiones a bote pronto sobre el lenguaje, el conocimiento o la mente. Veámoslo en detalle.

*

En *Cultura y Valor* en 1947, a propósito de la manera de interpretar de Labor, escribe Wittgenstein: “¡Y qué curioso que la semejanza con el habla no nos resulté algo

secundario, sino importante y grande! Nos gustaría llamar a la música, al menos a alguna música, un lenguaje; no obstante, la música no lo es” [Wittgenstein (1980), p. 62e]. La idea aparece igualmente en *Zettel*, donde podemos leer: “*El entender una frase musical también podría llamarse entender un lenguaje*” [Wittgenstein (1967), #172]. Y mucho antes el 17 de febrero de 1915 en sus *Notebooks* había escrito: “*Los temas musicales son en cierto modo proposiciones. De ahí que el conocimiento de la esencia de la lógica lleve al conocimiento de la esencia de la música*” [Wittgenstein, (1979), p. 72]. O el 4 de marzo de ese mismo año: “*La melodía es un tipo de tautología, se autoclausura, se autosatisface*” [Wittgenstein, (1979), p. 72]. Pero también en 1921 en el *Tractatus*: “*La proposición no es una mezcla de palabras. (Como tampoco el tema musical una mezcla de sonidos). La proposición está articulada*” [Wittgenstein (1961), #3.141].

La idea de ver la música como una especie de lenguaje está presente a lo largo de toda la biografía intelectual de Wittgenstein, aunque con matices diferentes. En los últimos textos citados, que corresponden a la época de su primera filosofía, la preocupación es la del sintacticismo lógico como esencia del lenguaje y de la música: de ahí, el reconocimiento de que a ambos les corresponda, por necesidad, estar articulados y no ser una mera mezcla de palabras o sonidos. ¿Es así como la esencia de la lógica nos llevaría a la esencia de la música? Seguramente. Además, no hay que olvidar que para Wittgenstein la lógica pertenece al propio lenguaje: surge con él, no es algo que a éste le venga de fuera. Y lo mismo parece que debiera decirse de las reglas de formación de lo musical: teniendo en cuenta los gustos musicales de Wittgenstein, ¿las reglas de la armonía y la tonalidad?

¿Habría, pues, combinaciones no significativas -no musicales- de sonidos? ¿*Un-sinnig* musicales? ¿Era a eso a lo que apuntaba cuando se refería al ruido de la maquinaria?

La comparación, sin embargo, tiene sus límites. La música no describe verdadero-falsamente ninguna realidad, de manera que la plenitud de sentido en la música debe ser de un tipo diferente a la del lenguaje. Lo dice el propio Wittgenstein: la melodía es un tipo de tautología. Bueno, una tautología por analogía en la medida que en la melodía sucede algo parecido a lo que encontramos en las tautologías. Sin embargo, en el caso de la melodía la autosatisfacción o la autoclausura no representaría una cancelación del sentido, como sucede con las tautologías de la lógica que son *sinn-los*, sino precisamente todo lo contrario: las melodías serían plenas de sentido -*sinn-voll*-, de sentido musical. Wittgenstein de esta manera parece estar adhiriéndose al formalismo, el gran enemigo del emotivismo, es decir, a la idea de que la música tiene sólo una significación musical: una significación inmanente, formal y opaca en tanto que, aislada de todo lo humano, no hace referencia a nada distinto de sí misma.

Pero ésta no sería la última palabra de Wittgenstein. Cuando nos adentramos en sus observaciones posteriores a la época del *Tractatus* es posible encontrar, junto a la ya mencionada crítica al emotivismo, un análisis de la significación en la música que supera el mismo formalismo. En efecto, Wittgenstein parece recomendarnos que disolvamos y superemos el dilema emotivismo-formalismo, pues tanto el emotivismo como el formalismo usarían una misma concepción mítica de la significación –referencias, entidades y, en concreto, sentimientos o emociones-, el primero afirmándola y el segundo

negándola. Y es que la negación del formalista supone una aceptación de lo negado, pues niega lo que ve como única posibilidad de entender qué sea la significación en la música. La música -diría el formalista- al no hacer referencia a nuestra vida emocional, no hace referencia a nada -carece de significación auténtica, mundana-, teniendo sólo una significación musical.

