

Página 1 (blanca)

Página 2 (blanca)

**Wittgenstein, 50 años después**  
**Tomo II**

Página 4 (blanca)

# Wittgenstein, 50 años después

## Tomo II

Coordinadores:  
Andoni Alonso Puelles  
Carmen Galán Rodríguez

*Con aportaciones del I Congreso  
hispano-luso de Filosofía*



UNIÓN EUROPEA  
Iniciativa Interreg III



EDITORA REGIONAL DE EXTREMADURA

MÉRIDA  
2003



## **Wittgenstein, 50 años después**

### **Tomo II**

© De esta edición:

JUNTA DE EXTREMADURA  
Gabinete de Iniciativas Transfronterizas  
Consejería de Cultura

© Del texto: Los autores

ISBN: 84-7671-711-3

Depósito Legal: BA-185-2004

Imprime:

Artes Gráficas Rejas, S.L. (Mérida)

# Índice

Introducción <i>Andoni Alonso y Carmen Galán (coordinadores)</i> .....	9
Wittgenstein: la filosofía como “phármakon” del encantamiento del lenguaje <i>Yolanda Ruano de la Fuente</i> .....	13
El enigma de la segunda parte. A propósito de una carta de Wittgenstein <i>Maria Filomena Molder</i> .....	47
Música e pensamiento: a partir de Wittgenstein <i>Paulo Tunhas</i> .....	61
Los fantasmas de los héroes y las cabezas sangrantes en el altar de la guerra: Heidegger, Trakl y Wittgenstein <i>Ignacio Ayestarán Uriz</i> .....	85

Página 8 (blanca)



# Introducción

El volumen que tiene el lector en sus manos es el segundo de la serie que se ha realizado sobre Wittgenstein en el Instituto de Filosofía de Extremadura con la participación de diversos colegas de Portugal. Dada la extensión de los trabajos incluidos en el primer volumen, no hemos tenido otra elección que dividir la publicación en dos. En este caso presentamos cuatro artículos que muestran una faceta de Wittgenstein claramente distinta de la que la filosofía analítica suele presentar: Wittgenstein como filósofo continental. Prueba de ello es la existencia de temas y preocupaciones diferentes a las habituales del ámbito anglosajón, así como la relación con otros filósofos de la tradición.

El punto de partida para reconsiderar el pensamiento wittgensteiniano bajo esta luz distinta se debe sin duda a la obra de Janik y Toulmin *Wittgenstein's Vienna* en 1973. En ella el autor vienés aparecía en estrecha relación con la brillante cultura vienesa de fin de siglo en la que autores como Karl Kraus, Adolf Loos o Sigmund Freud situaban las bases del pensamiento de vanguardia para el siglo XX. El joven Wittgenstein sufrió una determinante influencia de muchos de ellos, tal como se puede comprobar en varios de sus escritos, especialmente en *Vermischte Bemerkungen*. En este volumen hay un trabajo dedicado a entender qué significa la filosofía en el pensamiento wittgensteiniano y dos dedicados a establecer la relación con las artes, música, literatura y pintura. El propósito es así presentar esta perspectiva más continental del pensamiento del quizás último gran filósofo europeo.

El primero de ellos, *Wittgenstein: la filosofía como "phármakon" del encantamiento del lenguaje*, de Yolanda Ruano de la Fuente (yolruanos@filos.ucm.es) examina el sentido de en qué consiste la tarea de filosofar en el pensamiento wittgensteiniano a la luz de las dos etapas tradicionales en las que se divide su pensamiento: el

*Tractatus* y las *Investigaciones*. Pero al mismo tiempo nos remite a la tradición clásica que arranca ya en la Iliada y la Odisea, y que continúa en Platón y la filosofía clásica: la palabra filosófica es un fármaco que, si no se administra con corrección, cura tanto la mente como la reduce a la locura. Los malentendidos del lenguaje y la función de la lógica como instrumento clarificador parece que se acercan a esta idea clásica. Esto vale para el *Tractatus*, pero las *Investigaciones Filosóficas* plantean otra perspectiva diferente. La búsqueda filosófica se vuelve más humilde y finalmente “deja todo como está”, pero el hechizo o la quimera de buscar un supersentido se desvanece. Esto explicaría por qué Wittgenstein podía afirmar que podía dejar de filosofar cuando quisiera.

El artículo de Maria Filomena Molder, *El enigma de la segunda parte. A propósito de una carta de Wittgenstein* (molder@esoterica.pt) explora esa enigmática consideración de Wittgenstein a Ludwig von Ficker cuando le escribe que la segunda parte del *Tractatus*, precisamente la que no escribió, era la parte realmente importante. Molder establece paralelismos entre determinados artistas de vanguardia, como Marcel Duchamp, donde se encuentran renunciaciones similares ante las posibilidades del arte. Se establece de esta manera una conexión entre la vanguardia artística de principios del siglo XX con el pensamiento límite de Wittgenstein, marcado por la consciencia de la imposibilidad o impotencia para poder llegar a resolver las llamadas cuestiones “esenciales”. Se pueden acumular ejemplos, como el de Hofmansthal o el del propio Karl Kraus cuando escribe la demoledora sentencia: “no se me ocurre nada respecto a Hitler”.

Paolo Tunhas se enfrenta en *Música e pensamento: a partir de Wittgenstein* (ptunhas@ufp.pt), a una de las cuestiones más importantes, pero muy poco tratada, para Wittgenstein: la música. Recordemos que Wittgenstein acarició la idea de dedicarse a ella, aunque consideraba que carecía de talento suficiente. Y sin embargo muchos músicos, como Enrico Fubini, John Cage, Luigi Nono, Salvatore Sciarrino o György Kurtág, han reconocido la importancia del pensamiento wittgensteiniano para la música. Quizás el trabajo más importante al respecto sea el de Martyn Evans perteneciente a la escuela de Swansea en *Listening to Music*, donde trata de explicar en términos wittgensteinianos los diversos problemas (*puzzles*) que la música genera: qué sea la expresividad en la música, si ésta es un lenguaje, qué sentido puede tener la emoción en música o los juicios sobre ella.

Ignacio Ayestarán (aiestaran@hotmail.com) nos ofrece en su artículo un análisis de un momento muy especial de la vida de Wittgenstein y de las consecuencias que tuvo para su pensamiento: la guerra mundial. La comparación con Heidegger, el segundo gran pensador de la época se realiza así en este contexto.

Esperemos que este volumen sea también capaz de transmitir la riqueza del pensamiento wittgensteiniano con esta serie nueva de problemas. Queda a juicio del lector saber si esto es así.

*Los coordinadores*

Página 12 (blanca)

# Wittgenstein: la filosofía como “phármakon” del encantamiento del lenguaje

YOLANDA RUANO DE LA FUENTE  
Universidad Complutense de Madrid

## *1.- Invitación al delirio filosófico*

El título propuesto para este trabajo delata su objetivo, nuestro interés en señalar los cambios y permanencias que el concepto de “filosofía” experimenta en la evolución de la obra de Wittgenstein. Nos situaremos en la perspectiva de sus últimos escritos; desde aquí creemos que es posible mostrar mejor los referentes teóricos criticados bajo el concepto “filosofía” a lo largo de su obra, así como determinar las razones por las que las *Investigaciones filosóficas* sólo se dejan comprender desde la autocrítica del quehacer de la filosofía previamente asignada en el *Tractatus*.

Para empezar, es obvio que jugaremos aquí con el doble sentido del concepto “filosofía” expresado en la propia ambivalencia del término *phármakon*, ambivalencia expuesta con bastante frecuencia en Homero: en *La Ilíada* y en *La Odisea*. Pero el vocablo abunda también en distintos diálogos de Platón: en *La República* III 406 a-d; 407 d-e 408a-b; en el *Gorgias* 467c; en el *Fedón* 67a, 115a; en el *Teeteto* 2.48; en el *Fedro* 274e; 275a; en *Cármides* 155e; *Crátilo* 394 a; *Protágoras* 354a; *Tímeo* 89c; o en *Las Leyes* 649a., entre algún otro texto.<sup>1</sup> Pues bien, *phármakon* significa cualquier sustancia, poción, ungüento, bebedizo, licor o raíz

---

1 También en algunos textos de los trágicos clásicos aparece el término *phármakon*, como en el caso de Sófocles, *Las Troyanas* 685, donde tiene el significado preciso de “veneno”. Pero la ambivalencia que buscamos está claramente expuesta en ciertos pasajes de *La Ilíada* y *La Odisea*, y en diferentes diálogos de Platón, como hemos señalado. En nuestros días, Jacques Derrida (1975) ha visto cómo la escritura –los discursos transcritos en hojas (*bibliois*)– es tomada en los diálogos platónicos como fármaco. La ambigüedad del sentido de ese término recorre todo su estudio.

que altera la naturaleza de un cuerpo, que perturba por mor de sus virtudes crípticas las leyes naturales o habituales. Refiere tanto un remedio curativo, alivio de males, liberador de enfermedades, de encantamientos, como un filtro mágico que produce, a su vez, toda suerte de "hechizos", o un pérfido veneno que llega a ocasionar la muerte. Así se relata en el canto 4. 230 de *La Odisea*, cómo la nacida de Zeus, Helena, adquirió conocimiento de ciertas drogas, "cuyas mezclas sin fin son mortales las unas, las otras saludables". Es quizá verdad que el doble rostro que el término muestra, como liberador y causante de males, queda recogido con extrema claridad en esa obra de Homero, en 10. 213, donde menciona el uso por parte de Circe –conocida como "la rica en venenos" (10.276)–, de un "mal bebedizo", "perverso licor", que deja "hechizados" a los hombres, haciéndoles olvidar su patria, su gente, su origen, y convirtiéndoles en bestias. Ciertamente los hombres de Ulises son transformados en cerdos, mas el maléfico hechizo les hace conservar su mente de hombres, su autoconciencia. Asimismo en 10. 292 es referido también el uso de un "antídoto" o tríaca que Hermes proporciona a Ulises como "remedio" para neutralizar el hechizo de Circe y no caer él mismo en él. Y con idéntico sentido positivo, la propia Circe utiliza un nuevo filtro mágico –convencida por Ulises– para liberar a sus hombres del funesto encantamiento relatado.

Hemos de ver cómo queda manifiesta esta ambivalencia de sentido en el concepto mismo de filosofía. En 1944 Wittgenstein señala que "el filósofo es aquel que debe curar en sí muchas enfermedades del entendimiento, antes de poder llegar a las nociones del sano entendimiento común" (1981: 84). El método para ello: la propia filosofía, terapia entonces de una insana razón o, mejor, de una razón que se vuelve insana porque impulsada por una tendencia insoslayable a preguntarse por el sentido, arremete una y otra vez contra los límites del lenguaje. El saber que la ciencia proporciona no puede evitar, no puede proteger a la razón de su querencia a autotranscenderse, a ir más allá de "la gris y oscura ceniza", en que consiste el saber científico, hacia las "brasas" cubiertas por ella: hacia la vida y su sentido. En un tono que recuerda al Husserl de la *Krízis*, y que remite a Goethe, Wittgenstein apunta que la abstracción científica encubre la vida, que ésta, lo que más nos importa, se le escapa a las frías y descarnadas manos del racionalismo científico, por decirlo con ecos weberianos.<sup>2</sup> Pero señala aún algo más, algo que

---

2 La sabiduría sólo te encubre la vida (la sabiduría es como una ceniza oscura y gris que cubre las brasas). Wittgenstein (1981: 102). "“La sabiduría es gris”. En cambio, la vida y la religión son multicolores". (Ibidem: 112). En el *Fausto*, Mefistófeles se encargó ya de señalar: "Toda teoría es gris, caro amigo, y verde el árbol de oro de la vida" (1987: 159).

nos interesa rescatar para el juego conceptual propuesto aquí entre vida y muerte, entre salud y enfermedad tal y como queda encerrado en la noción de filosofía como fármaco. Lo que parece sugerir es que ésta, la filosofía, consiste ella misma en la pócima exigida por nuestra razón, una razón constitutivamente lanzada hacia la “locura”, hacia el absurdo, a fin de librarnos –cabe decir– de la “sinrazón” producto de la ausencia de “razones”, producto de la “nada” abierta por la Razón occidental devenida en ciencia.<sup>3</sup> Contra la “sinrazón” que germina en la carencia de razones, en el olvido y silencio del sentido de la ciencia, resta el embarco a la “locura filosófica”; contra la vida saludable de la adaptación satisfecha, aparece la voluntad de muerte, tan vinculada tradicionalmente a la filosofía. Ésta es, la filosofía, entonces, la pócima cuyo hechizo permite traspasar el espacio de la salud y de la vida –celosamente acotado por la Razón, pero que no hace sino “adormecer” al hombre en el estado acrítico de la complaciente adaptación– y conducirlo hacia un nuevo ámbito, el ámbito, por contraposición, de la vigilia, es decir, de la plena conciencia crítica<sup>4</sup> en el que los problemas vitales sí tienen cabida, en el que el asombro, el temor y la perplejidad hacen acto de presencia. Pero este despertar del “sueño de la ciencia” por obra de la filosofía consiste, no obstante, en un despertar al terreno allende la salud y la vida, en un desperzarse para entrar en el espacio de la enfermedad y de la muerte. Enfermedad y muerte de las que la filosofía, fármaco encantador y desencantador, a la vez, habrá de rescatarnos. Estamos, sin duda, ante un juego de paradojas en el que va tejiéndose el concepto de filosofía wittgensteiniano que queremos perfilar en estas páginas.

“Filosofía” tiene, según esto, para Wittgenstein dos sentidos diferentes, uno negativo y otro positivo –por así decir. En sentido negativo, la filosofía resulta, es precisamente el fruto de un “embrujo” (*Verhexung*): el embrujo lingüístico al que queda sometido el pensamiento. Pero además la filosofía representa también una

---

3 Sabido es que Nietzsche subrayó también esta “nada” del sentido de la ciencia. El nihilismo, lugar de destino de la razón occidental, germina en la propia voluntad de objetividad de la ciencia, en el hecho de que quiera limitarse –dice Nietzsche– a ser espejo, en el rechazo de toda teleología, en su negativa a oficiar de juez, en no afirmar ni negar nada, en hacer constar, “describir”... “Todo esto es ascético en alto grado; pero a la vez, en un grado más alto todavía, nihilista (...) Aquí hay nieve, aquí la vida ha enmudecido; las últimas cornejas cuya voz aquí se oye dicen: ¿Para qué?”, “En vano”, “¡Nada!” –aquí ya no florece ni crece nada, a lo sumo metapolítica petersburguesa y “compasión” tolstoiana”. (Nietzsche, 1972: 179).

4 “Es verdad que el *espíritu* con el que trabaja hoy la ciencia no puede unirse al temor”. La ciencia es un medio de adormecer al hombre, y para poder asombrarse tiene que despertar (Wittgenstein, 1981: 20).

forma de “lucha” (*ein Kampf*) contra ese “embrujo” que nuestro entendimiento experimenta por la acción del lenguaje (1988: 109),<sup>5</sup> por el modo específico que tenemos de expresarnos. Éste es su sentido positivo. Entender a la primera esta sentencia de las Investigaciones no es fácil, y esperemos que su comprensión no resulte del poder de “encantamiento” del propio lenguaje wittgensteiniano. Encierra, en efecto, varias dificultades y requiere ser precisada en el contexto del giro pragmático del “último” Wittgenstein.

La “Filosofía” como conjunto de problemas supuestamente “profundos”, de enigmas fruto de un encantamiento lingüístico, no es otra, para el primer Wittgenstein, que la metafísica tradicional. Constituida está por proposiciones “absurdas” (*unsinnig*), por preguntas que no pueden resolverse –porque en realidad son malas formulaciones–, por supuestos “enigmas” derivados de una mala construcción lingüística. “La mayor parte de las proposiciones e interrogantes que se han escrito sobre cuestiones filosóficas no son falsas, sino absurdas. De ahí que no podamos dar respuesta en absoluto a interrogantes de este tipo sino sólo constatar su condición de absurdos. La mayor parte de los interrogantes y proposiciones de los filósofos estriban en nuestra falta de comprensión de nuestra lógica lingüística” (T 4.003). La filosofía así surge del intento de traspasar los límites de lo decible con sentido, representa el salto hacia la “sofistería y de la ilusión” (por emplear la conocida expresión de Hume).<sup>6</sup> Frente a la filosofía, sólo las proposiciones que “dicen algo de la realidad”, esto es, que representan, describen un “estado de cosas” posible (*Sachverhalt*), o situación (*Sachlage*) (T 4.031), sólo ellas tienen sentido en cuanto puede otorgárseles valor de verdad o falsedad. Ellas son justamente las proposiciones de las ciencias naturales: las que abren el ámbito de la posibilidad, en el que algo puede ser, en el que es posible predicar las condiciones de verdad. Sólo entonces la ciencia natural (pues en este contexto no hay estrictamente otra ciencia) tiene sentido. A

---

5 Acotaremos entre paréntesis y abreviadamente las obras de Wittgenstein por lo general así citadas, dada su distribución en párrafos o en la famosa numeración del *Tractatus*. En el caso concreto de esta cita, la abreviatura obviamente corresponde a *Philosophische Untersuchungen*. (*Investigaciones filosóficas*). Utilizamos la versión bilingüe de 1988. En caso de modificar la traducción se señalará en cada momento.