Por su parte, Wittgenstein estaría avanzándose a la idea expresada en 1973 por Enrico Fubini en *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, a saber, que la semanticidad de la música está siempre por determinar -el símbolo musical es incompleto y requiere consumación-, lo que hace que la significación musical esté permanentemente abierta y sea contextual, histórica, verificable y revisable [Fubini (1994), pp. 53-64]. Dicho de otra manera: la significación de una determinada pieza musical no es otra cosa que aquello que somos capaces de hacer con ella, el uso que le damos. Y sólo en el interior de ese uso cabría hablar, si viene al caso, de sentimientos, emociones, o de los rasgos formales y sintácticos de la estampa musical. Pero no vayamos tan rápido y veamos cómo arma Wittgenstein este análisis a partir de su crítica al emotivismo.

En una entrada de *Cultura y valor* de 1931 leemos: "*Los sentimientos acompañan a nuestra percepción de una pieza musical de la misma manera como acompañan a los acontecimientos de nuestra vida*" [Wittgenstein (1980), p. 10e]. Sin embargo, como se nos dice en *Zettel*, "*la comprensión de la música no es una sensación ni una suma de sensaciones*" [Wittgenstein (1967), #165]. En efecto: aunque la comprensión de la música sea una experiencia, eso no quiere decir que entender una pieza musical sea lo mismo que

poseer ciertas sensaciones, sentimientos o emociones [Wittgenstein (1967), #158 y 163]; tampoco que el significado de una pieza musical sean esos acompañantes mentales. No, Wittgenstein sólo dice que los sentimientos acompañan, no que sean la significación ni la comprensión. Y que acompañan a nuestra percepción musical “*de la misma manera como*” acompañan a los acontecimientos de nuestra vida. Sin duda los sentimientos, las emociones y las sensaciones pueden acompañar a los acontecimientos de nuestra vida, pero no por ello son su significación.

Ahora bien, si esto es así ¿por qué seguir llamando a la comprensión musical una experiencia? Bueno, nada habría de malo en ello si tenemos la precaución de no entender el concepto de experiencia en un sentido cartesiano, es decir, como si se tratase de un estado o un proceso inmaterial, privado y oculto que acompaña la audición y que es imposible comparar con los otros estados o procesos mentales de otros individuos:

... si escucho una melodía entendiéndola, ¿no ocurre algo especial en mí –algo que no ocurre si la escucho sin comprenderla? ¿Qué? -Ninguna respuesta se me ocurre, o bien lo que se me ocurre carece de importancia. Sin duda, podría decir “Ahora la entiendo” y quizás hasta pueda hablar de ella, tocarla, compararla con otra, etcétera. *Los signos* de que la he entendido podrían acompañar a la audición. [Wittgenstein (1967), #162]

En efecto, se trataría de una experiencia, pero entendida de otra manera:

... una experiencia en la medida en que este concepto de comprensión tiene alguna afinidad con otros conceptos de experiencia. Tú dices “Yo he experimentado este pasaje de manera bastante diferente”. Aun así esta expresión sólo dice “qué ha sucedido” si tú formas parte del especial mundo conceptual que pertenece a estas situaciones. (Analogía: “He ganado la partida”). [Wittgenstein (1967), #165]

No hay ninguna sensación que corresponda a ganar una partida -una sensación que sea la misma en todas las ocasiones en que alguien gana una partida, cualquier tipo de

partida; tampoco una sensación para cada tipo de partida. Con todo, y eso Wittgenstein no lo niega, sí que pueden darse sensaciones, sentimientos o emociones que acompañen al hecho de ganar una partida. Pero ello, pudiendo ser importante, no es lo que cuenta: lo que interesa es el entorno que rodea al hecho de ganar la partida, el conjunto de acciones, actitudes, relaciones, conexiones, comparaciones, etc. que llevamos a cabo, o podemos llevar a cabo, cuando decimos “He ganado la partida” en un contexto determinado. En eso consistiría la experiencia determinada de ganar una partida determinada.