6 La conocida sentencia forma parte de este apasionadísimo texto, tan cervantino: “Si procediéramos a revisar las bibliotecas convencidos de estos principios, ¡qué estragos no haríamos! Si cogemos cualquier volumen de Teología o metafísica escolástica, por ejemplo, preguntemos: ¿Contiene algún razonamiento abstracto sobre la cantidad y el número? No. ¿Contiene algún razonamiento experimental acerca de cuestiones de hecho o existencia? No. Tirese entonces a las llamas, pues no puede contener más que sofistería e ilusión” (Hume, 1975: 165).



su lado, las cuestiones filosóficas no son más que el fruto de malentendidos lingüísticos, el resultado de una cierta voluntad de engaño inherente al lenguaje, de una tendencia a crear falsas ilusiones, a engendrar problemas donde no los hay. No sirve para comunicar este lenguaje nuestro, como sospechó Karl Kraus, crítico del siglo XX tan cercano a Wittgenstein en su particular escepticismo lingüístico.<sup>7</sup>

Es evidente que el joven Wittgenstein denuncia esta forma de encantamiento de la Razón en virtud del modo de ser del lenguaje, de su limitación y empeño, no obstante, a autotranscenderse, llevándonos a bucear en las profundidades de lo tomado por “nada”, cual figuras quijotescas enfrentadas a ficticios gigantes. Hijas de esa ficción son el conjunto de proposiciones de la metafísica tradicional; ellas no remiten a la realidad, no tratan de ella, no hablan de lo que acontece y de cómo acontece. No son más que signos lingüísticos vacíos de significado: preguntas sin respuesta, porque ni siquiera son propiamente preguntas (T 6.5). En este sentido, el *Tractatus* expresa con toda dureza el rechazo del racionalismo metafísico de nuestra tradición y apela a la necesidad de que se avenga al modo de decir del único discurso legítimo en sentido estricto, aquél único que es susceptible de verdad, el propio de la ciencia natural. Dar la espalda al “delirio” filosófico en este contexto significa ajustar –o reducir– nuestro decir a los cánones de cientificidad validados entre nosotros. Quizá un alto precio sea éste, pero es el que la voluntad de verdad del racionalismo occidental nos impone.

“El método correcto de la filosofía sería propiamente éste: no decir nada más que lo que se puede decir, o sea, proposiciones de la ciencia natural –algo, pues, que no tiene nada que ver con la filosofía–, y entonces, cuantas veces alguien quisiera decir algo de carácter metafísico, probarle que en sus proposiciones no ha dado significado a ciertos signos. Este método le resultaría insatisfactorio –no tendrían el sentimiento de que le enseñásemos filosofía–, pero sería el único estrictamente correcto” (T 6.53)

---

7 En *La tercera noche de Walpurgis* de Kraus (1977: 20) se lee: “mis propósitos y mis fatigas, comparados con la grandeza de lo indecible, no serán apenas más que una expresión de un impedimento”. La crítica del lenguaje del Karl Kraus maduro, como instrumento cargado de ideologías, y su escepticismo son elementos que permiten emparentar filosóficamente a este autor con Wittgenstein. Por otro lado, vincular la idea del lenguaje a la de representación (*Darstellung*) o imagen (*Bild*) era un lugar común en el debate cultural vienés. Toulmin & Janik, 1974: 35). El influjo de Karl Kraus en Wittgenstein es abiertamente confesado por éste en los apuntes del autor, en buena parte autobiográficos, recogidos y ordenados por G.H. Wright. Allí se lee: “Así, han influido sobre mí Boltzmann, Hertz, Schopenhauer, Frege, Russell, Kraus, Loos, Weininger, Spengler, Sraffa”.

Y acota Wittgenstein en el "Prólogo" al *Tractatus*, que esta obra trata de problemas de *filosofía* y muestra que la "formulación de estos problemas descansa en la falta de comprensión de la lógica de nuestro lenguaje".

Recogemos hasta aquí varias afirmaciones. El sentido negativo de la filosofía, de un lado; la reducción de todas las proposiciones significativas con las ciencias naturales, de otro; y, finalmente, el sentido positivo de la filosofía como pura lógica. La filosofía en su sentido positivo no realiza ya enunciados sobre el ser ni aún menos sobre el deber ser, no dice cómo son las cosas ni cómo deberíamos actuar. Es ontológica y valorativamente neutral. Es un mero *órganon*, método para luchar contra los encantamientos del lenguaje. Como las tautologías y las contradicciones no dice nada (1988: §125), como ellas, sólo muestra las propiedades lógicas del lenguaje y del mundo (T 6.12). Pese a no hablar las proposiciones filosóficas sobre el mundo, pese a no "representar" nada y ser, por ello, carentes de sentido (*Sinnlos*), no son, sin embargo, absurdos (*Unsinn*) como los enunciados de la metafísica tradicional. La filosofía adquiere pues un sentido positivo cuando queda convertida en lógica y consiste su tarea en mostrar exclusivamente la estructura del lenguaje, la forma de figuración, la esencia de toda proposición. Y tiene un sentido terapéutico, toda vez que en ese mostrar quedan "conjurados" los encantamientos del lenguaje, reveladas las ilusiones que nutren la filosofía tradicional.

¿Cuál es la condición de posibilidad de que la filosofía –la lógica– pueda servir de "conjuro" contra los embrujos del lenguaje? Fácil es responder que lo que lleva a concebir la "filosofía" como *órganon* revelador de las falsas ilusiones lingüísticas, es un supuesto isomorfismo lógico dado *a priori* entre el lenguaje, el pensamiento y el mundo. Sólo porque Wittgenstein presupone la existencia de una comunidad estructural, de un esqueleto lógico o forma esencial recorriendo el pensamiento y el lenguaje, y el mundo, puede considerar la filosofía como una actividad contra todo "encantamiento" lingüístico que es el responsable, según sabemos, de toda esa otra forma de filosofía con pretensiones cognitivas sustantivas: la filosofía tradicional. Y es que la filosofía legítima no puede ser ya –en el tiempo wittgensteiniano– más que Lógica.<sup>8</sup>

---

8 La caracterización de la filosofía como actividad es algo que Husserl hace en un sentido muy similar al de Wittgenstein, con el que guarda más de una afinidad, en cuanto críticos de la razón occidental. Para Husserl la fenomenología es también actividad, no es un cuerpo de enunciados, no habla del mundo, no dice nada. Es propiamente una tarea consistente en clarificar; y esto es un fin en sí mismo: "*la fenomenología procede visualmente, determinando y distinguiendo el sentido*. (...). No construye teorías ni matematiza; no lleva a cabo, en efecto, explicaciones en el sentido

Los problemas filosóficos tradicionales emergen, en suma, del modo de ser del lenguaje, de su limitación constitutiva. Parece ser ésta la causa última de los “encantamientos” lingüísticos en toda la reflexión wittgensteiniana. Arraigado está en nosotros un afán de trascender el lenguaje, afán del que resultan las preguntas que convocan al gremio filosófico. “El hombre tiene el impulso de embestir los límites del lenguaje”. Y al embestir contra el límite, al tratar de superarlo, ¿qué conseguimos? No otra cosa que algún pensamiento absurdo y “abolladuras” (1988: §119). Estamos ante ese afán occidental de racionalizar hasta el final, de perseguir órdenes absolutos, razones últimas explicativas de la incómoda multiplicidad aparente. Es este afán el que lleva a idealizar el lenguaje, a verlo de un modo incorrecto, a dejamos “hechizar” por él y a creer en la existencia de una esencia en “el lenguaje” que debe y puede ser desvelada, a acoger la fe en una presunta forma lógica universal que permite relacionar semánticamente las imágenes mentales y las palabras. Éstas son las ilusiones que fundamentan el propio *Tractatus* (creadoras del isomorfismo lógico, de la trascendentalidad de la lógica y de una teoría semántica de la verdad) contra las que arremeten las *Investigaciones filosóficas*.

Por otra parte, la noción misma de “encantamiento” del lenguaje desemboca –creemos– en una cierta dificultad. Lo primero que parece traducir ese término es la ausencia de identificación completa entre el pensamiento y el lenguaje; no pueden ser la misma cosa, porque, de lo contrario, asistiríamos a un auto-hechizo del pensamiento. Pero quien produce los encantamientos, perturbando las “buenas” maneras de pensar, oímos decir a Wittgenstein, es siempre el lenguaje; quien tiene la capacidad de “ocultar”, “disfrazar” el pensamiento es una cierta gramática, una cierta manera que tenemos de hablar o expresarnos que pone “trampas” o perturba la manifestación de ideas. Así en una carta a Russell de 1919 aclara Wittgenstein que el pensamiento no consiste en palabras, sino en constituyentes psíquicos desconocidos para él. Y entre esos supuestos “constituyentes psíquicos” y el lenguaje –continúa– existe una relación de correspondencia estructural,<sup>9</sup> un isomorfismo lógico. Estamos ante otra ficción rechazada por él mismo con el paso

---

de la teoría deductiva. Al aclarar los conceptos y las proposiciones fundamentales que, como principios, señorean la posibilidad de la ciencia objetivadora (pero haciendo, finalmente, objeto de aclaración reflexiva sus propios conceptos y principios fundamentales), *termina allí donde comienza la ciencia objetivadora*. Husserl (1982: 71-72). Como señaló Wittgenstein, la filosofía se distingue de lo que la ciencia hoy es: como nuestra civilización se dirige a producir algo, a construir cosas, a progresar, a emplear medios para conseguir fines. “Podría decir que si el lugar al que quiero llegar estuviera al final de una escalera, renunciaría a alcanzarlo. Pues allí donde quiero llegar verdaderamente debo estar ya de hecho”. (Wittgenstein, 1981).

9 La carta está escrita desde el cautiverio de Wittgenstein en Italia, Casino, y es del 18/8/1919.

del tiempo como una forma de "encantamiento" más del lenguaje. En las notas que, como estudiante, Rush Rhees toma de las *Lecciones sobre estética* que Wittgenstein impartió en 1938 en Cambridge, queda patente el giro dado a sus ideas iniciales. Subraya en estas lecciones una suma de errores: creer que el "significado o el pensamiento es sólo algo que acompaña a la palabra y que la palabra no importa". De "simple ilusión" tilda la creencia en la relación entre proposición y objeto", como si de una relación semánticamente descifrable se tratase: como si ese objeto fuese el sentido mismo de la proposición (1966: 29). La crítica al *Tractatus* es explícita. Rechaza su teoría del significado y el isomorfismo lógico asumido en ella. La perspectiva semántica esbozada en esa obra primera comporta, en suma, las siguientes ideas: que pensar es tener "imágenes mentales", que éstas acompañan a las palabras, que estas imágenes son universales y que, por tanto, el lenguaje también lo será. Algo idéntico habrá de acontecer, de esta suerte, en la mente de todos los hablantes al pronunciar una sentencia en cualquier idioma. No puede ser de otro modo cuando creemos que las palabras producen un efecto mental, que éste consiste en imágenes mentales que representan algo (objetos, estados de cosas, hechos) ahí dado en un afuera aprehensible que llamamos realidad, con la que, de este modo, enlaza y significa. Lo que aquí está en juego es la muy extendida fe en una compartida estructura racional entre pensamiento y ser. Captar esa forma lógica trascendental de toda representación, esto es, de todo decir con sentido, y del sentido mismo de toda proposición, es el objetivo del *Tractatus*. De conseguir este objetivo, estaríamos ante la esencia del lenguaje, del pensamiento y del mundo, ante el anhelado "orden divino en las cosas". Un anhelo éste que será visto por el último Wittgenstein como el resultado de una idealización del lenguaje, resquicio, al fin, de la tradición metafísica platónica. El *Tractatus* comienza a aparecer entonces como una tarea errada.

## ***2.- Cuando Dios se hace gramática. El Tractatus: ¿Lógica o Metafísica?***

En *Notebooks* 21.1.15, resume el objeto del quehacer filosófico expresado en el *Tractatus*. "Toda mi tarea consiste en clarificar la esencia de la proposición". "Esto es, aducir la esencia de todos los hechos de los que la proposición es figura". "Dar la esencia de todo ser".

Con este texto nos centramos en el segundo sentido, "positivo", de la filosofía. Se trata de ese sentido terapéutico, propuesto como el objetivo del propio *Tractatus*: determinar las condiciones de posibilidad de lo pensable mediante el análisis de las estructuras lógico-formales de lo decible. La filosofía adopta aquí, como tantas veces se ha dicho, una perspectiva trascendental y una dimensión

crítica, aclaratoria, delimitadora. Tiene por única tarea la clarificación lógica del pensamiento (T 4.112) mediante el análisis de las proposiciones. En la línea de Karl Kraus, Wittgenstein sentencia que “toda la filosofía es crítica del lenguaje” (*Sprachkritik*) (T 4.0031). El uso de tal método analítico-crítico del lenguaje traza con nitidez definitiva los límites entre lo que puede y no puede expresarse con sentido, y así entre lo que puede pensarse y lo que no es más que producto del “embrujo” de nuestro modo real, natural, cotidiano, de expresarnos. Éste es el problema cardinal de la filosofía que el *Tractatus* trata, por tanto; problema que Russell, a juicio del joven Wittgenstein, fue incapaz de entender:

“El punto fundamental es la teoría de lo que puede ser expresado (*gesagt*) mediante proposiciones –esto es, mediante el lenguaje– (y, lo que es lo mismo, lo que puede ser pensado) y lo que no puede ser expresado mediante proposiciones, sino sólo mostrado (*gezeigt*); creo que esto es el problema cardinal de la filosofía” (1973: 88 y 252).

Resulta ser, pues, la filosofía una actividad. No es ni una doctrina, ni una ciencia. Ni habla de los valores ni de los hechos, ni es normativa ni descriptiva. Debe “significar algo que esté sobre o bajo, pero no junto a las ciencias naturales” (T 4.111) (1988: §108), en otro plano, precisamente el de la demostración de las condiciones de posibilidad de las mismas ciencias, el de la indicación clarificadora de las estructuras *a priori* posibilitantes del sentido de todo decir. Esta tarea de demostración será un instrumento crítico-disolvente de los problemas filosóficos como simples extravíos lingüísticos. A partir de ahora hemos de acostumbrarnos a vivir con la idea de que los acotados por la tradición como “los más profundos problemas *no* sean problema alguno” (T 4.003).

Es sabido que el *Tractatus* retoma la vieja cuestión de la filosofía moderna de la conciencia dirigida a fundamentar el conocimiento, si bien aborda esta cuestión desde una teoría del significado. Cómo es posible el conocimiento –siendo el conocimiento en esta tradición lo que queda estrictamente identificado con ciencia–, para Wittgenstein sólo puede ser respondido dando un rodeo por la esfera lingüística. La pregunta por las condiciones de posibilidad del conocimiento científico queda convertida en las condiciones de posibilidad del lenguaje significativo.<sup>10</sup> Apela aquí a un lenguaje bien formado, ajustado a las reglas de la

---

10 Si la modernidad puede entenderse por instaurar la conciencia como la única y última instancia de sentido, si era la conciencia el punto de partida del filosofar y resultó ser también el punto de llegada (toda vez que la condición de posibilidad del mundo fue el poder ser “representado” por una conciencia), la contemporaneidad puede entenderse a su vez por reemplazar la conciencia

lógica. Marcar los límites entre el discurso con sentido y el discurso "sin sentido" (*unsinning*), entre lo expresable y lo inefable, entre lo decible y lo mostrable, y, con todo ello, entre lo racional y lo a-racional, ésta –y no otra– es la tarea de la filosofía genuina. Ella "significará lo indecible presentando claramente lo decible" (T 4.115).<sup>11</sup> Deberá delimitar desde dentro lo impensable, es decir, determinando lo que puede ser pensado (T. 4.114). El escueto "Prólogo" del año 18 al *Tractatus* expresa este giro lingüístico de la pregunta por las condiciones de posibilidad del conocimiento legítimo, identificado sin ambages con lo científico, y lo científico con lo pensable, con lo que se deja pensar.

"El libro quiere trazar, pues, un límite al pensar, o mejor, no al pensar, sino a la expresión de los pensamientos: porque para trazar un límite al pensar tendríamos que poder pensar ambos lados de este límite (tendríamos, en suma, que poder pensar lo que no resulta pensable).

Así pues, el límite sólo podrá ser trazado en el lenguaje, y lo que reside al otro lado del límite será simplemente absurdo (*Unssinn*)".

De manera que el objetivo último del libro quedaría expresado en la tan conocida afirmación: "lo que se deja decir, se deja decir claramente; y de lo no se puede hablar, se debe callar" (*muss man schweigen*).

---

por el lenguaje. Será ahora el lenguaje la nueva categoría explicativa que dé razón *a priori* del pensar y de lo real. Y si en la modernidad todo "lo que hay" quedaba a la postre convertido en representación, la contemporaneidad tiende a convertir todo en lenguaje, en un puro texto donde se disuelven sujeto y objeto. Habermas expresó hace ya tiempo este giro lingüístico de la filosofía: "Hoy los problemas en torno al lenguaje han tomado el lugar de los tradicionales problemas de la conciencia: la crítica trascendental del lenguaje releva a la de la conciencia". (Habermas, 1971: 220).