Y claro, si la analogía funciona, lo mismo valdría para la comprensión musical. Imaginemos el caso frecuente en que dos personas entienden –experimentan- un pasaje musical de diferente manera. Pues bien, lo que aquí establecería la diferencia, esto es, que estemos ante dos experiencias cualitativamente diferentes, no es que acaezca, si es que acaece, alguna cosa en el interior de los individuos –algo mental, privado y oculto, algo imposible de comparar-, sino en las distintas cosas que cada uno de ellos es capaz de hacer: sus gestos, lo que dicen, las comparaciones que establecen, etc. O incluso las distintas maneras como son capaces de interpretarlo, o las distintas maneras como creen que debería ser interpretado. En suma: la comprensión musical es una experiencia en el sentido de ser el conjunto de cosas que cada uno es capaz de hacer con una pieza musical. Nada que no se pudiese compartir. Y por su puesto, sólo dentro de esas acciones tendría sentido hablar, sin ninguna preeminencia, de las experiencias o de las emociones que cada uno tiene.

La experiencia de la comprensión musical no es un padecer, no es el efecto de una estimulación sonora -de hecho, ni siquiera sería acertado decir que percibimos la música a

través del oído: en realidad, percibimos la música muscularmente, con las vísceras, con todo el cuerpo. Podría decirse que, en parte, percibir la música con comprensión es una especie de danza –como veremos, Wittgenstein habla de un gesto, de un paso de baile-, una danza en algunas ocasiones manifiesta, y otras veces contenida, disimulada o incluso reprimida. Ahora bien, lo que esto significa es que la experiencia de la comprensión musical es un acto expresivo, un acto expresivo que se muestra ya en esta relación interna entre música y danza, pero que lo hace también en el hecho de que a través suyo, como decíamos antes, creamos y expresamos sentidos, significaciones –el compositor cuando compone y, a su vez, el intérprete y los oyentes cuando interpretan y recrean la música. Ésta sería la manera como la música habla, la manera en que la música sería un lenguaje.

En este contexto Wittgenstein trae a colación la experiencia de leer un poema: tampoco aquí lo relevante sería la transmisión de alguna información pese a que podamos usar las palabras típicas de los usos descriptivos del lenguaje [Wittgenstein (1967), #160] – tampoco las sensaciones, los sentimientos o las emociones del autor o nuestras-, sino el cúmulo de cosas que somos capaces de hacer con el poema:

Las palabras de un poeta pueden afectarnos. Y, desde luego, esto está *causalmente* relacionado con el uso que aquellas tienen en nuestra vida. Y también está relacionado con el hecho de que, en conformidad con tal uso, permitimos que nuestros pensamientos vayan arriba y abajo a través del ámbito familiar de las palabras. [Wittgenstein (1967), #155]

Decir que la comprensión de una pieza musical es una acción expresiva, para Wittgenstein, equivale a decir que la expresión de la comprensión no es efecto o síntoma y, así, una simple manifestación de la comprensión. No, la expresión de la comprensión -la

acción expresiva- es la comprensión misma, su criterio. Por ello, si sólo describiésemos las sensaciones tenidas, o los movimientos físicos realizados, o los sonidos emitidos por el sujeto, no estaríamos diciendo otra cosa que trivialidades que en nada iluminan cuál es su comprensión. En una anotación de 1948 de *Cultura y valor* podemos leer:

Sí ahora pregunto: “¿Qué experimento en realidad al escuchar este tema y al escucharlo comprensivamente?”, como respuesta, sólo me vienen a la cabeza tonterías. Algo así como representaciones, percepciones de movimientos, recuerdos y cosas por el estilo.