11 Es interesante señalar cómo Wittgenstein reprocha a Russell no haber entendido propiamente lo que por aquellos años consideraba el objeto genuino de la filosofía y, por tanto, de su *Tractatus*. Y aquí queda incluido Frege (Cfr. carta del 6 de octubre de 1919 a Russell). En la "Introducción" al *Tractatus*, resalta Russell el propósito del libro: ocuparse de las condiciones "que se requieren para conseguir un lenguaje lógicamente perfecto". Pero contra este proyecto, Wittgenstein dejó dicho en T 5.5563: "Todas las proposiciones de nuestro lenguaje corriente están de hecho, tal como están, ordenadas desde un punto de vista lógico". La cuestión no será entonces construir un nuevo lenguaje perfecto, como creyó Russell, sino comprender la lógica oculta del nuestro. En una carta a C.K. Ogden (primer traductor al inglés del *Tractatus*) señala que lo que quiere decir en 5.5563 es esto: "las proposiciones de nuestro lenguaje natural no son de ningún modo lógicamente *menos correctas* o menos exactas o *más confusas* que las proposiciones escritas, digamos, en el simbolismo de Russell o en cualquier otro "Begriffsschrift". (Sólo es más fácil para nosotros atrapar su forma lógica cuando están expresadas en un simbolismo apropiado) (Wittgenstein, 1973: 50).

¿Por qué cree poder conseguir esto? Un doble presupuesto funda esta creencia, según venimos enunciando: la coincidencia estructural entre lenguaje y pensamiento, por la que el primero no es más que la materialización o expresión (*Ausdruck*) del segundo. El lenguaje es visto así como puro pensamiento objetivado, pensamiento hecho visible en el signo proposicional: “Al signo mediante el que expresamos el pensamiento, lo llamo el signo proposicional” (T 3.12). De modo que en “la proposición, el pensamiento se expresa perceptiblemente por los sentidos” (T 3.1). A ese presupuesto queda allegado otro: una nueva comunidad estructural también entre el pensamiento y el mundo. Pensamiento y mundo comparten una misma forma lógica, por virtud de la cual es posible la representación-significación del mundo por parte del pensamiento, así como su materialización lingüística. Hay entonces “una conexión esencial” (T4.03), “una relación interna figurativa (*abbildende interne Beziehung*) que se mantiene entre lenguaje y mundo” (T 4.014). Y aun cuando a primera vista no parezca que los signos proposicionales sean una figura (*Bild*) o un modelo (*Modell*) de la realidad tal como la pensamos (T 4.01), sin embargo, para comprender la esencia de todo lenguaje, incluido el musical, tomemos –dice Wittgenstein– como referente (genético) de la escritura alfabética la escritura jeroglífica, “que figura los hechos que describe” (T 4.016). Y precisamente porque los figura, “dice algo” (T 4.03). Y, porque “dice algo”, porque expresa un posible acontecimiento o modo de ser las cosas, esa escritura tiene un sentido. La supuesta estructura *a priori*, la común forma lógica o forma figurativa de lenguaje-pensamiento (*Logik oder Form der Abbildung*) (T 4.015; T 2.17) es la condición misma de posibilidad del sentido de una proposición y de la comprensión de ese sentido.

Habla aquí Wittgenstein de una completa comunidad estructural, elabora así una metafísica en la que los elementos constituyentes de lo figurado (mundo) están combinados de la misma manera que los elementos constituyentes de la figura (la proposición), pudiéndose reflejar mutuamente hasta el punto de disolverse el uno en el otro (T 4.014). “La proposición es una figura (*ein Bild*) de la realidad” (T 4.01), y en 4.021 continúa “la proposición es una figura de la realidad, pues yo conozco la situación (*Sachlage*) que representa si yo entiendo el sentido de la proposición. Y yo entiendo la proposición sin que me haya sido explicado su sentido”.<sup>12</sup>

---

12 Esta será otra más de las ideas abandonadas por el último Wittgenstein. Porque ¿qué sujeto es ese que entiende la proposición *a priori* por virtud de su forma lógica? ¿No es ese sujeto puro de la modernidad, transhistórico, transcultural, desinteresado, descorporeizado que asumido por una larga línea de pensamiento lleva a concebir el conocimiento como una especie de “comunidad

Este presupuesto remite a una creencia arraigada firmemente en la tradición occidental: la creencia en un orden *a priori* en el mundo que la razón humana puede aprehender y expresar mediante un método adecuado. Se trata del orden divino creador: del orden que queda inscrito en el acto de creación y que muestra el modo divino de operar. Orden que –como decimos– queda perfectamente aprehendido en el discurso racional: el *logos* se expresa a sí mismo, se muestra en el discurso. Así pensamiento, lenguaje y realidad comparten unas idénticas estructuras de racionalidad que fundamentan una concepción reproductivista del conocimiento y una concepción de la verdad como correspondencia entre pensamiento-realidad. Hans Blumenberg aclara que estamos ante un resquicio teológico, ante una perspectiva que da la espalda a la des-divinización del mundo emprendida en la modernidad (Blumenberg, 1966).<sup>13</sup> Y, en este mismo sentido, viene al caso la sentencia de Nietzsche del *Crepúsculo de los ídolos*: “temo que no nos libremos jamás de Dios pues creemos todavía en la gramática”. Ella se ajusta a esta idea de la pseudosecularización del mundo y de la filosofía, que se refleja en esa peculiar inmanentización de lo divino, ya en el lenguaje (forma lógica), ya en el sujeto pensante (estructuras universales de pensamiento), ya en el objeto (esencia del mundo), todos como condiciones trascendentales de toda posible aserción. Sin ese *logos* que recorre lenguaje, pensamiento y mundo la aserción con sentido no sería posible, la ciencia, pues, carecería de fundamento. No me resisto tampoco, a propósito del mismo presupuesto, a traer ahora un texto de alguien del que Wittgenstein tomó una metáfora para designar justamente a la lógica como un “cristal purísimo” (Wittgenstein, 1988: 97). Es de Jan Lukasiewicz, quien al preguntarse por la lógica dice así, en un espíritu similar al que transita el *Tractatus*.

“Siempre que me ocupo de problemas lógicos... me enfrento con una construcción de rigidez y complejidad inmensa... No puedo cambiar nada en ella; mediante un intenso trabajo sólo encuentro nuevos detalles en ella, y obtengo inmutables

---

mística” entre una doble pero –por lo demás– idéntica estructura formal, la subjetiva y la objetiva? ¿No está preso el primer Wittgenstein de la falsa identidad entre pensamiento y ser? Así parece. Reconociendo esta “arrogancia” del racionalismo occidental, sustituirá el apriorismo trascendental de toda comprensión por la comprensión *a posteriori* fruto del adiestramiento en el manejo utilitario de los signos lingüísticos. La comprensión del significado de los signos quedará fundada ahora en la participación del sujeto empírico en una forma de vida portadora de las reglas de uso de esos signos. No será ya una supuesta forma *a priori*, una sintaxis lógica modelo, la que permita la comprensión, sino las prácticas vitales contingentes.

13 Véase también Rorty (1989: 21).



y eternas verdades. ¿Dónde y qué es este ideal de construcción? Un filósofo católico diría, es Dios, es el pensamiento de Dios”.<sup>14</sup>

Según esto, si la Modernidad puede ser entendida como el momento de transposición antropológica de las cualidades divinas o, dicho de otro modo, como el espacio de instauración del sujeto pensante en la única y última instancia constituyente del sentido de la verdad y de lo real, el giro lingüístico de la filosofía rescata esas cualidades divinas para el lenguaje, transido ahora de una sintaxis lógica oculta inmutable portadora y donadora de todo sentido. Esta estructura lógica, como las proposiciones matemáticas, “habla la naturaleza de los signos esencialmente necesarios”, es la condición del pensar mismo, y, con ello, de la verdad y de lo real. La lógica toma el relevo del *logos* eterno, divino saber ahí ya prefijado, *a priori* dado, como antaño estuvo dado en los Textos Sagrados o en el Libro de la Naturaleza.

Resumiendo, habría, según esto, una filosofía, fruto del “encantamiento” o “embrujo” (*Verhexung*) del lenguaje: el lenguaje “hechiza” nuestro entendimiento, haciéndonos transgredir las propias leyes internas del pensar y producir cuestiones “profundas” que llenan las páginas de la Historia de la filosofía, una historia entendida así como “falsa y adulterada” –por citar de nuevo a Hume.<sup>15</sup> Y habría otra

---

14 Lógico y filósofo contemporáneo de Wittgenstein que tomó parte decisiva en la fundación y desarrollo de la escuela polaca de lógica. Texto citado por P.T. Geach (1970: 22).

15 Hume (1978). Ha habido quien ha visto en Hume anticipar ciertas ideas contenidas, si no tanto en el propio texto del *Tractatus*, sí en la interpretación que del mismo realizan por esos mismos años 20 los autores del neopositivismo lógico: el rechazo de la metafísica como absurdo; el criterio empirista de significado, derivable de la aplicación del principio de copia de Hume y enunciado en distintas partes de la obra arriba citada como el primer principio de la ciencia de la naturaleza humana que él pretende (LI, T, 3-4; T-7, T 72). Si, de acuerdo con este principio, “todas nuestras ideas están copiadas de nuestras impresiones”, preguntarse por el significado de un concepto, de una palabra y de una proposición de la que forma parte, consistirá en lanzar la pregunta por la impresión de la que deriva la idea expresada en la palabra, concepto o proposición en cuestión. Pues bien, en nuestro país este paralelismo fue realizado hace tiempo por Martínez Roca, 1981. Otro principio con resonancias neopositivistas es el principio atomista, que según Deleuze (1973: 93), es el principio básico del empirismo. Se enuncia como “todo lo separable es distinguible y todo lo distinguible es también diferente (T, 18) y nos recuerda al modo de descomposición de lo representado por el lenguaje, en objetos o cosas (*Dinge*), hechos (*Tatsache*), situaciones (*Sachverhalten*), mundo (*Welt*). Si bien esta lectura es viable, también sería –a mi juicio– fructífero comparar la concepción de la filosofía en ambos autores, en cuanto críticos del racionalismo dogmático. Ambos expresarían el difícil equilibrio entre el dogmatismo y el escepticismo, entre una doble voluntad que nos anima, la de verdad y la de sentido, y ambos apostarían por mantenerse en la tensión entre una razón teórica limitada que nos ata a la cordura y a la vida y los afanes de fundamentación última que nos lanzan sin demasiada resistencia al “delirio filosófico”.

clase de filosofía dirigida al análisis lingüístico y al establecimiento crítico de los límites de lo pensable, de lo decible y, junto a ello, de lo posible. En este sentido, la filosofía aunque quiere ser pura lógica, es sin remedio metafísica a un tiempo. Los presupuestos lógicos y ontológicos del *Tractatus* dibujan un perfecto isomorfismo entre lenguaje-pensamiento y mundo, de manera que la determinación de las condiciones de posibilidad de lo decible, de un lenguaje bien formado, de una proposición con sentido, indican también lo que puede pensarse y, con ello, lo que realmente "hay", lo que "es" el mundo. Recuérdese (T 5.6): los límites del lenguaje son los límites de mi mundo. Esta tarea terapéutica, asignada a la Filosofía en su sentido "positivo", consistirá en aplicar las armas de la lógica para disolver-resolver los problemas filosóficos, para dejar ver que son puras creaciones del poder encantador del lenguaje.

### ***3.- El Tractatus: Un acto ético, que se muestra. De sus grandezas y miserias***

Cabe aún una pregunta: el *Tractatus*, ¿dónde situarlo entre estas dos formas de filosofías señaladas? La respuesta parece que ya ha sido dada: esta obra representaría la filosofía-*phármakon* que deshace los encantamientos de la razón o entendimiento mediante el análisis lógico-lingüístico de las estructuras de lo expresable, pensable y posible. Y así parece ser en el "Prólogo" al *Tractatus*, cuando dice –con la arrogancia intelectual que le caracteriza– que "la "verdad" de estos pensamientos aquí comunicados me parece intocable y definitiva. Soy, pues, de la opinión de haber resuelto definitivamente, en lo esencial, los problemas".<sup>16</sup>

Ahora bien, el *Tractatus* cierra sus páginas con una citadísima sentencia, la 6.54, que señala que en su totalidad está compuesto de pseudo-proposiciones carentes de sentido (*unsinnig*), "que quien me comprende acaba por reconocer que carecen de sentido, cuando, a través de ellas –sobre ellas– ha salido fuera de ellas, él tiene (el lector), por así decirlo, que tirar la escalera después de haber subido por ella. Tiene que superar estas proposiciones; entonces ve correctamente el mundo". ¿Es, según esto, el *Tractatus* una "sofistería e ilusión", producto del encantamiento del lenguaje, pero ilusión que encierra, a la vez, una verdad intocable y definitiva? ¿Hay aquí una paradoja como han querido Russell y Ayer?

---

16 Expresa aquí Wittgenstein con esta contundencia lo que sería el precipitado último de seis años de trabajo previo (los *Tagebücher* 1914-17, Notas sobre lógica (1913); Notas dictadas a G.H. Moore en Noruega (1914); el. *Prototractatus*. El 13 de marzo de 1919 escribe a Moore: "creo que he solucionado definitivamente nuestros problemas. Puede que esto resulte arrogante, pero me resulta imposible no creerlo" (1973: 85 y 251).

En primer lugar, cuando Wittgenstein dice que el pensamiento encerrado en el *Tractatus* es verdadero y definitivo y, al tiempo, que ese pensamiento verdadero queda expresado en seudo-proposiciones sin-sentido, lo que señala es lo siguiente. Indica que efectivamente las proposiciones no son ni verdaderas ni falsas, no hablan del mundo, no dicen “así y así son las cosas”, no son, en fin, proposiciones científicas, que representen isomórfica o figurativamente el mundo, sino filosóficas. Y lo sabemos. Y, en cuanto tal, son seudo-proposiciones que hablan de las condiciones de posibilidad de toda esa representatividad: de toda ciencia y de todo mundo existente (lo que acaece). Responden a la cuestión de qué debe cumplirse para que un enunciado esté bien formado, sea correcto, y exprese cómo es el mundo. Pero claro está: adoptar esta perspectiva trascendental, hablar de las condiciones de toda representatividad o figuración, (1988: §109) de la estructura cristalina *a priori* del lenguaje y del mundo, sólo puede hacerse desde el límite mismo de eso que llamamos el “lenguaje” y el “mundo”. Tal perspectiva trascendental supone ese conocido ejercicio de desdoblamiento de la razón para llegar a pronunciarse acerca de algo que está fuera de ella constituyéndola, como su condición de sentido. Aquí está la presunta paradoja: que el *Tractatus* y, por tanto, la filosofía analítica del lenguaje descrita habla justamente de lo que sus páginas enseñan “no debe hablarse”, porque simplemente se “muestra sin más” siempre que se enuncian proposiciones con sentido. “Lo inexpresable, más bien, está contenido –inexpresablemente– en lo expresado” (1973: 78). Tratar de explicar lo que de suyo se muestra en cualquier enunciado bien formado, esto es, esa eterna lógica trascendental, condición de sentido de ese enunciado, lleva a proposiciones carentes de sentido. La ciencia sabe decir la verdad, pero no sabe decir por qué es verdad lo que dice; esto es algo que a ella no le compete, aunque sí a la filosofía; mas al hacerlo no puede sino verse enredado en la paradoja del *Tractatus*. La paradoja estriba en esa contorsión de la razón para mantenerse en la perspectiva allende el lenguaje y el mundo, allí donde alberga lo que le hace ser propiamente lenguaje. Traspasar el límite de lo decible para hablar de las condiciones del decir: algo imposible. Pues ¿desde dónde hablar de estas condiciones del decir sino desde el decir mismo? ¿Cómo no hacer uso de las condiciones del decir para nombrar esas condiciones?

No hay que olvidar, con todo, que el *Tractatus* tiene un carácter meramente instrumental, es un método “ilegítimo” desde sus internos presupuestos que hay necesariamente que usar para acometer esa función delimitadora que persigue entre lo pensable-decible y el silencio. Es un ejercicio de desdoblamiento de la razón, en el que la razón da un salto abismático más allá de sí misma, de su propio límite, para determinar su fundamento de validez. Colocado en el más allá de la

razón, las proposiciones del *Tractatus* no pueden ser sino eso, carentes de sentido (*unsinnig*), proposiciones que hay que descartar una vez cumplida su función instrumental. Tienen el sentido de indicar que carecen de sentido.<sup>17</sup>

Sin embargo, diríamos –para concluir con esto– que estamos ante importantes proposiciones sin sentido. Lo que no deja de ser tan paradójico como cierto desde la perspectiva del primer Wittgenstein.<sup>18</sup> Tan importantes y tan sin sentido, tan fuera de lo que en nuestro mundo ha quedado constituido como “lo racional” (y razonable, incluso), tan allá de lo acotado entre nosotros como lo decible, pensable y posible, tan lejos, en fin, del ámbito de la objetivación y objetividad científica. Lo inefable, el silencio es, sin duda, lo más importante: en él habita el “sentido” de la vida, de toda “praxis vital”, aquello que resta una vez contamos con la información que la ciencia puede aportarnos. La investigación lógico-trascendental del *Tractatus* encierra así una “metafísica del silencio”, postula un ámbito de objetos de lo indecible, lo místico (ética, estética, religión, todas ellas cuestiones referentes al sentido), que son –sin duda– inabordables por vía científica (Reguera, 1980: 31-32; y 2002). Pero ¿habla de un trasmundo o simplemente del mundo como un todo? Esta segunda opción parece ser la expresada en la proposición 6.45: “el sentimiento (*das Gefühl*) del mundo como un todo es lo místico”. El mundo tomado como un todo, el mundo visto *sub specie aeternitatis* provoca todas esas cuestiones perseguidas por la metafísica tradicional, las cuestiones del sentido del

---

17 Russell (1983: 67) se resistió desde siempre a aceptar esta idea de Wittgenstein. Creyó en una vía de escape a su “teoría de que la sintaxis sólo puede mostrarse, pero no expresarse con palabras”: postular una jerarquía de (meta) lenguajes, empleada en el mismo momento por Tarsky y por Carnap. En su teoría de los tipos está dada esta vía de solución cuando distingue entre “lenguaje-objeto” y “metalenguaje”, o entre “uso” y “mención”.