Digo naturalmente “Respondo a ella”, pero ¿qué quiere decir eso? Podría significar algo como: acompaño a la música con gestos. Y cuando se señala que, en la mayoría de los casos, es así de manera muy rudimentaria, se obtiene quizá la respuesta de que los movimientos rudimentarios son complementados por representaciones. Pero aceptando que alguien acompañe a la música totalmente con movimientos, ¿en qué medida es eso una comprensión? Y quiero decir: ¿son los movimientos la comprensión; o sus percepciones de movimientos? (¿Qué sé de éstas?) La verdad es que, en determinadas circunstancias, veré sus movimientos como señal de su comprensión.

¿Debo decir (cuando señalo representaciones, percepciones de movimiento, etc., como explicación) que entender es una vivencia específica que no se puede analizar más? Ahora bien, esto podría pasar si no significase: es un contenido vivencial específico. Porque con estas palabras se piensa de hecho en diferencias como las que hay entre ver, sentir y oler. [Wittgenstein (1980), pp. 69e-70e]

En suma: el criterio de comprensión –la comprensión- ni equivale ni es reducible a la mera descripción de lo que acompaña a la escucha, sea físico o mental. Ni siquiera existe una vivencia específica correspondiente a la comprensión musical. Es necesario, por el contrario, realizar las conexiones necesarias, actuar de la manera adecuada. Por ejemplo: ser capaz de escucharla con atención, hablar con conocimiento de causa, hacer críticas, comparaciones... Por ello, no es de extrañar que la comprensión sea un proceso abierto e inagotable, un trabajo en permanente revisión que no depende de reglas o modelos rígidos establecidos *a priori*, sino de la acción creativa de los seres humanos. Ahora bien, que las creaciones de sentido en que consiste la comprensión musical sean procesos sin nada que se pueda llamar un final, un final definitivo y cerrado, hace que estos procesos estén

abiertos a la imprevisibilidad a la sorpresa. ¿No es la creación y la recreación siempre imprevisible? ¿No sería ésta la diferencia entre creación o recreación y la mera reproducción? En *Cultura y valor* encontramos esta entrada de 1948:

Para mí esta frase musical es un gesto. Se insinúa ella misma en mi vida. La hago mía. Las infinitas variaciones de la vida son esenciales a nuestra vida. Y también incluso para los hábitos de la vida. Lo que consideramos una expresión consiste en imprevisibilidad. Si yo supiese exactamente cómo otro hace muecas, cómo se mueve, entonces no existiría ninguna expresión facial, ningún gesto. ¿Es eso verdad? Después de todo puedo escuchar una y otra vez una pieza musical que conozco (completamente) de memoria; e incluso podría ser interpretada con una caja de música. Sus gestos aún serían gestos para mí, aunque yo sé por adelantado lo que se pasará más tarde. Por supuesto, todavía podría llevarme una sorpresa. (En un cierto sentido). [Wittgenstein (1980), p. 73e]

En música esta imprevisibilidad, esta capacidad de producir sorpresas es, como señala Wittgenstein en varias ocasiones entre 1948 y 1950, algo muy patente ya en el *tempo* con que se puede interpretar una determinada pieza y, en general, a partir del hecho de que la interpretación musical nunca es mecánica -meramente reproductora de la partitura o siguiendo el metrónomo-, sino creativa. Una partitura no se interpreta a sí misma del todo, es decir, las marcas sobre el pentagrama no incluyen una explicación completa y cerrada de cómo ha de ser interpretada: “...*hay innumerables maneras* –leemos de 1949 en *Cultura y Valor- en que la misma pieza puede ser interpretada con expresión auténtica*” [Wittgenstein (1980), p. 82e].

Wittgenstein presenta también sus reflexiones en relación con el concepto de explicación, cosa totalmente comprensible, ya que forma parte de lo que es la comprensión del significado la capacidad de explicarlo a otros: de hecho, con las obras musicales con frecuencia lo hacemos. Así, en 1948 escribe en *Cultura y valor*:

A veces la explicación más sencilla es un gesto; en otra ocasión podría ser un paso de baile, o palabras describiendo un baile. Y entonces ¿no es la comprensión de la frase la vivencia de algo mientras la escuchábamos? En este caso ¿qué papel juega la explicación? ¿Debemos pensar mientras escuchamos la música? ¿Debemos imaginarnos el baile, o lo que sea? Y suponiendo que lo hagamos, ¿por qué llamar a eso escuchar la música con comprensión? Si ver el baile es lo que importa, mejor sería interpretar el baile en lugar de la música. Todo eso, sin embargo, es un malentendido.