18 Esta paradoja vista con perplejidad y escepticismo por Ayer (1985: 19-20) es la misma que recorre grandes páginas de la obra de Hume que una vez más citamos aquí. Así en los *Dialogs Concerning Natural Religion*, concluye en una clave paradójica –si se quiere– idéntica a la usada por Wittgenstein, que la filosofía sería aquello que con tozudez se nos impone atrapando nuestra Razón insatisfecha con las resoluciones científicas. Aunque ésta, la razón científica, no puede reconocer en aquélla, la Razón filosófica, más que el mero operar del absurdo (recurrente y esencial en nosotros): “¿Cuántas cuestiones oscuras no plantean acerca de la naturaleza de ese divino Ser, de sus atributos, sus decretos y su plan de providencia? Tales cuestiones siempre han sido objetos de disputas entre los hombres; y, por lo que se refiere a ellas, la razón humana no ha alcanzado ninguna determinación cierta. Sin embargo, estos temas son tan interesantes que no podemos reprimir la inquietud de tornar a investigar sobre ellos” (*Philosophical Works*, T.H. Green&T.H.Grose, vol 2, 1964, pág. 378). He aquí muestras en Hume y en Wittgenstein de que aún la Razón (Vernunft) asoma entre la razón (Verstand); he aquí aún, en la imagen intelectualista del mundo sin sitio para las cuestiones del sentido, cómo el inerradicable interés metafísico del espíritu (al decir de Kant y de Max Weber) se hace aún un hueco.

ser y del hacer. Wittgenstein señala en *Observaciones* (1981: 19) que el estilo, los modos esenciales del pensamiento son sobrevolar el mundo y dejarlo tal cual es, contemplarlo “desde arriba”, como un todo, desde el límite mismo del mundo. Frente a este modo de hacer del pensamiento, de la teoría, se instala el propio de la ciencia, pura técnica que dispone los hechos que componen el mundo para producir y construir algo nuevo dentro de él. Wittgenstein no tiene su interés puesto en levantar construcciones, sino en traer ante sí las “bases de las construcciones posibles” (1981: 23). No son, por tanto, las cuestiones de la ciencia natural las que aquí la razón quiere resolver (T 6.4312), sino las cuestiones eternas del sentido, no las de un espacio y un tiempo concretos, sino las de todo espacio y las de todo tiempo. Vemos cómo ciencia y filosofía surcan ya caminos separados. La primera, expresión de la racionalidad de fines, estaría dirigida al mundo de los hechos con el objeto de explicarlos para transformarlos, para levantar en ese inmenso “taller” en que consiste ahora el mundo –como señaló Gadamer (1976)– nuevas realidades; no sería sino pura técnica, como decimos. La segunda no es una actividad de empleo de medios para conseguir fines (Wittgenstein, 1981: 23), ella es un fin en sí misma, pues no pretende explicar algo para construir algo otro (para proveer y promover nuestra acción adaptativa). No quiere sino aclarar, poner ante sí misma lo que de hecho ya está dado, el fundamento último de sentido de toda actividad, incluida claro está el de la ciencia. Por eso, del lado del pensamiento, confesando Wittgenstein su interés por la filosofía y no por la ciencia, sentencia:

“Podría decir que si el lugar al que quiero llegar estuviera al final de una escalera, renunciaría a alcanzarlo. Pues allí donde quiero llegar verdaderamente, debo estar ya de hecho(...) Todo lo que yo pueda alcanzar con una escalera, no me interesa” (Wittgenstein, 1980: 70); (Weber, 1995: 493).

Pues bien, este ámbito de sentido al que dirige su mirada la filosofía, el pensamiento frente a la ciencia, ¿no es una suerte de trasmundo, por más que delimite Wittgenstein el mundo como la totalidad de cosas o situaciones existentes (T 2.04)? El sentido no es un hecho que encontremos en el mundo, en efecto; pero ¿quiere decir esto que no “hay” tal cosa? Creemos que Wittgenstein pretende fundamentalmente separar órdenes ontológicos y esferas de racionalidad, dando ya un paso importante en este punto en dirección a su última filosofía. Disocia el mundo de los hechos y el mundo del sentido; perfila con nitidez el ámbito de lo científico-racional, de lo expresable con legitimidad, respecto del ámbito del sentido, de los valores, de los ideales, de las decisiones vitales, de la ética y de la estética, de la erótica y de la política como ámbitos extra-científicos, en los que la racionalidad científica (para el joven Wittgenstein identificada con la racionalidad)

no tiene ningún juego: es muda. No hay vía científica (racional) para pasar del ser al deber ser. Y si racionalidad-cientificidad-discursividad quedan identificadas, la vía de acceso a esa esfera que daría cuenta del sentido de nuestras acciones, no puede ser otra que el silencio mismo. En esta disociación está expresada la idea de que los valores no se encuentran en las cosas, no son propiedades trascendentales suyas, sino meras atribuciones subjetivas. El sentido buscado del mundo reside fuera de él, se le escapa a las esqueléticas manos del intelectualismo centrado en determinar lo que meramente acontece y no la razón última de ello, diría Max Weber recordando a Nietzsche en un tono similar a estas líneas. Dios no se manifiesta en el mundo (T 6.432). Por eso aun cuando todas las "posibles" cuestiones científicas hayan recibido respuesta, nuestros problemas vitales no habrán sido rozados en lo más mínimo: "Por más que la luz de la razón continúe abriéndose paso, el reino de lo cognoscible seguirá estando rodeado por un misterio insondable", enunció así Marianne Weber (1995) *more wittgensteiniano*.

Dada esta separación entre mundo de hechos y de valores, de la ciencia y del sentido, de la racionalidad y de lo místico, la salida hacia este otro lado representa la única vía de superación redentora del encorsetado y limitado racionalismo. Esta salida dibujada en el *Tractatus* es lo verdaderamente relevante del mismo, como tantas veces se ha dicho. Relevante por varias razones: porque expresaría una gran verdad, después recogida y ampliada en las *Investigaciones filosóficas*, a saber, que las cuestiones éticas no pueden ser reducidas a cuestiones científicas, que las respuestas al qué debemos hacer no pueden derivar de la investigación científica, limitada a los hechos, que la dignidad y trascendencia de los problemas del sentido no pueden ser degradados al tratamiento de la ciencia moderna, de una ciencia que no se ocupa ya de la fundamentación de la acción. De este modo, el *Tractatus* mismo tendría una pretensión ética: reservar la dignidad de estas cuestiones, preservarlas de su disminución a problemas técnicos o estratégicos, a cuestiones de hecho. Toulmin ha dicho así que esa obra no es sólo un tratado de ética, sino un acto ético (que muestra la esencia de lo ético). Ese sería el motivo último de Wittgenstein: separar la ética de toda suerte de basamento intelectual (Toulmin & Janik, 1974: 26-27). El valor de esa obra residiría pues en postular efectivamente la necesidad de velar por la integridad de las cuestiones del sentido, de eso otro a lo que la ciencia ni llega ni debe llegar, de eso que no puede ser pensado ni expresado, pero que es propiamente la condición de posibilidad y el espacio de donación de sentido de todo lo pensable y expresable, de la ciencia misma. Cabe preguntar, puesto que es su condición de sentido, ¿está contenida en el mundo? La respuesta podría ser que pese a no manifestarse en el mundo, queda indicado, mostrado en él como su condición. Se muestra en silencio, como un sentimiento característico para todo

aquel que contemple el mundo como un todo: el sentimiento de que lo que *sea* el mundo no es algo que pueda ser tratado por la ciencia (atareada en resolver el cómo son de hecho las cosas, el cómo acontece lo que acontece); el sentimiento de que la razón última de todo cuanto hay y sucede en el mundo queda entre paréntesis para la razón científica. Es conocida “la confesión” que Wittgenstein hizo a L.von Fickner, editor de *Der Brenner*, en medio de las negociaciones para publicar el *Tractatus* en esa editorial; le reveló en una carta –arriesgándose a frustrar esas conversaciones, lo que obviamente ocurrió– que el verdadero sentido de su obra era de carácter ético, que ese sentido no se dice, pero se muestra, como lo hace la lógica, porque ambas son condiciones de posibilidad del nombrar y del actuar, respectivamente.<sup>19</sup>

La grandeza del *Tractatus* consiste, por tanto, en apuntar lo siguiente: que tras la cura de la razón de “sus encantamientos” lingüísticos nos topamos de lleno con la pura opacidad de la misma razón para dar cuenta de lo más importante, la cuestión del sentido del ser y del hacer. Tienen su lugar aquí estas palabras de Wittgenstein de 1929: “No es posible guiar a los hombres hacia lo bueno; sólo puede guiárseles a algún lugar. Lo bueno está más allá del espacio fáctico” (1981: 16). Somos testigos de la reducción de la racionalidad a racionalidad de fines, quizá como consecuencia del recelo del mundo a mostrarle a la razón sus “secretos”, su sentido último. Y en cuanto testigos de la experiencia de la finitud

---

19 Lo hace saber con la arrogancia que caracterizaba a Wittgenstein, arrogancia que le llevaba a sentir que nadie (y Russell menos que nadie) entendía el contenido del *Tractatus*: “Y quizá le sirva de ayuda que le escriba unas cuantas palabras sobre mi libro: creo firmemente que no sacará usted demasiado de su lectura. Pues no lo comprenderá; la materia resultará completamente extraña. En realidad no le es extraña, porque el sentido del libro es ético. Quise en tiempos poner en el prólogo una frase que no aparece de hecho en él, pero que se la escribo a usted ahora, porque quizá le sirva de clase: quise escribir, en efecto, que mi obra se compone de dos partes: de la que aquí aparece, y de todo aquello que no he escrito. Y precisamente esta segunda a parte es la importante. Mi libro, en efecto, delimita por dentro lo ético, por así decirlo; y estoy convencido de que, *estrictamente*, SOLO puede delimitarse así. Creo, en una palabra, que todo aquello sobre lo que *muchos* hoy *parlotean* lo he puesto en evidencia yo en mi libro guardando silencio sobre ello” (1973: 96-97). En textos como este se apoya la argumentación de Toulmin (1974), quien mantiene esta tesis del objeto ético del *Tractatus*. En este sentido, resulta interesante pensar que el objetivo ético consiste en mostrar que la ética no puede ser reducida a racionalidad científica; que ella merece un espacio propio. El error fue creer que ese espacio era el silencio. Pero si lo racional y discursivo era lo científico, no había más remedio que habilitar el silencio como el lugar de la ética. El último Wittgenstein, partiendo de esta idea vio con claridad que, en efecto, la ética no puede ser sometida a la lógica científica, ni derivada de ella, y que sus cuestiones son propias de una esfera autónoma con unas legalidades propias. En este punto, y en otros, reconocemos en el pensamiento de Wittgenstein claras afinidades con el de Weber.

de la razón, reservamos un espacio a las cuestiones del sentido, un espacio de privilegio más allá de su restringido operar analítico y mesológico, más allá del hablar de lo que de hecho acontece, del conjunto de situaciones en las que estamos, y más allá de su intervención productora y reproductora. Pero ese "más allá" acotado ahora por el primer Wittgenstein no es sino la muda contemplación, el silencio. Creo que aquí, con todo, la grandeza del *Tractatus* se torna en miseria, miseria que sin duda es el reflejo de la miseria de la razón tal y como se ha constituido en la Historia de Occidente: como la historia del eclipse de una Razón última y única dadora de sentido. Una historia en la que la Razón queda reducida a racionalidad científica y que no puede sino condenar al silencio las cuestiones fundamentales que mueven tradicionalmente a la Razón filosófica: las cuestiones éticas, políticas, estéticas, religiosas...<sup>20</sup> Más allá del "sentido", estrictamente descubierto y delimitado –se nos enseña– está la verdad, más allá del lenguaje, el silencio, más allá de "el mundo", otra realidad, con la que la subjetividad silenciosa entra en un diálogo íntimo dando solución al problema general de la vida. Pero ¿por qué en el silencio? ¿No hay ningún lugar para el ideal de búsqueda de alguna otra forma de racionalidad no identificable con la Racionalidad que se perfila como "válida", como la única válida según las coordenadas del *Tractatus*? ¿Por qué suponer que porque los enunciados éticos, estéticos, eróticos, religiosos, políticos no se dejen someter a la lógica científica, deban ser condenados al silencio? ¿Es entonces el espacio del pensamiento, que "vuela sobre el mundo contemplándolo desde arriba" sin el interés de construir nada en él, un espacio no discursivo? ¿Es que si la ética, la política, la religión no son "discurso científico", al ser éste el único discurso legítimo, no pueden sino ser barridas por el silencio místico? ¿Es que la alternativa a la racionalidad científica no es otra que el enmudecimiento contemplativo? ¿No cabe otra forma de racionalidad que acoja y regule estos otros discursos, que efectivamente no hablan de cómo son de hecho las cosas, de cómo

---

20 En este punto estaría más bien del lado de Russell, cuando objeta a Wittgenstein, pensando desde la posibilidad de una jerarquía de lenguajes, el haber podido hablar de aquello que sólo se podría –según él– mostrar en silencio. Así confiesa su disconformidad cuando Wittgenstein "encuentra el modo de decir una buena cantidad de cosas sobre aquello de lo que nada se puede decir" (...) " Toda ética, por ejemplo, la coloca Wittgenstein en la mística, región inexpresable. A pesar de ello es capaz de comunicar sus opiniones éticas. Su defensa consistiría en decir que lo "místico" puede mostrarse, pero no decirse. Puede que esta defensa sea satisfactoria, pero por mi parte confieso que me produce una cierta sensación de disconformidad intelectual". Y es que decir que lo ético, religioso, estético... estén condenados al silencio, porque sus cuestiones no son objetos propios de la ciencia, significa seguir preso del error que identifica sin más racionalidad con científicidad, lo pensable y comunicable con lo científico. Un error del *Tractatus* remediado por las *Investigaciones*.



actuamos como actuamos, que no pretende producir nada (*j*) que no sean las condiciones de la libertad? Creemos que la apertura hacia plurales formas de racionalidad, plurales discursos y ámbitos de validez de los mismos es la dirección tomada en el último Wittgenstein. De este modo, habría vislumbrado el error de identificar sin más racionalidad con científicidad, racionalidad con discursividad. El *Tractatus* sería, en este sentido, crítico del racionalismo occidental, a la vez que preso del poder “encantador” de ese mismo racionalismo: es su más pura expresión.

Preguntábamos antes si el *Tractatus* era una “sofistería e ilusión”. Y toca decir ahora que como “ilusión” ciertamente serán vistas la mayor parte de sus proposiciones desde la nueva concepción del último Wittgenstein.

#### ***4.- Las falsas ilusiones del Tractatus: buscar la esencia de todo ser***

Las *Investigaciones* consideran el *Tractatus* como representante paradigmático de un particular tipo de permanente “enfermedad” o “hechizo” de la Razón. La nueva filosofía que está ahora Wittgenstein pergeñando comparte el talante crítico de la primera; derrocar los falsos ídolos aún en pie es, en efecto, su tarea, si bien la mayoría de las ilusiones filosóficas por desbancar son las aglutinadas en el propio *Tractatus*. Éste es el objetivo de la obra madura de Wittgenstein desde su parágrafo 89 al 133: reflexionar contra ese famoso texto de trincheras. No en vano debe recordarse que en 1950 Wittgenstein mandó acabar con todos los manuscritos redactados en la época de germinación del *Tractatus*. De esa “quema” se salvaron algunas notas (*notebooks*) que por accidente habían quedado en casa de su hermana más pequeña, la señora Stonborough, y que serán recogidas en *Notebooks* 1914-1916. Cuáles son estas cautivadoras ilusiones, estos males de la razón que producen los ídolos que la filosofía está encargada de derrumbar? Una de las mayores ilusiones que recorren esos parágrafos es la siguiente: suponer que la lógica rige la unidad del lenguaje. O, de otro modo, creer en una “forma lógica” general de la proposición, en una estructura formal, condición de toda posible aserción, de todo nombrar, condición del lenguaje y del pensamiento, según ya sabemos. A esto se refiere Wittgenstein cuando habla de un mecanismo de “sublimación de la lógica de nuestro lenguaje”. Esta ilusión presupone que hay una esencia del lenguaje o de la gramática lógicamente correcta, un “super-orden” (*Überordnung*) ideal, oculto tras nuestras formas de expresión cotidianas, gracias al cual ellas tienen sentido, es decir, pueden significar; un super-orden ideal que el filósofo está, por lo demás, destinado a desenterrar. Desvelar ese orden oculto que –recordemos– el lenguaje disfraza, enmascara, y la lógica desoculta, desenmascara,

fue el objetivo de la filosofía en el *Tractatus*. Lograr este propósito sitúa al filósofo-terapeuta ante la forma general de la proposición modelo, correcta, bien formada, significativa, portadora de las condiciones aprioricas de significatividad o, lo que es igual, ante las condiciones que hacen posible la función representativa, comunicativa, del lenguaje. Y lograr este propósito comporta dar también con la esencia del pensamiento, de la racionalidad, y del mundo. Ese es el destino precisamente que Wittgenstein asumió en el *Tractatus*, como sabemos: penetrar, traspasar los fenómenos hasta dar con la esencia subyacente del lenguaje, del pensamiento y del mundo, mediante un análisis lógico-lingüístico-trascendental, que establece el fundamento de todas las ciencias (*der Grund aller Wissenschaften*).<sup>21</sup>

Al tomar esa tarea como destino de la Filosofía, el joven Wittgenstein estaba cegado por la obsesión de que la supuesta esencia del lenguaje es algo que se oculta, por la convicción de que es "humanamente imposible extraer sin mediación (*unmittelbar*) la lógica del lenguaje" (T 4.002) ¿Por qué esa obsesión por una estructura ideal subyacente, oculta en nuestras formas de expresión? La respuesta aparece en la continuación de esta cita última del *Tractatus*: no es posible captar de forma inmediata la estructura lógica del lenguaje y del pensamiento, porque el propio "lenguaje disfraza (*verkleidet*) el pensamiento. Y tanto es así que por la forma externa del vestido no se puede inferir la forma del pensamiento revestido; porque la forma externa del vestido está construida con fines completamente distintos que el de permitir reconocer la forma del cuerpo". Cuáles sean esos fines, no lo sabemos, a no ser que sean simplemente engañar siempre, enmascarar siempre el pensamiento. Lo que sí sabemos es que se produce un conflicto, del que son conscientes las *Investigaciones* entre dos gramáticas: entre esa presupuesta gramática lógica, forma pura y "cristalina", *a priori*, de las posibilidades de la realidad misma, y la gramática de nuestras formas de expresión cotidiana, que no sólo no coincide con ella sino que tiende por sistema a enmascararla, a dificultar siempre la aprehensión del orden *a priori* del "lenguaje". El conflicto, que en la época del *Tractatus* era responsable de la ambigüedad de nuestras formas cotidianas de expresión, de su impotencia en muchos casos para construir discursos con sentido (lo que justificaba el propio análisis lógico-lingüístico de esa obra, en los últimos años de Wittgenstein), se "vuelve insoportable, y la exigencia de búsqueda de una gramática lógica, absurda" (1988: §107). Las *Investigaciones filosóficas* enseñan el vacío que surge tras el intento de aprehender una supuesta lógica trascendental de todo lenguaje.

---

21 Véanse los minuciosos y exhaustivos estudios de Hacker y Baker, especialmente 1980, vol. I.

Pero además, esta obsesión por la esencia oculta, ideal, del lenguaje queda vinculada con la superstición de que el pensamiento es, según §102, §110, §93-95, un intermediario puro entre los signos proposicionales y los hechos. Intermediario que sabemos mantiene el mismo tipo de relación con la realidad que con las palabras,<sup>22</sup> hasta proyectar uno sobre otro (1988: §95 y §96). Pero, con todo, es un intermediario en el que quedan ocultas “las reglas estrictas y claras de la estructura lógica de la proposición” (1988: §102). Ser un intermediario supone, según esto, que el pensamiento es el alma de la sentencia; el signo proposicional, el cuerpo, la envoltura vacía (*flatus vocis*—que diría Francis Bacon—), que le acompaña. Sólo en cuanto material externo puede enmascarar el pensamiento. Objetiva el pensamiento y, sin embargo, parece que al hacerlo, el propio lenguaje sigue algún tipo de regla de objetivación que genera falsas realidades y apariencias de sentido: mitos e ídolos que sólo un análisis (conjuro) lógico —según la letra del *Tractatus*— puede destruir. No se limita, pues, el lenguaje a ser la pura “expresión” (*Ausdruck*) del pensamiento; quizá no puede simplemente serlo; o quizá a ese proceso de expresión senso-perceptual del pensamiento pertenece la propia distorsión del mismo. Distorsión que parece entonces profundamente arraigada en nosotros, porque surge de nuestra propia forma de representación, de nuestra gramática cotidiana, por el hecho de no coincidir con esa supuesta gramática lógica subyacente tan buscada.

En cualquier caso, justamente porque el pensamiento es considerado un medio entre el lenguaje y la realidad, tenemos otra falsa seguridad: la de poder captar sin más la realidad a través del pensamiento. Nos engañamos creyendo así que el acto de comprender consiste en “atrapar la realidad en nuestra red”, en capturar el hecho en nuestro pensamiento. Pero es esto un espejismo, levantado por una concepción representacionista del conocimiento y por una visión denotativa del lenguaje a ella vinculada. Toda esta visión encadena otra nueva ilusión, la de entender el lenguaje y el pensamiento como algo único (“Die Sprache oder das Denken muss etwas Einzigartiges sein”), singular, misterioso” (1988: §95 y §110), el misterio que consiste en poder encerrar en sí la esencia de la cosa (1988: 113). Se cree que la esencia se expresa en la gramática profunda del lenguaje, y que el lenguaje, en definitiva, significa la cosa misma.

“Pues es así” —me digo uno y otra vez. Siento como si hubiera de captar la esencia de la cosa con sólo fijar mi mirada con absoluta nitidez en ese hecho, con sólo poder enfocar bien” (1988: §113).

---

22 Recuérdese la carta citada a Russell 18/8/1919.

Hay, en este sentido, una sentencia del *Tractatus* que equivocó a Wittgenstein, la 4.5. Allí señalaba que la forma general de la proposición es esencial a ella, es justamente la forma *a priori* de toda proposición. Ella es algo probado. Y continúa: "La forma general de la proposición es: las cosas son así y así", se comportan de tal y tal modo. El lenguaje es pensado como una figura o representación, y se presupone que tiene que darse la posibilidad de lo representado. El equívoco es reconocido en las *Investigaciones* cuando indica en 1988: §109: "Cada proposición dice: "esto es como son las cosas". Ésta es una forma que puede desorientarnos, y que me desorienta". Parece que estos fantasmas de su obra temprana son generados en el *Teeteto* 189 a. Lo dice en *Zettel* §69 (Papeletas) –fragmentos–, recortes de textos de su última época (1945-48).

Sócrates le pregunta a Teeteto:

Sócrates: .... "el que opina, ¿no opina sobre una cosa? Teeteto: Necesariamente.

Sócrates: Pero el que opina sobre una cosa, ¿no opina sobre algo que es?

Teeteto: Sí, estoy de acuerdo.

Sócrates: Luego, quien opina sobre lo que no es, opina sobre nada".

Esta ilusión representacionista, esta creencia en que los enunciados corresponden a ocurrencias extralingüísticas profesa una caduca teoría de la verdad como correspondencia, que permite el salto del lenguaje al mundo. Se trata de un realismo dogmático, metafísico que será desacreditado a lo largo de las *Investigaciones filosóficas*, fundamentalmente criticando la posibilidad de un lenguaje privado, esto es, de un lenguaje que reclama verdad no en función de su coherencia con el resto de los enunciados admitidos como verdaderos en la comunidad en la que se habla, sino en función de un criterio extra-comunitario, de un criterio universal que incluso pudiera llegado el caso enfrentarse al de la comunidad. Es el criterio del punto de vista del ojo de Dios el que se busca. Pero ha sido desalojado ya en esta obra del maduro Wittgenstein, en la que se cierra la salida del lenguaje al mundo, para horror de un realista como Russell.<sup>23</sup>

---

23 Wittgenstein va alejándose de Russell. Éste creyó que "las propiedades pueden ayudarnos a comprender la estructura del mundo...que, en parte por medio del estudio de la sintaxis, podemos adquirir un conocimiento digno de consideración acerca de la estructura del mundo" (Russell, 1983: 342). Combatió durante toda su vida el anticognitismo mediante un "realismo analítico", cuyo fundamento lógico era la comunidad estructural entre las proposiciones básicas (*atomic sentences*) y los hechos del mundo (*atomic facts*) a los que aquéllas podían referirse. El isomorfismo lógico impedía cualquier camino hacia un relativismo lingüístico, que él consideraba nefasto por dejar abierto el camino para que la realidad y la verdad pudieran ser impuestas a "voluntad" o, mejor, por la arbitraria voluntad del poder (o la fuerza) de turno. La mentira (consensuada) convertida en verdad universal.

Existe asimismo en el *Tractatus* la fantasía de que el análisis de esos elementos estructurales esenciales y eternos al que el filósofo está destinado, es un análisis exacto, completo y de una vez y para siempre que la experiencia futura no puede alterar, por tanto. ¿Cómo alterarse lo que es una forma *a priori*, condición de todo decir, de todo representar, y de toda ordenación del mundo de los hechos?

A ello se añade la irresistible persistencia en definir de forma fija, entonces, lo que sea el lenguaje, lo que sea la proposición. Evidentemente en el *Tractatus*, “lenguaje”, “proposición” y términos relacionados eran concebidos como conceptos formales con una validez transhistórica. El Wittgenstein maduro alude a la dimensión histórica del análisis filosófico y subraya la idea de que la tarea de la Filosofía no tiene fin (1979). Y no lo tiene porque no es, desde luego, posible una definitiva definición esencialista del “Lenguaje”. La filosofía no se interesa ya por una nada (*Unding*), por un absurdo inespacial e intemporal, sino por el fenómeno espacial y temporal del lenguaje (1988: §108). Interesarse ahora por él significa, en este sentido, describir las reglas de su uso, reglas que son expresión de las distintas formas de vida que las van constituyendo. De manera que el lenguaje no es, sin duda, inmune al cambio, como no lo es ningún artefacto, instrumento, o herramienta humana. Eso justamente es el lenguaje para el último Wittgenstein: no más que un utensilio que cumple una función del tipo que sea, con unas reglas por virtud de las cuales, por virtud de su aplicación, la función prefijada se satisface o fracasa.

### *5.- Del esencialismo al instrumentalismo lingüístico*

Pasemos a ver cómo deshace Wittgenstein estos malentendidos filosóficos del *Tractatus*.

Wittgenstein despeja el malentendido primero: la idea de que la Filosofía investiga las posibilidades de los fenómenos “penetrando en ellos”, descubriendo sus últimos componentes inmutables y eternos. Lo erróneo del *Tractatus* (y así lo denuncia del párrafo 98 al 107 en las *Investigaciones filosóficas*) fue pensar que es preciso un orden para poder determinar el “sentido” del lenguaje. Para Wittgenstein el lenguaje corriente tiene sentido, con todas sus vaguedades y teniendo en cuenta la variedad de proposiciones no sólo asertivas, sino normativas, desiderativas, imperativas, creenciales, etc. que lo componen. Es decir: “toda proposición de nuestro lenguaje “está en orden como está”. No aspiramos –dice ahora– a un ideal: “como si nuestras proposiciones cotidianas, vagas, aún no tuviesen un sentido totalmente irreprochable y hubiera primero que construir un lenguaje perfecto” (1988: §98). No aspira a ese ideal oculto, a esa esencia por desvelar, porque ha descubierto ya que la “esencia está abiertamente manifiesta”;

reside en las estructuras particulares de la gramática: en las reglas de uso de nuestro lenguaje y en las prácticas de aplicación de esas reglas. Es la praxis –dijo en 1950– la que da sentido a las palabras (1981: 150). La pregunta “¿qué es realmente una palabra?” es análoga a “¿qué es una pieza de ajedrez?” (1988: §108). Esto es, ¿cómo funciona? ¿cómo se usa este signo-herramienta dentro de un juego lingüístico determinado para conseguir lo propuesto?

La “proposición” y el “lenguaje” no son, en fin, super-conceptos; no tienen una unidad formal, no hay una forma general de la proposición, sino que consisten en conceptos emparentados entre sí, con un mero parecido de familia que los unifica en un sentido, pero impide definirlos. Sólo podremos describirlos, como veremos: “Reconocemos que lo que llamamos “proposición” y “lenguaje” no es la unidad formal (*formelle Einheit*) que imaginé sino que es la familia de estructuras más o menos emparentadas entre sí” (1988: §108).

El segundo malentendido general mencionado es la concepción representacionista. En 1988: §115 dice: “Una figura (*Ein Bild*) nos tuvo cautivos. Y no podíamos salir, pues residía en nuestro lenguaje y éste parecía repetírnosla inexorablemente”. Cuando establece en el *Tractatus* que la forma general de la proposición es “las cosas son así y así”, se cree seguir la naturaleza, pero en realidad lo que ocurre es que “se predica de la cosa lo que reside en el modo de representación” (1988: §104). Es decir, lo que sucede es que proyectamos sobre la realidad los rasgos de nuestra gramática. Asimilamos el mundo a nuestros modos de intelección, de categorizar y de expresar esa realidad.<sup>24</sup> Así para Wittgenstein la doctrina de la simplicidad del alma, de la transparencia de la mente y la concepción de un “sentido interno” son atribuibles a una mala interpretación del uso del pronombre de primera persona. Llegados a este punto, preguntamos con Wittgenstein:

“¿De dónde saca nuestro examen su importancia puesto que sólo parece destruir lo interesante, es decir, todo lo grande e importante? (*wichtige*)... Pero son castillos en el aire los que destruimos y dejamos libre la base del lenguaje sobre la que se asientan” (1988: §118).

Hay que entender que “importante” en este contexto significa lo que la filosofía tradicional ha considerado como su objeto propio: lo universal, esencial, necesario y eterno, frente a lo contingente, lo mudable... Esto tradicionalmente “importante”, tan buscado siempre, es reconocido como simples “castillos en el

---

24 Este parece ser el mal que aqueja a la filosofía de la conciencia y, con ella, a la del lenguaje, su heredera.

aire” que se desvanecen con facilidad. Pero ¿cómo? Parece evidente que pretendemos ahora hablar de la terapia ofertada para luchar contra el embrujo de nuestro propio lenguaje, de estas ilusiones causadas por la proyección sobre la realidad de nuestro modo de representar, y por la idealización del pensamiento y de los signos lingüísticos. La terapia consiste sólo en esto: en “reconducir las palabras desde su empleo metafísico a su empleo cotidiano”, a lo que normalmente llamamos “conocimiento”, “ser”, “objeto”, “proposición”, “signos”, “yo”, etc. (1988: §116), toda vez que el uso metafísico de las palabras comporta removerlas de sus contextos cotidianos y elevarlos al status de grandiosos super-conceptos (1988: §108). Reconducir las palabras a su uso cotidiano, eliminar la pretensión filosófica de captar esencia alguna, hacer trabajar al lenguaje con sus reglas de uso, rescatarle de sus “perturbadoras vacaciones”.<sup>25</sup> “El prejuicio de la pureza cristalina sólo puede apartarse dándole la vuelta a todo nuestro examen”. Debemos aprehender la lógica desde la posición ventajosa de una visión clarificadora del lenguaje corriente, en vez de mirar el lenguaje corriente a través del marco de una lógica pura, cristalina preconcebida, exigida, pero nunca dada en la experiencia (1988: §107). Esto comporta justamente rotar los ejes de la investigación alrededor del punto que necesitamos, que es el punto de vista “lógico” correcto.

La terapia, en suma, para las ilusiones generadas por el uso metafísico no es otra que examinar el uso corriente de las palabras. Se hará pronto evidente que hemos simplemente hecho un mal uso de las mismas. Así entiende Wittgenstein que el primer paso hacia el saber es darse cuenta de que “palabra” y “proposición” en filosofía del lenguaje tienen un uso mundano; de que la “filosofía de la lógica no habla de proposiciones y palabras en ningún sentido distinto de aquel en que lo hacemos en la vida corriente” (1988: §108). No debemos, por todo ello, abandonar el pensamiento cotidiano y extraviarnos con la exigencia de que es imprescindible “describir sutilezas extremas” porque, en realidad esta tarea nos está vedada. El único medio de descripción que poseemos es nuestro lenguaje cotidiano (1988: §106). Esa extrema “sutileza” de la que hemos hablado aquí, el sueño al que la razón “hechizada” aspira y no alcanza: la unidad formal del lenguaje.

¿Qué es ahora la Filosofía? Es un análisis no de estructuras profundas, sino de índole gramatical: examina, pues, el uso de nuestras formas habituales de expresión (1988: §91). No es ahora, como tampoco antes, una ciencia (1988: §109) y, por

---

25 Remedamos aquí la conocida sentencia de Wittgenstein de que “los problemas filosóficos surgen cuando el lenguaje está de vacaciones” (1988: §38), vinculada a la recomendación de la filosofía en sentido positivo: retrotraer los términos filosóficos a su uso cotidiano (1988: §116).

tanto, no resulta de ella teoría<sup>26</sup> alguna. Pero tampoco trata de explicar, en el sentido de construir un modelo general, de encontrar un "super-mecanismo" que dé cuenta de la naturaleza del lenguaje bien formado. El *Tractatus* sí se afanó en ello, elaborando una metafísica atomista ilustradora del juego de espejos entre lenguaje, pensamiento y realidad. Y en este sentido, le cuadra bien a esta obra temprana el calificativo de "cientificista", de ajustarse –aún sin quererlo– al modelo de explicación científico. El cambio es sustancial cuando en las *Investigaciones filosóficas* leemos: "Toda explicación (*Erklärung*) tiene que desaparecer y sólo la descripción (*Beschreibung*) ha de ocupar su lugar" (1988: §109), esto es, la descripción de los hechos lingüísticos y de sus usos cotidianos. Sigue siendo la filosofía una actividad destinada a solventar problemas conceptuales, malentendidos filosóficos generados por el poder de "encantamiento" que nuestras formas de expresión poseen. Pero tales "encantamientos" pueden ahora ser exorcizados no mostrando la forma general de la proposición, sino mediante la pura descomposición y reordenamiento de los hechos lingüísticos familiares. Se llega, en definitiva, al fondo de la cuestión de los problemas filosóficos cuando queda descrito el lenguaje tal y como es. Puesto que la gramática es autónoma, no es más que un conjunto de reglas de uso, no puede haber ninguna explicación y la búsqueda de cualquier explicación es un extravío.