(...) Entender la música tiene una cierta “expresión”, tanto mientras se la escucha y toca, como en otros momentos. Algunas veces, hay movimientos que pertenecen a esta expresión; en cambio, otras veces sólo el modo en que, quien la entiende, toca la pieza o la tararea; también en las comparaciones que hace y en las imágenes que, por así decirlo, ilustran la música. Quien entiende la música, la escuchará o hablará de ella de manera distinta (con expresión facial, por ejemplo) que quien no la entiende. Pero su comprensión de un tema se mostrará no sólo en fenómenos que acompañan el oír o tocar este tema, sino en una comprensión de la música en general. [Wittgenstein (1980), p. 69e y 70e]

La explicación del significado de una pieza musical hay que buscarla, y no podría ser de otra manera después de lo dicho hasta ahora, en la acción que podemos desplegar en torno suyo y con motivo de ella, no en referencia a alguna vivencia interior. Pues bien, de las explicaciones se podría decir aquí lo mismo que viene a decir Wittgenstein en *Las lecciones sobre estética* de 1938 sobre los juicios de valor o las expresiones de aprobación estética: que son propositivas, propuestas para la acción [Wittgenstein (1966), pp. 1-12]. Hacer que el otro se mire la obra de cierta manera en la medida en que lo introducimos en una determinada manera de actuar, de hacer:

Doy a alguien una explicación y le digo: “Es como cuando...”; me dice: “Sí, ya lo entiendo” o “Sí, ya sé cómo tocarlo”. Ante todo, no debería haber *aceptado* la explicación; no es como si le hubiesen dado fundamentos convincentes de que este pasaje es comparable a esto o aquello. Por ejemplo, no le explico “a partir” de manifestaciones del compositor que este pasaje debe representar eso o aquello. [Wittgenstein (1980), p. 69e]

Una explicación nos anima a mirarnos las cosas desde otra perspectiva o bajo algún aspecto específico, a establecer determinadas comparaciones, conexiones, o nuevas

ordenaciones, etc. No es, por tanto, extraño que expresiones como “Lo veo”, “Sí, ya sé cómo continuar” o “Ahora sé qué debo hacer” jueguen un papel tan destacado en quien recibe la explicación. Pero es más, Wittgenstein parece apuntar también a la idea de que las explicaciones, como sucedía con la comprensión, son constitutivas del ideal que expresan y promueven: de ahí, en el caso de la música, el poco valor que pueden llegar a tener las manifestaciones del compositor. La significación musical no sólo no es un acompañante de la audición, sino que tampoco, como enfatiza G.L. Hagberg en *Art as Language*, alguna entidad que tuviese el compositor en mente antes o durante la composición [Hagberg (1995), pp. 75-98]. No, lo importante siempre es lo que somos capaces de hacer, las actividades que desplegamos con la música, el papel que las obras juegan en nuestra vida. Y esto también se aplicaría al hecho de la creación: aunque el compositor pueda tener una intención primera, la obra va deviniendo autónoma en su significación incluso para quien la construye.

*

Decíamos antes que Wittgenstein superaba el dilema emotivismo-formalismo avanzando la idea de Fubini de que el símbolo musical es sí mismo incompleto, un símbolo necesitado de consumación. Ahora podemos ver en qué sentido y cómo se lleva a cabo dicha consumación: a través de la acción expresiva que crea y expresa sentidos. Y aquí habría un cierto paralelismo entre la música y el lenguaje, ya que los símbolos lingüísticos, cuando los consideramos más allá de su uso significativo –por ejemplo, en tanto que marcas sobre el papel o en tanto que sonidos-, son también incompletos, meras

abstracciones, simples signos. Y aunque puedan ser signos bien contruidos –fórmulas bien formadas, diría un lógico- en función de las reglas sintácticas del lenguaje a que pertenecen, no por ello estarían saturados.