En *Zettel* §314 menciona que un fenómeno característico de cualquier investigación filosófica en general consiste en negarse a reconocer como "la solución" a un problema filosófico lo que de hecho ya lo es, en resistirse a aceptar que "ya lo hemos dicho todo" (...); que "precisamente ¡ya está la solución dada!" La razón de esta negativa es querer seguir en filosofía el canon explicativo propio de la ciencia, cuando resulta que la solución del problema filosófico planteado no es más que una pura descripción. El error está en la tozuda voluntad de traspasar los propios límites de nuestras formas de expresión. En suma, la dificultad no está en dar con la solución de los problemas filosóficos, sino en saber reconocer que la solución la tenemos delante: "La dificultad está aquí en hacer alto (*Halt zu machen*)".

Así parece ser: que la naturaleza de la razón occidental que tanto ansía y tanto cree, a la par, poder alcanzar, no encuentra en su camino sino resistencias a sus pretensiones, no encuentra sino la opacidad irracional del mundo. A propósito de este ansia irrefrenable de la razón por autotrascenderse, y del irremediable fracaso

---

26 Utiliza *Theorie* en este contexto de las *Investigaciones filosóficas*, mientras que en el *Tractatus* usa *Lehre*



–vertido en la metáfora *beim Anrennen an die Grenze der Sprache*–, transcribimos un aforismo de Karl Kraus casi idéntico a lo expresado por Wittgenstein en §119 de las *Investigaciones*. Dice así:

“Si no puedo ir más allá es porque mi cabeza se da contra el muro del lenguaje. Entonces, con mi cabeza ensangrentada, me retiro. Y quiero continuar”.

### ***6.- Una razón aminorada. La tensión entre el pensamiento y la ciencia***

La separación que en el *Tractatus* se da entre el ámbito de los hechos, que constituye propiamente el Mundo en cuanto espacio de lo pensable y decible, respecto del ámbito del sentido, de lo inefable, pero que constituye el trasfondo sobre el que adquiere sentido todo lo pensable y decible, lleva a Wittgenstein a concluir la ausencia de fundamentos racionales de la decisión. Los valores no se encuentran en el mundo, como hemos visto. El sentido no se manifiesta en el mundo –decía en el *Tractatus*. Sólo hay hechos en él, que no son ni buenos ni malos, y del conocimiento de hechos no puede deducirse el deber ser: “lo bueno está más allá del espacio fáctico”, por lo que “no es posible guiar a los hombres hacia lo bueno” (1981: 16). La razón científica no es guía de acción, es ya pura racionalidad de fines, incapaz de justificar, de fundamentar nuestra decisión práctica:

“Nada de lo que uno hace puede defenderse finalmente, sino sólo en relación con algo distinto ya establecido. Es decir, no puede darse ninguna razón de por qué debe obrarse así (o debió obrarse así), como no sea que por ello se hizo surgir esta situación, que de nuevo deberá tomarse como meta (...) Las reglas de la vida se disfrazan con imágenes. Pero estas imágenes sólo pueden servir para describir lo que queremos hacer, no para fundamentarlo” (1981: 38 y 60).

La obra de Wittgenstein ha de ser inscrita, en definitiva, en ese momento de crisis de fundamentos que ha retratado a la perfección Toulmin y que Karl Kraus bautizó como “los últimos días de la humanidad” (1991: 473).<sup>27</sup> La traducción intelectual de este clima apocalíptico de postguerra es lo que se ha dado en llamar la “crisis de las ciencias”, entendiéndolo por ella no la puesta en duda de su científicidad, sino de su sentido, de su valor para el conjunto de la humanidad. La crisis lo es,

---

27 Ese es el título de una de sus obras, comenzada en 1915 y publicada cuatro años después, en la que realiza un mosaico de citas de periódicos, libros, conversaciones que muestran la sinrazón de la época bélica: “he asumido una tragedia compuesta por escenas de la humanidad en proceso de desintegración” (1991: 473).

no de las ciencias, sino de la fundamentación de las ciencias: de las instancias tradicionales rectoras de las mismas. Por tanto, la crisis es la experimentada por la razón filosófica occidental en su desarrollo. Una tal crisis menciona la desvinculación definitiva de la racionalidad científica respecto de la filosofía. La ciencia positiva no precisa de los "servicios" que tradicionalmente la "reina de las ciencias" le prestaba, y ésta, por su lado, queda reducida a "lógica" o metodología científica, o a historia de las ideas (Lyotard, 1984: 78). Ha rebajado, pues, sus pretensiones: deja de ser fundamentadora, deja de ser instancia normativa, abandona la tarea de elaborar una imagen ético-metafísica del mundo. Éste es el concepto de ciencia que Wittgenstein asume, y de sus límites da cuenta. Incluso las palabras de ese último texto citado ("las reglas de la vida se disfrazan con imágenes") nos hace recordar la crítica husserliana de la ciencia moderna, la idea de que su ropaje lógico-formal oculta y suplanta el mundo de la vida. Esa cubierta de "gris teoría" que pese a surgir de la vida, acaba desprendiéndose de ella como de su raíz nutriente de sentido y sigue su propia ley, y al seguirla se vuelve cada vez más ajena a toda cuestión vital, a toda pregunta por el fundamento de la decisión práctica, incluida –claro es– la referente a la razón última del propio proceder científico. En la matematización del mundo por parte de la ciencia, acontece para Husserl el olvido del fundamento de la ciencia, su razón de ser, dirección y posibilidad de sentido: "el mundo que nos es dado permanentemente como real en nuestra vida mundanal concreta". Y así lo que era un medio para la vida, aquello que determinaba los fines a los que debía servir en cuanto instrumento suyo, queda convertido en fin en sí. El mundo matemáticamente cimentado de las idealidades pasa por ser el único mundo real, el mundo de la experiencia real y posible. Sustitución o desplazamiento éste que propicia a la postre que el desprecio teórico por ese "mundo de la vida" transite hacia un desprecio práctico hacia el mismo (Husserl, 1991: 358).<sup>28</sup>

En cualquier caso, eso que permanece oculto tras el ropaje de la ciencia y que es el ámbito de sentido de la propia actividad científica, para Wittgenstein permanece silenciado, es lo inefable, lo que no puede ser accesible por vía racional, discursiva: "Para los hombres, lo eterno, lo importante, está cubierto con frecuencia por un velo impenetrable. Saber que allí abajo hay algo, pero no lo ve. El velo refleja la luz del día" (1981: 141). El ropaje de la ciencia, además de encubrir la vida ("la sabiduría es como una ceniza oscura y gris que cubre las

---

28 Sin embargo, Husserl no estaría de acuerdo con Wittgenstein en considerar que ese trasfondo sobre el que adquiere significado la ciencia quede recluido en el silencio. En ese caso, la fenomenología no tendría lugar.

brasas (...) La sabiduría es gris. En cambio, la vida y la religión son multicolores” (1981: 112), no logra erradicar la tendencia a plantearnos las cuestiones que más nos interesan, los problemas acerca del sentido del ser y del hacer. Así nos dice Wittgenstein:

“Las cuestiones científicas me pueden interesar, pero nunca cautivar realmente. Este efecto sólo me lo producen cuestiones *conceptuales y estéticas*. La solución de problemas científicos en el fondo me resulta indiferente; pero no la de aquellas cuestiones” (...) “Crear que la aclaración de la ciencia puede superar el asombro, el hecho de sorprenderse, que causan fenómenos como el nacimiento, la enfermedad, la muerte, el delirio.....es un error. El conocimiento científico de una civilización “altamente” desarrollada no puede protegernos de él” (1981: 151).

Según esto, Wittgenstein parece postular, como señalamos al comienzo, una necesidad de trascendencia que nos empuja a plantearnos estas cuestiones. Necesidad de ir más allá de la información de la ciencia, necesidad de traspasar los límites mismos del mundo y del lenguaje hacia el otro lado del entendimiento. Y para esta tarea sólo contamos con el lenguaje que tenemos, el cotidiano, creado para movernos en la “superficie”, en la descripción y explicación que acomete la ciencia. Más no puede –ni debe–, y, sin embargo, lo forzamos, lo mal-usamos generando toda suerte de absurdos. He aquí el origen de toda confusión: querer construir un discurso (el de la filosofía) con las piezas lingüísticas de otro discurso (precisamente el de la ciencia).<sup>29</sup> Y sólo jugadas absurdas pueden salir cuando al bridge queremos jugar con las fichas (y reglas) del ajedrez. Pero no es sólo esto. Es que es esa necesidad instalada en nosotros mismos a la que alude Wittgenstein la que impulsa los extravíos lingüísticos, la que nos lleva siempre a las mismas preguntas, hacia enigmas que no lo son en realidad, porque no se trata más que de enunciados desprendidos de sus genuinas reglas de uso. Llevados de esa necesidad echamos mano de las piezas lingüísticas que tenemos y les hacemos jugar a un juego que no es aquel para el que están diseñadas, definidas. Así: “Mientras exista un verbo “ser” que parezca funcionar como “comer”, “beber”, mientras existan adjetivos como “idéntico”, “verdadero”, “falso”, “posible”, mientras hablemos del flujo temporal y de una expansión espacial, etc. etc., tropezarán los hombres

---

29 Justamente Wittgenstein cae en la cuenta de que las aporías del Tractatus se generan por ese afán occidental de racionalizar hasta el final: porque las tareas de legitimación de la filosofía se realizan con las “exigencias” de verdad de la ciencia (positiva). Algo que, por lo demás, ya vio Nietzsche al señalar que el nihilismo europeo resulta de la autoaplicación de la exigencia científica de verdad a la tarea fundamentadora asumida por la filosofía (Lyotard, 1984).

siempre de nuevo con las mismas dificultades y mirarán absortos algo que de ninguna aclaración parece poder disipar" (1981: 36). Una vez más estamos ante el sentido "negativo" de filosofía como conjunto de absurdos, producto de las trampas del lenguaje, de la red de caminos que el lenguaje abre para que el filósofo transite por ellos, sin rumbo, porque de caminos equivocados, sin salida se trata. Mas hemos de decir que no por equivocados dejan de ser caminos necesarios, si es que responden a esa tendencia a autotranscendernos, a ese querer desmedido de la razón que le empuja a golpear una y otra vez las barreras del lenguaje, a intentar quebrar la superficie, porque la superficie, terreno conquistado por la razón occidental devenida en ciencia, ha desalojado de sí las cuestiones vitales.

Wittgenstein perfila, en definitiva, una interesante tensión entre la salud del entendimiento, de la ciencia, y la enfermedad lingüística en la que se sumen las preguntas filosóficas. Reproduce así la tradicional pugna entre la voluntad y la inteligencia, entre el anhelo de la razón a dar respuesta a sus perplejidades persiguiendo un ideal, un deber ser, y las seguridades del entendimiento previsor, calculador, productor y reproductor que nos ata a la necesidad, a la adaptación, a lo que hay y a lo que es. Mantenerse en esta tensión entre las seguridades de la ciencia, la salud del entendimiento, y las perplejidades de un pensamiento "insano" que interroga al mundo por su sentido, es seña de la condición humana. Lo humano se distingue por ese interpelar a su mundo desde los imperativos de la razón práctica. Porque nos atraviesa el mundo de lo apolíneo y de lo dionisiaco, el de la luz –de las formas, de la adaptación a lo que hay– y el de las sombras –de la insatisfacción y el deseo por lo que debería ser–. Porque el filósofo ejemplifica a ese ser intermedio que somos, ese ser que quiere correr el velo de luz que le ciega para ver lo que se oculta tras él; y baja al caos, y se instala en él, porque sabe bien que "si en la vida estamos rodeados por la muerte, así en la salud del entendimiento por la locura (filosófica)" (1981: 84).

### ***Bibliografía***

Ayer, A. J. (1985): *Wittgenstein*, London, Weidenfeld and Nicolson.

Blumenberg, H. (1966): *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a/M, Suhrkamp.

Derrida, J. (1975): "La farmacia de Platón", en *La disseminación*, Madrid, Fundamentos, pp. 91-262.

Gadamer, H. G. (1976): *Vernunft im Zeitalter der Wissenschaft*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag.

Geeach, P. T. (1970): *A Wittgenstein Workbook* (ed. de Cooper T. Potts, R. White), Oxford, Blackwell.

Deleuze, G. (1973): *Empirisme et subjectivité*, París, 3ª ed.

Goethe, J. W. (1987): *Fausto*, Madrid, Cátedra.

Habermas, J., (1971): *Zur Logik der Sozialwissenschaften*, Frankfurt, Suhrkamp.

Hacker M. S. & Baker, G. P. (1980): *An Analytical Commentary on Wittgenstein's Philosophical Investigations*, Oxford, Oxford University Press, vol. I.

Hume, D. (1975): *Enquiry concerning the human Understanding*, Oxford, L.A. Selby-Bigge..

\_\_\_\_\_ (1978): *A Treatise on Human Nature: An Attempt to introduce the experimental Method of Reasoning Into Moral Subjects*, Oxford, L.A. Selby-Bridge.

Husserl, E. (1982): *La idea de la fenomenología* (trad. castellana de *Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen*, Husserliana, II, M. Nijhoff Publ., La Haya, 1973), Madrid. F.C.E., 1982.

\_\_\_\_\_ (1991): *La crisis de las ciencias europeas y la Fenomenología trascendental* (trad. de *Die Crisis der europäischen Wissenschaften und die transcendentales Phänomenologie* (1934/37); trad. cast. J. Muñoz y S. Más), Barcelona, Ed. Crítica.

Kraus, K. (1977): *La tercera noche de Walpurgis*, Barcelona, Icaria.

\_\_\_\_\_ (1991): *Los últimos días de la humanidad*, Barcelona, ed. Tusquets.

Liotard, J. F., (1984): *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra.

Martínez Roca, J. (1981): *Positivismo e Ilustración: la Filosofía de D. Hume*, Universidad de Valencia.

Nietzsche, F. (1972): *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza.

Reguera, I., (1980): *La miseria de la razón*, Madrid, Taurus.

\_\_\_\_\_ (1992): *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona, Paidós.

\_\_\_\_\_ (2002): *Ludwig Wittgenstein: un ensayo a su costa*, Madrid, Edaf.

Rorty, R. (1989): "The Contingency of Language", en *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press.

Russell, B. (1983): *Significado y verdad*, Barcelona, Ariel.

Toulmin, S. E. & Janik, A., (1974): *La Viena de Wittgenstein*, Madrid, Taurus.

Weber, Marianne (1995): *Max Weber. Una biografía*, Valencia, Alfons El Magnànim.

Wittgenstein, L. (1961): *Notebooks 1914-1916*, Basil Blackwell.

\_\_\_\_\_ (1966): *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, Oxford, Basil Blackwell.

\_\_\_\_\_ (1973): *Letters to C.K. Ogden with Comments on the English Translation of the Tractatus-Logico-Philosophicus* (ed. G.H. von Wright), Blackwell, Oxford.

\_\_\_\_\_ (1979): *Zettel*, trad. cast. México, UNAM.

\_\_\_\_\_ (1980): *Culture and Value*, edited by G.H.von Wrihth, Oxford, Oxford Basil Blackwell.

\_\_\_\_\_ (1981): *Observaciones*, (trad. castellana de *Vermischte Bemerkungen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1977), México, FCE.

\_\_\_\_\_ (1988): *Philosophische Untersuchungen (Investigaciones filosóficas)*, Barcelona, Crítica.

# El enigma de la segunda parte. A propósito de una carta de Wittgenstein

MARIA FILOMENA MOLDER

*Para Rodrigo Silva*

El título de este trabajo, “El enigma de la segunda parte. A propósito de una carta de Wittgenstein”, exige un esclarecimiento para evitar falsas expectativas, como también precomprensiones precipitadas. Por naturaleza, y de acuerdo con sus orígenes más notorios (entre los hindúes y los griegos), los enigmas son problemas, desafíos a la inteligencia humana, propuestos por una inteligencia divina o humana, pero desafíos en todo caso. Y en particular entre los griegos, están siempre acompañados de peligros. Recordemos el enigma no descifrado por Homero y que fue causa de su muerte, por vergüenza, y el enigma de la Esfinge, cuyo desciframiento por Edipo resultó ser un gesto de desmedida, una convocación osada de fuerzas ocultas temibles. La inteligencia humana los crea para sí misma, incluyendo su concepción de los dioses y, en esa medida, solucionables por principio.

No hay noticia de enigmas no solucionados (en lo que se diferencia el enigma del misterio) y, por consiguiente, espero que éste se vaya a solucionar. Además, va a ser inmediatamente muy simple identificar su procedencia: Se trata de una carta que Ludwig Wittgenstein escribió a Ludwig von Ficker, editor de *Der Brenner (El Incendiario)*, una de las dos revistas literarias austriacas más famosas al inicio del siglo XX. La otra, cuyo editor y muchas veces único publicista fue Karl Kraus, también colaborador de *Der Brenner*, se llamaba *Die Fackel (La Antorcha)*. En *Der Brenner* publicaron grandes poetas, grandes pensadores y ensayistas austriacos y alemanes, entre otros. Wittgenstein tenía interés en publicar el *Tractatus* en aquella revista, pues creía que representaba el contexto ideal para su propósito, y en ese sentido escribió una carta a von Ficker advirtiéndole de las dificultades que iba a tener en aceptar su obra. O sea, Wittgenstein escribió una carta al editor para convencerle de que publicara una obra que, desde el principio, preveía que el mismo editor iba a

considerar extraña, bizarra, imposible de comprender, anticipando y justificando, en última instancia, la natural perplejidad que von Ficker no podría dejar de sentir.