En efecto, Wittgenstein ya en el *Tractatus* diferenciaba signos proposicionales y proposiciones, siendo precisamente las proposiciones los signos proposicionales usados significativamente a través de la acción humana –es decir, completos o consumados en sus posibilidades de significación. Y algo parecido podría decirse desde su segunda concepción del lenguaje: sólo el uso social y contextual de las expresiones lingüísticas –no las simples expresiones lingüísticas- es lo que da vida a los signos y aquello en que consiste y se explica la significación lingüística. Únicamente el uso –la acción humana- consume y completa –realiza- la significación lingüística, y también la musical, pues los signos –los símbolos incompletos- son, en realidad, abstracciones que hacemos a partir del fenómeno primario del habla –del lenguaje en uso- y de la música. En otras palabras: tanto respecto del lenguaje como de la música, lo primero siempre es la acción humana expresiva y simbólica.

Y dentro de esa acción humana expresiva y simbólica tal vez el lenguaje y la música se encuentren más íntimamente relacionados de lo que se pudiera pensar a primera vista. Efectivamente, en cierta ocasión Wittgenstein en *Zettel* se pregunta si podemos imaginar el caso de alguien que, sin ningún contacto previo con la música, al escuchar una pieza de Chopin pensase que se trata de un lenguaje, aunque teniendo su significado oculto. Y es que, explica Wittgenstein, hay un fuerte componente musical en el lenguaje verbal –

por ejemplo, los suspiros, la entonación, “*todos los innumerables ‘gestos’ hechos con la voz*” [Wittgenstein (1967), #161]. Y eso, podríamos añadir nosotros, que nuestros lenguajes indoeuropeos son, a diferencia de otros, atonales o escasamente tonales.

Como vemos, Wittgenstein no apela en este contexto, como seguramente habría hecho en la época del *Tractatus*, a la articulación de los sonidos, sino a la expresividad de que es capaz o podemos otorgar a la música. Y aquí la pregunta sería cómo es que los humanos son capaces de entender ciertas estructuras de sonidos como música, o como lenguaje. En 1948 en *Cultura y valor* aborda esta cuestión en relación con la música:

Entender la música es una manifestación vital del hombre. ¿Cómo se la podría describir a alguien? Bien, habría que empezar por describir la música. Después se podría describir cómo se conducen los hombres en relación con ella. Pero ¿es eso todo lo que se necesita o hay que llevarlo a él mismo a entenderla? Ahora bien, llevarlo a entenderla le enseñará, en otro sentido, lo que es entender, como no lo hace una explicación que omita esto. Es más, hacerle entender la poesía o la pintura puede ser parte de lo que es entender la música. [Wittgenstein (1980), p. 70e]

Entender ciertas estructuras de sonidos como música sería, pues, una manifestación vital, una aptitud natural de los seres humanos, un hecho natural muy general, una manera primitiva de reaccionar o de actuar, no una mera respuesta a estímulos acústicos, sino una reacción que vale tanto como una acción expresiva y simbólica ya que configura los sonidos en música -la música sería el objeto que surge de la percepción musical. Por este motivo, quien entienda los sonidos como música se expresará, actuará y hablará de una manera característica, de una manera que sería extraña a quien no es capaz de entenderlos de esa manera. Y esta aptitud no estaría desligada de la aptitud de entender

las manchas de color como un dibujo o una pintura, o de captar determinadas estructuras de palabras como poesía. O de bailar.