Escrita en octubre de 1919, cuando Wittgenstein tenía aproximadamente 30 años, esta carta no tiene fecha ni dirección. Paso a transcribir los pasajes en los que se hace evaluación de la obra a publicar:

“Y será tal vez para Ud. una ayuda, si yo le envío unas palabras sobre mi libro; de su lectura no hay que sacar mucho, es lo que creo convencidamente, pues no lo va a entender. El asunto le va a parecer completamente extraño, bizarro, pero en realidad esa materia no le es ajena, pues el sentido del libro es ético. Quise en tiempos incluir en el prólogo una frase, que en realidad no está allí, pero que se la escribo ahora porque quizá sea una clave para Ud. Me gustaría escribir esto: mi obra consta de dos partes; de la primera, que es la que aquí se presenta, y de la parte que yo no escribí [él subraya el “no”]. Y es precisamente esa segunda parte la más importante. Las fronteras de lo que sea lo ético están delimitadas a través de mi libro, por decirlo así, desde dentro. Estoy convencido de que, en rigor, la frontera de lo ético sólo puede ser delimitada así.”<sup>30</sup>

La lectura de estas líneas exige una reflexión, para detenernos y asomarnos a las marcas wittgensteinianas de contenidos y determinaciones, cuyo alcance conoció aquí fijaciones suspendidas y sorprendentes. En primer lugar, Wittgenstein tenía la convicción de que el marco, las exigencias y las perspectivas en las que se movía la revista de von Ficker eran de sobremanera éticas, y de ahí que, a pesar de prever los fallos de comprensión que von Ficker iba a sentir, al mismo tiempo creyese que había una atmósfera propicia, a la que él llamaba ética. En segundo lugar, el prólogo del *Tractatus* se sitúa muy fuera de lo común: es un prólogo en el que el autor advierte al lector de la dificultad, e incluso imposibilidad de leer la obra si no se dispone a pasar por el mismo género de experiencias. Esa es la exigencia que Wittgenstein hace en el prólogo y que vuelve a repetir ahora con una pretensión añadida –encontrar al editor adecuado–, en la carta a von Ficker.

Finalmente, es imprescindible esclarecer, al menos provisionalmente, los conceptos de frontera y de ético en Wittgenstein. Piensa lo ético a partir del concepto de frontera; o mejor dicho, el de frontera es uno de los conceptos clave para entender el de lo ético. La frontera es el límite de aquello a lo que él llama en el libro “el mundo”. Lo ético tiene que ver con el traspasar la frontera del mundo, que se irá a transformar en los escritos futuros en contorno y paisaje; mientras que el

---

30 Wittgenstein, 1969, pp. 76-77.



concepto de lo ético será englobado por el modo de vida, siendo el acento en el *Was*, en cuanto pura existencia, desplazado para el concepto del *Wie*, entendido como el modo particular en el que las existencias humanas se desarrollan en comunidad. No es que al traspasar la frontera del mundo se pase a otro mundo que podría ser explorado; por el contrario, atravesada la frontera del mundo no se pasa a mundo alguno. No hay, pues, “mundo” después de traspasar la frontera del mundo. La frontera es el abismo, una de las imágenes abisales que podemos encontrar en Wittgenstein para entender, siempre con dificultad, a qué llama lo ético. Se trata de la experiencia, de la vivencia del embate de una energía contra un obstáculo. A veces, la imagen es la de los muros de una prisión.

El traspasar esa línea-límite, nunca podrá ser verificado en rigor; nunca podré decir: “acabo de atravesar la frontera, o acabo de pasar al otro lado”. Cuando se pasa al otro lado nunca se puede decir que se pasa al otro lado (por eso los sabios son silenciosos). La idea de Wittgenstein es que hay una especie de impotencia, propia de la felicidad ética, que implica una insumisión a la descripción posible de la energía que se expresa sin encontrar un obstáculo. Esto transitará en el futuro para el arte, y con ello nos depararemos con una más de las transfiguraciones tan frecuentes y tan admirables de los conceptos de Wittgenstein, siempre en el sentido de la consolidación del punto de vista etnológico. En ese sentido, la mejor descripción de una pintura es una pintura; la mejor descripción de un poema, otro poema. Aunque hay otro grado de descripción posible, que no mejor: En el caso de la poesía, la declamación; en el de la música, un gesto rítmico (cf. *Clases y conversaciones*). De ahí que diga que las fronteras de lo ético sólo podrán ser delimitadas desde el interior de un texto, que está dividido en dos partes, de las cuales sólo escribí la primera, siendo la segunda la más importante.

Conclúyase la lectura de la carta:

“Resumiendo, creo que aquello de lo que muchos hoy se quejan, fue provocado por mí al guardar silencio. Y, precisamente por ello, si no me equivoco, el libro dirá mucho de aquello que Ud. mismo quiere decir. Tal vez no pueda ver lo que el libro dice. Le recomendaría que leyera el prólogo y la conclusión, porque pueden expresar de un modo más inmediato mi sentido.” (Se está refiriendo a la célebre última proposición, número siete: “De lo que no se puede hablar, hay que callar”).<sup>31</sup>

Esta carta de Wittgenstein provocó un efecto inverso al deseado. Efectivamente, Ludwig von Ficker no publicó en *Der Brenner* una obra dividida en dos partes,

---

31 Wittgenstein, 1969.

con la particularidad de que esas dos partes se encontraban separadas por una frontera indiscernible, esto es, la primera parte escrita y la segunda no; y lo que era aún más impresionante, que esa parte no escrita era la más importante.

Esta carta perturba a quien la lee, porque es una carta que, como todo aquello que hizo Wittgenstein, es de una sinceridad asustadora, casi arrogante; de una franqueza inclemente. En ningún punto de la carta quiere disfrazar su carácter extraño, en ningún punto da explicaciones adicionales, para que aquel que recibe la carta quede más dispuesto a entender lo que él quería decir; y así presenta su pensamiento acerca de su obra de la manera más enigmática, desafiando la competencia del mismo editor en cuanto editor.

Desengañémonos: no nos encontramos ante el simple gusto por la paradoja; no se trata de un simple ejercicio libre que Wittgenstein esté haciendo con su inteligencia para desafiar la ajena. Esta carta contiene un enigma cuya solución es proporcionada por la propia vida en la obra de Wittgenstein. Ese enigma exige, como sucede en muchos casos, una condición: que aquel que lo intente solucionar pase por una experiencia semejante, o que imagine una experiencia análoga por la que pueda pasar, de modo a quedarse en el corazón del emisor del enigma. Esta experiencia que Wittgenstein presenta aquí es una experiencia que nace del sentir la energía queriendo expresarse y, en ese mismo momento, comprender que toda expresión está condenada, que toda energía colmada es una especie de caricatura vacía, porque es sin-sentido. Volveré sobre esto dentro de poco en el marco del concepto de decadencia. Ahora quisiera presentar otro texto.

Éste otro interpela directamente el título de este trabajo, que podría también haber sido: “El enigma de lo que nunca fue escrito”. Este otro texto presenta una inquietud semejante, aunque no idéntica. Se trata de una parte de una conversación de Marcel Duchamp con Alain Jouffroy, que integra una obra titulada *Une révolution du regard*, citada en el famoso libro de Octavio Paz sobre Marcel Duchamp, *Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp. El castillo de la pureza*. En ese pasaje se dice: “La pintura hoy día se vulgarizó hasta más no poder (...). Mientras nadie se atreve a intervenir en una conversación entre dos matemáticos, es perfectamente normal escuchar largas conversaciones en la cena sobre el valor de tal pintor en relación a otro (...). La producción de una época es siempre su mediocridad. Aquello que no fue producido es siempre mejor que aquello que fue producido.” Esta conversación tuvo lugar casi cincuenta años después de haber sido escrita la carta de Wittgenstein. En relación a la afirmación de Duchamp, la carta de Wittgenstein es una especie de profecía epocal, o mejor dicho, una respuesta sensible a un desafío epocal, inmediatamente después de la primera guerra mundial, en la que en la conciencia del europeo se engendra una

desconfianza creciente en los dones, el miedo a la fertilidad, la inquietud por el valor de lo que estaba fijado, advertido por los crímenes que el lenguaje cometió, votada a producir efectos por una instrumentalización inmanentista, reductora, acelerada. Conciencia que, literariamente, se había presentado bajo la forma del destino del hombre que vendió su sombra. Todas estas señales están presentes en la carta de Wittgenstein sobre el *Tractatus*.

Si reflexionamos sobre la desconfianza en el don de la fertilidad, por ejemplo, sorprenderemos en ella un elemento asustador, todavía más cuando posee consecuencias que no son, evidentemente, meramente artísticas. Son vitales: la pérdida de la confianza en el nacimiento, la pérdida de la expectativa en el nacimiento de alguien, la pérdida de esa esperanza es una señal de una forma de vida (una expresión cara a Wittgenstein desde su madurez y que se convertirá en un concepto decisivo en el marco de su punto de vista etnológico), que sufre de una grave descreencia respecto a sus propios contornos, que experimenta su disolución, y a veces hasta se regocija con ella.

Más o menos en la misma época, Hugo von Hofmansthal concluye la redacción de un cuento, cuya primera versión tendría forma de un libreto para una ópera de Richard Strauss, titulado *La mujer sin sombra*. Este cuento es una versión metafísica, densísima, mágica y perturbadora, de la historia que tiene un valor de apólogo moralista y prosaico de Chamisso sobre Peter Schlemihl.

La historia de Peter Schlemihl es la de la venta de una sombra, una especie de parodia de una época en la que la descreencia en lo supra-terrenal/sensible se transformó en obsesión por los espectros y fantasmas que rondan este mundo, por las sombras terrestres, en las que el peligro de la venta del alma decae en el de la venta de la sombra, una parodia que tiene que ver con anuncios temporales en relación al aislamiento del ser humano. En rigor, la pérdida de la sombra es la imposibilidad de Peter Schlemihl de mantener relaciones normales con la sociedad humana, de tal manera que él se ve obligado a huir de ella, y merced a aquello que ganó con la venta de la sombra, a saber, objetos maravillosos que producen efectos mágicos de invisibilidad, riqueza constante, rapidez, velocidad –entre las cuales abultan unas botas de siete leguas–, da vueltas al mundo y es motivado de ese modo a hacer geografía, geología, botánica, volviéndose un gran amateur de la ciencia. Es el destino de aquel que vende su sombra.

Inversamente, la mujer sin sombra no es la mujer que vendió la sombra: es la que nació sin sombra. Es una historia absolutamente mágica y de una violencia casi mítica. Gran parte de los cuentos de Hofmannsthal son historias mágicas, pero ésta es su historia mágica por excelencia, porque todo ocurre en un plano en

el que nosotros no sabemos si estamos en el sueño de alguien, si estamos soñando aquello o si aquello que ocurre en el sueño de alguien es soportable por ese alguien. Son planos de realidad separados por fronteras muy finas, entre las cuales se dan constante intercambios operados por medio de fuerzas oníricas.

La mujer sin sombra –venida de un reino lejano compuesto de seres que no conocen ni la dureza ni la impenetrabilidad ni el peso de la materia–, es aquella que por amor cambia para siempre la levedad por el peso, la transparencia por la opacidad, adquiriendo un cuerpo y desposando al emperador de un reino del cual ignoramos, como acontece en tantos cuentos de Hofmannsthal, el lugar y el tiempo. Sólo que el cuerpo de la emperatriz aún guarda vestigios de su patria distante, es un cuerpo que no es afectado por la luz: La mujer sin sombra es la mujer que no puede concebir. Ésta es la primera historia en la que escuchamos los pedidos de los niños que no nacieron. Hay un pasaje largo en esa narrativa en el que Hugo von Hofmannsthal nos deja oír los movimientos y los sonidos que hacen los niños que están a punto de nacer, a los que les gustaría nacer y que piden alguien para escucharles y recibirles.

Cuando leí el pasaje de Duchamp pensé en Hofmannsthal, que se encuentra en una especie de relación invertida con el problema de Duchamp. Éste prolonga de una manera más lúdica la inquietud wittgensteiniana. Esto es, para el filósofo el lenguaje que nos cupo en suerte está desfigurado; aquello para lo que estaba destinado el lenguaje o está desfigurado o está olvidado o ya no nos importa a nosotros. El lenguaje es un montón de jeroglíficos para uso controlado, y siendo así, diría Wittgenstein, aquello que a mí me importa nunca podrá ser dicho, o aquello que me importa no es para ser dicho, o a mí no me importa algo que se pueda decir. Ese pensamiento de Wittgenstein aparece en Duchamp de una manera más brutal y al mismo tiempo más lúdica, porque Duchamp no está supuestamente hablando de sí mismo. En contrapartida Wittgenstein está precisamente hablando de sí mismo, está diciendo que se encuentra en una situación de impotencia: no escribió la segunda parte de la obra y esa es la más importante. No está de más subrayar que el lector es advertido de esa impotencia; pero no en contra de ella, pues la verdad es el mayor brillo que alguna obra puede tener. Según Wittgenstein, el mayor brillo que el pensamiento puede tener es evitar la mentira, no fingir que puede hablar de aquello de lo que no se puede hablar. Este sería el mayor sin sentido, porque las palabras son como trozos rotos y separados, y nosotros ya no conocemos el molde de donde surgieron. Recordemos el apunte en que Wittgenstein declara que filosofar con la boca desdentada es la mejor manera de filosofar: “Me siento (a veces) como si filosofara ya con la boca desdentada y como si me pareciera que hablar con la boca desdentada fuera lo más

auténtico, lo más valioso.” (1994-1998: 34). Duchamp es más libre, en el sentido de más preparado para el juego, liberado de coacciones y exigencias morales, por ello es también el más irónico. Es un destructor leve, justamente porque no está totalmente comprometido con aquello que está diciendo. Duchamp no está hablando de él mismo: Está hablando de épocas y de los hombres de esas épocas. Primero dice que el arte cayó al nivel de la mediocridad más rastrera: Cualquiera, sepa lo que sepa, se siente autorizado a discutir con cualquier otro sobre pintura. Esto significa que la pintura entró en una especie de degradación vulgar, materia de intercambio de conversación en la cena, que tiene tanta importancia como cualquier otra cosa.

Aquí cabría la palabra “decadencia”, término clave para describir el sentimiento del europeo con respecto a sí mismo, por medio de la visión que su conocimiento de la historia le proporciona, palabra utilizada constantemente desde, por lo menos, el viaje a Italia de Goethe, habiendo ganado con Nietzsche, como es notorio, un alcance conceptual indeleble. Wittgenstein cuando habla de decadencia evita utilizar el término, con miedo a interpretaciones o nietzscheanas o abiertamente nihilistas, que se complacen con la propia destrucción, lo que estaría contra sus propósitos etnológicos. Citemos dos ocurrencias dilucidativas: 1. “Podemos formarnos una imagen de aquello a lo que se puede llamar una cultura elevada, por ejemplo, la música alemana del siglo pasado o del siglo anterior; y de aquello que sucede cuando ésta entra en decadencia. Una imagen de aquello que sucede en arquitectura cuando empezamos a tener imitaciones, o cuando millares de personas se interesan por los detalles más ínfimos (...) Expliquen lo que pasa cuando un arte entra en decadencia: Un período en que todo se encuentra fijado y se prodiga un extraordinario cuidado en ciertos detalles; y un período en que todo es copiado y nada es pensado.” (1966: I, §22). 2. “La cultura es, por así decirlo una gran organización, que señala a cada uno el lugar que le pertenece, lugar en que puede trabajar en el espíritu del todo y en el que su fuerza puede, con una cierta justicia, ser medida por el éxito respecto al todo. En la época de la no-cultura, sin embargo, las fuerzas se astillan y la energía de los individuos es consumida por las fuerzas de oposición y por la resistencia a la fricción y no se manifiesta en la distancia del camino recorrido, sino tal vez sólo en el calor generado por la superación de la resistencia a la fricción.” (1994-1998). En el primero caso, “decadencia” quiere decir petrificación formularia, pérdida de relación con las fuerzas íntimas, profundas, de la vida, una especie de caos que suprime la visión del origen; en el segundo, “decadencia” viene intrínsecamente asociada a la idea de no-cultura, una pura manifestación de la energía y de sus consecuencias, operando en lo vacío.

A su vez, Duchamp dice que el arte entró en decadencia, pero no dice que esta pintura o aquella escultura son decadentes. Dice que el arte entró en decadencia, una vez que si cualquier persona puede hablar de lo que le parezca de él, entonces es que no vale nada. Cualquier persona está autorizada a ello por sí misma; no hay nadie que le conceda la posibilidad de poder hablar y la posibilidad de ser escuchado acerca del arte. No hay ningún criterio, es decir, todo es válido sobre aquello que no vale nada. Eso de que nada vale es posteriormente justificado mediante una especie de juicio histórico absolutamente insoportable (y, en el fondo, bien próximo de todo el pensamiento puritano que lamenta la existencia, siempre impura): lo producido es la mediocridad de una época. Lo que se dice tampoco presupone ningún criterio de jerarquía entre las obras, simplemente que todas las obras producidas en una época son mediocres. No interesa si está pensando en otras épocas, ni si considera que esta época sea la suya. Lo que no fue producido es siempre mejor que lo producido. Esto parece en una lectura inmediata tan escandaloso como lo que Wittgenstein escribe en su carta: un elogio de la impotencia; no hacer es más valioso que hacer. En el caso de Duchamp, sin embargo, este elogio de la impotencia está encubriendo un gran tedio por lo que tenemos, por lo que se produjo, y eso es lo que tenemos. Lo que no se produjo no lo tenemos, ni siquiera es el sonido o el gesto del niño que pide nacer en el cuento de von Hofmannsthal. Duchamp ni siquiera dice que lo mejor de una época es lo que se podría haber producido, que lo mejor de una época es lo que nunca fue.