Como vemos, hemos llegado –era de esperar tratándose de Wittgenstein- a la imagen del suelo rocoso que sería la forma de vida humana, el conjunto difuso y abierto de maneras naturales, espontáneas, creativas, simbólicas y propositivas de actuar de los seres humanos. Sin embargo, estaríamos en un lugar donde no sólo hay acción natural, sino también realidad cultural, en concreto, tradiciones musicales. Un lugar, además, donde, dada su imbricación, es difícil distinguir lo que pertenece a la naturaleza y lo que corresponde a la cultura: percibir los sonidos como música es una aptitud natural culturalmente mediada por los procesos de aculturización a que hemos estado sometidos. Por eso para describir en qué consiste una determinada comprensión musical habrá que describir todo el entorno vital, la cultura de una época, toda una tradición, la práctica social de la música con sus reglas y prohibiciones, incluso lo que ha hecho cada individuo con la música a lo largo de su vida:

Las palabras que llamamos expresiones de juicios estéticos desempeñan un papel muy complicado, pero muy definido, en lo que llamamos la cultura de una época. Para describir su uso o para describir lo que ustedes entienden por gusto cultivado tienen que describir una cultura (...) Al describir el gusto musical tienen ustedes que describir si los niños dan conciertos, si lo hacen las mujeres o sólo los hombres, etc. etc. En los círculos aristocráticos de Viena la gente tenía un gusto (el que fuera), después éste pasó a los círculos burgueses y las mujeres se incorporaron a los coros, etc. Éste es un ejemplo de tradición musical. [Wittgenstein (1966), p. 8]

Pues bien, este carácter culturalmente mediado de la percepción musical, pero también que la música surja de la acción natural y creativa de los seres humanos, tiene la consecuencia de que haya límites en la percepción musical, que podamos percibir a veces

el ruido de la maquinaria, como decía Wittgenstein respecto de Brahms. ¿Límites naturales, límites culturales? Aquí la noción de límites es imprecisa y variable. Sí, los límites pueden cambiar o modificarse, incluso para una misma persona, pero existen en un momento dado. Más en concreto: el límite de la música, y del arte en general, es el sentido, la significación –si se quiere, la capacidad de encontrar o dar sentido a las obras-, y ello es así pese a que el mismo concepto de sentido sea también abierto, cambiante o borroso. De hecho, cuando trasparamos los límites, cuando no somos capaces de encontrar o dar sentido a la obra, entonces la música -el arte- fracasa.

Y esto es, sin duda, lo peor que puede suceder, porque la música –el arte, en general- está, en contra de lo piensa el formalismo, en continuidad con el resto de nuestras vidas contribuyendo no sólo a su comprensión, sino también a su formación. Como en 1998 decía Ilman Dilman en *Language and Reality*, el arte puede y ha de iluminar nuestra existencia, expresar maneras de ver el mundo y de querer vivir en él [Dilman (1998), pp. 265-280]. En definitiva, ha de contribuir a nuestra comprensión de la realidad y de nosotros mismos, pero ello sólo lo puede hacer en la medida en que podamos encontrar y dar sentido a eso que ha venido a llamarse obras de arte. Y aquí, lejos del emotivismo y de lo que sugerían las palabras iniciales de Zimerman, cabe repetir que las emociones y los sentimientos no juegan el papel central que frecuentemente tendemos a atribuirles.

Antoni Defez Martín
Departament de Filosofia
Universitat de Girona
Plaça Ferrater Mora nº 1 / 17071 - Girona
antoni.defez@udg.edu

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DEFEZ, A. (2008), *Música i sentit. El cas Wittgenstein*. Valencia, PUV.
- DILMAN, I. (1998), *Language and Reality*. Leuven, Peeters.
- FUBINI, E. (1994), *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid, Alianza Música.
- HAGBERG, G.L. (1995), *Art as Language. Wittgenstein, Meaning and Aesthetic Theory*. Ithaca and London, Cornell University Press.
- WITTGENSTEIN, L. (1961), *Tractatus Logico-Philosophicus*. London, Routledge & Kegan Paul.
- WITTGENSTEIN, L. (1966), *Wittgenstein Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*. Oxford, Basil Blackwell.
- WITTGENSTEIN, L. (1967), *Zettel*. Oxford. Basil Blackwell.
- WITTGENSTEIN, L. (1979), *Notebooks (1914-1916)*. Oxford, Basil Blackwell.
- WITTGENSTEIN, L. (1980), *Culture and Value*. Oxford, Basil Blackwell.