Volvamos a la segunda parte inexistente, a esa segunda parte no escrita, y a su relación con la proposición 7: el imperativo del silencio, del callarse. ¿Por qué es mejor callar que hablar? Hay un dicho antiguo y muy extendido que dice que “el silencio es oro”, que parece inscribirse como matriz en ese imperativo wittgensteiniano. Sin embargo, “el silencio es oro” se dice respecto a otro modo de callar; es una regla de prudencia, que implica conocer los peligros que pueden surgir del hablar, de poner al descubierto, del estar comprometido, y tiene afinidades con un género de sabiduría de la vida a la manera de Confucio, revelando un propósito de adaptabilidad al status quo, al modo como las cosas están organizadas en la sociedad de acuerdo con sus varios niveles. Este silencio nada tiene que ver con el imperativo de silencio del final del *Tractatus*. Callar es mejor que hablar, en el momento en que el silencio es señal de cualquier cosa que no sea la prudencia. Ahí el silencio es señal de que se comprendió algo y de que no hay manera de exponer esa comprensión, que pueda ser validada por la relación humana de la comunicación. Se comprendió la impotencia del lenguaje y tal comprensión nos prepara, como un acto purificador, para el contemplativo, del que va a renacer el amor y la admiración por el lenguaje. Ningún escrito futuro de Wittgenstein lo desmentirá.

Hay en las afirmaciones de Duchamp una atmósfera apocalíptica, impregnada de ironía que aminora, al mismo tiempo, su carácter terrible; y hoy en día estamos todavía sufriendo los efectos de lo terrible que él dice, y de la ironía con que lo dice. En verdad, la declaración de Duchamp no corresponde de facto a una descripción; no dice, con su ironía, que, analizado el arte existente, el que no existe es mejor. Pero tampoco parece tratarse de un simple juicio de valor, en la medida en que el punto de vista excede los lugares y los tiempos analizables, como si se situara en el Juicio Final: Por mejor que sea el arte, se encuentra vacío, está reducido a unos pocos, se está convirtiendo en la caricatura de sí mismo; puede desaparecer, que pocos lo echarán de menos, aunque sea bueno. Esa es su idea. Esto se conecta con algo que Wittgenstein dirá más tarde, de nuevo en una de las *Vermischte Bemerkungen* (1994-1998), escrita en los años treinta. Relata que en sueños se le apareció un motivo musical, que reprodujo en un pentagrama y cuya transcripción lingüística sería: “I destroy, I destroy, I destroy”. Duchamp está, también él, en esta tonalidad musical. Su análisis de nuestra época, irónico, impertinente y lúcido está cargado de una conciencia de esterilidad del arte, que lo lleva a promover actos sistemáticos de destrucción, que le llevan a cantar el mismo tema de Wittgenstein. Esta no es, sin embargo, la cantinela del diablo.

El diablo, si creemos en las descripciones que leemos de él, por lo menos en la descripción del Fausto de Goethe, es el ser que siempre dice “no”. La destrucción de Wittgenstein y la de Duchamp no es la de un simple “no”. Es una forma de desafío a nuestra época y a la comprensión que tenemos de ella, o mejor dicho, a la comprensión que tenemos de nuestra época. Wittgenstein, sin embargo, no descansa sobre esa piedra de la destrucción. Sigue sintiendo el fallo que le hace hablar y conoce hasta el final una fidelidad a sus propias inquietudes, tanto más notable, cuanto sus metamorfosis mantienen reconocible su matriz, a pesar de la valoración de los comentaristas, empeñados en demostrarlas como rupturas en blanco. Al revés, Duchamp domestica el fallo, para poder responder a las innumerables entrevistas, que hacen de él, aún en vida, un histórico “malgré lui”. Y al mismo tiempo no se priva de crear su propio museo, asilándose prudentemente del apocalipsis anunciado. Por eso, pareciendo tan próximos, no podrían ser hermanos.

Llamemos en nuestro auxilio otro texto que puede iluminar mejor los contornos de este cuadro, a saber, *ABC of Reading* de Ezra Pound. Ezra Pound fue uno de los grandes ensayistas de este siglo, uno de los grandes teóricos del modernismo, un gran poeta y mentor de otros grandes poetas. Él fue quien rescribió casi por completo *Waste Land* de T. S. Eliot, así como algunos poemas de Yeats. Ya en el primer capítulo Pound cuenta una historia que siempre me ha impresionado, y me sigue impresionando, igual que un enigma del que, de vez en cuando, creo tener la clave, y

otras veces la perplejidad se mantiene. Dice: “Vivimos en una edad de ciencia y abundancia. Ya no hay el cuidado y reverencia por los libros en cuanto tales, propio de una época en la que ningún libro era duplicado, si no hubiera alguien que se diera el trabajo de copiarlo por su propia mano; ya no hay, ya no es conveniente para las necesidades de la sociedad o para la conservación del aprendizaje. Por eso, la acción de podar es sumamente necesaria en el jardín de la musas, si queremos que tal jardín siga existiendo. El verdadero método para estudiar poesía y *belles lettres* es el de la biología contemporánea”. Importa advertir aquí, que lo que Pound va a describir en seguida, no es “nuestra” biología contemporánea; él está pensando en una ciencia del XVIII y hasta del XVII. “Ese método es el examen cuidadoso de primera mano, el de no aceptar aproximarse a nada sin intentar el examen de la materia por sí, y una continua comparación de un espécimen con otro. Ningún hombre está preparado para pensar de un modo moderno, si no ha comprendido la historia de Agassiz y el pez.” Agassiz fue un gran estudioso de la naturaleza, de origen suizo que vivió en tiempo de Goethe. A finales del siglo XVIII emigró a los Estados Unidos, donde se convirtió en reputado profesor, mentor y promotor de investigaciones naturales. “Un estudiante posgraduado, con todos los honores y diplomas, fue a ver a Agassiz para recibir los toques finales, las síntesis. El gran hombre le presentó un pequeño pez y le pidió que lo describiera. El estudiante dijo: Es sólo un pez-luna. Agassiz continuó: Eso ya lo sé, pero descríbelo. Pasados unos minutos el estudiante volvió con una descripción del *Ictus Heliosdopliodoccus* o cualquiera que fuera el nombre del pez-plata, de la familia de los etcétera, etc., tal como encontró en los textos especializados del asunto. Agassiz pidió de nuevo al estudiante que describiera al pez. El estudiante escribió un ensayo de cuatro páginas. Agassiz le pidió entonces que mirara al pez. Al final de tres semanas el pez estaba en un estado avanzado de descomposición, pero el estudiante había quedado sabiendo alguna cosa de él.”

Hay diversas interpretaciones de lo que Ezra Pound quiere mostrar con esta historia. Indiquémoslas: cuando conocemos destruimos; o sólo podemos conocer lo que está en descomposición; o sólo podemos conocer destrozando, cuando aquello que tenemos delante puede ser abierto, cortado, disecado, dividido; o sea, el acto de conocimiento no se realiza nunca in vivo. O también, sólo podemos conocer si lo pasamos mal y cuando nos decidimos a ganar algo más con ese pasarlo mal; cuando ese pasarlo mal ya no es en vano. Y es eso lo que no parece haber en las palabras de Duchamp. En ellas no hay ni la decisión de pasarlo mal, ni parece que haya la expectativa de que no sea en vano. Inversamente es eso lo que salta a la vista en Wittgenstein: que la comprensión de aquello que nos importa implica el pasar por una cierta experiencia. En esto es un heredero, además como el moderno Ezra Pound, de la palabra del coro del *Agamenón* de Esquilo: “por el sufrimiento, el



conocimiento". En la relación entre la historia contada por Pound y la valoración de nuestra época por Duchamp, hay la distancia entre el hombre que está comprometido profundamente con el acto creativo, y el hombre que tiene una desconfianza y un escepticismo rítmicamente renovados e irónicamente vencidos, pero que lo engullen sin afectarle. A su vez, Wittgenstein se coloca en el lugar contemplativo, próximo del lugar en el que se sentó el joven graduado, ante el pez descompuesto, el lugar que compete al filósofo (para Pound, el lugar que espera al poeta) y que irá a valorar en los años cuarenta de modo tan sombrío, acentuando su falta de originalidad, incapaz de sorprender y producir lo nuevo, apto sólo para presentar nuevas relaciones, símbolos, *Gleichnisse*. Y, sin embargo, su desesperación sólo es igualable a su grandeza.

Esta visión que Ezra Pound tiene de la poesía moderna, de que sólo se puede aprender a pensar modernamente o comprender la literatura, si se comprende el enigma de esta historia (quien quiera saber alguna cosa acerca de un pez, para poder describirlo, debe mirarlo durante tres largas semanas, hasta que el pez alcance un grado elevado de descomposición), nos obliga entonces a implicar un elemento de destrucción en cualquier movimiento de conocimiento, lo que acentúa su condimento iniciático. Esclarezcamos esto un poco más. Esta destrucción no es en primer lugar, ni sobre todo, la de la cosa a conocer, en este caso la descomposición del pez. En primer lugar, la destrucción está de lado de aquel que conoce, y no inmediata o exclusivamente por los operadores analíticos que podría manejar, sino por la resistencia a la náusea de la descomposición, propia de aquel que está empeñado en escribir. No es posible esta iniciación sin pasar por este sufrimiento auto-infligido, que sólo es auto-infligido en parte, en el sentido de no ser una decisión controlada por la voluntad: el sufrimiento está implicado en la relación que se tiene con esa cosa que se quiere conocer. La enseñanza de la historia de Agassiz y el pez pertenece al siglo en el que un filósofo escribió a un editor para publicar un texto suyo que tenía dos partes, estando no escrita la segunda y siendo ésta la más importante. Pertenece al siglo en el que un hombre que fue una especie de híbrido, tal vez el híbrido más mítico de nuestra cultura artística, Duchamp, por un lado artista, por otro crítico, y en cualquiera de las situaciones volviendo del revés nuestras expectativas, se decidió a valorar su propia época como una época de descreencia respecto al arte, de tal modo que el arte que no produjo fue siempre mejor que el que produjo.

Ahora bien, hay otra historia escrita por un gran escritor francés del siglo XIX, en que la desesperación respecto al arte engulló al propio pintor aniquilándole. Esta era otra visión que quisiera presentar, para penetrar más profundamente en el enigma de Wittgenstein. Es una especie de antelación, absolutamente única en la literatura, del malestar con respecto al arte, a la filosofía y, en particular, de la

conciencia aguda de la importancia de la 20. parte, la no escrita de una obra, la más importante de ella... Es un pequeño cuento de Balzac, "Le chef d'oeuvre inconnu", que transcurre en el siglo de Poussin, en el siglo de la gran eclosión del clasicismo francés. Poussin tiene veintipocos años, llega a Paris y decide visitar el estudio de un pintor muy famoso en ese momento, Porbus. Al subir la escalera se da cuenta de que, al mismo tiempo, un viejo, con un porte particular, se dirige al mismo destino. Y él, como estaba lleno de pavor al pensar que tenía que llamar a la puerta, aprovecha la circunstancia de que el viejo conocía a Porbus, –pues le abre la puerta y exclama ¡Maestro!– y entra con él. Ese tal personaje es un pintor que está en una fase de acmé de su arte, de perfección gloriosa, por lo menos es lo que dicen aquellos a los que les gusta su obra. Pero para él esa es la fase de una desesperación inmensa, no porque haya alcanzado la culminación de la perfección, sino justamente porque no la alcanzó y la consciencia de ese límite le vuelve la vida insupportable.

Frenhofer, que es como se llama el pintor, a pesar de ser considerado por sus admiradores y amigos como "el maestro", es un hombre sumergido hace diez años en una inconmensurable desesperación, pintando la tal "chef d'oeuvre inconnu", que nunca nadie vio. Merced a una estratagema de Poussin, llévalos al cuarto y muéstrales la obra. Poussin y Porbus quedan aterrados, absolutamente aterrados. Pues lo que ven es un lienzo cubierto de innumerables manchas, puesta unas sobre otras durante diez años, utilizando toda la sabiduría en la colocación de las manchas de unas sobre otras. Empiezan a mirarla desde todos los puntos de vista, desde todas las distancias y pidiendo una iluminación cada vez más intensa. Frenhofer lo toma por una atención consagrada a su obra, pero los otros están absolutamente perplejos, buscando cualquier cosa que les salve de lo que sienten. Y súbitamente descubren la huella de un pie, emergiendo de la multitud infinita de manchas sobrepuestas, como si hubiera escapado a la voracidad de aquellas fuerzas indomables. Aquello es cualquier cosa que substituye temporalmente el terror que sienten delante de aquel vacío manchado, aniquilador y que obliga a uno de ellos, después de un gran silencio, a confesar: "Pero esto no es nada!". Preso de una cólera mortal Frenhofer los expulsa del cuarto, aunque con los mejores modales. Son despedidos con unas "muy buenas tardes, amigos míos". Al día siguiente el pintor aparece muerto y todas sus obras quemadas.

Esta obra prima desconocida, que algunos toman como una especie de premonición del arte abstracto, no tiene nada que ver con un preanuncio del arte abstracto; por el contrario hace referencia a la agudísima percepción que Balzac revela del infierno o del abismo en que puede caer, quien quiere hacer el último cuadro. El último cuadro, o sea, el cuadro que no tendría fallos. Y esa es la situación en que está el pintor de Balzac y, en cierta medida parece ser también la

situación en la que se encuentra Wittgenstein. Y sin embargo, no sólo no quema aquello que dejó escrito, no quema la 1ª parte, como no tiene intención de escribir la 2ª, y esa es la condición íntima de su grandeza: No hay deseo de ejecución del último cuadro, un sentimiento moderno que sólo otro sentimiento moderno puede redimir, i.e. la obediencia al fallo. Y es esa tensión indestructible, la energía que se genera por la expectativa, que es siempre un esfuerzo hacia delante, una potencia de superación para ir más allá de los límites, que harán con que todo su pensamiento futuro se convierta en un aplazamiento tendencial de la última obra: El fallo será siempre su secretario fiel.

### ***Bibliografía***

Balzac, H. de (1994): *Le chef d'oeuvre inconnu et autres nouvelles (édition présentée et annotée par Adrien Gotees)*, Paris, Gallimard, Coll. Folio.

Colli, G. (1977): *La Sapienza Greca I - Dioniso. Apolo. Eleusi. Orfeo. Museo. Iperborei. Enigma*, Milano, Adelphi.

Paz, O. (1978): *Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp. El Castillo de la Pureza*, México D.F., Edicione Era.

Pound, E. (1975): *ABC of Reading*, London, Faber & Faber.

Renou, L. (1947): *Anthologie Sanscrite*, Paris, Payot.

Von Hofmansthal, H. (1975): *Die Frau ohne Schatten, Sämtliche Werke*, vol. XXVIII, Erzählungen I, Fischer Verlag.

Wittgenstein, L. (1969): *Briefe an Ludwig von Ficker (hrsg. v. Georg Henrik von Wright unter Mitarbeit v. Walter Methlagl)*, Salzburg, Otto Müller Verlag.

\_\_\_\_\_ (1989): *Tractatus Logico-Philosophicus, Werkausgabe I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

\_\_\_\_\_ (1994/1998): *Vermischte Bemerkungen. Eine Auswahl aus dem Nachlass/Culture and Value. A Selection from Posthumous Remains* (hrsg. v. Georg Henrik von Wright unter Mitarbeit v. Heikki Nymann, Neuarbeitung des Textes durch Alois Pichler, trnsl. Peter Finch), Cambridge/Massachussets, Blackell Publishers.

\_\_\_\_\_ (1993): *Philosophical Occasions 1912-1951* (ed. by James Klagge and Alfred Nordmann), Cambridge, Hackett Publishing Company.

\_\_\_\_\_ (1966): *Wittgenstein's Lectures and Conversations*, Cambridge/Massachussets, Blackwell Publishers.

Página 60 (blanca)

# Música e pensamento: a partir de Wittgenstein

PAULO TUNHAS

Universidade Fernando Pessoa, Porto.

Instituto de Estudos Filosóficos do Conhecimento, Lógica e Linguagem  
da Universidade Nova de Lisboa

*He knew that Masisi's camp would be a quiet one, with lots and lots of singing and dancing. To the pigmy, noise is synonymous with trouble, with dispute and discontent; music is never referred to as noise, but rather as 'rejoicing'. I felt that Kenge was right, and we decided to follow the next day (Colin Turnbull, *The Forest People* (1961), Pimlico, Londres, 1993, p. 239)*

Heine escreveu um dia que a música se encontra “entre o pensamento e o fenómeno” (1977: 19). Creio que, de certa maneira, esta formulação teria sido aceite por Wittgenstein. Nas passagens onde fala de música, ele desenvolve a ideia segundo a qual a música não se limita a ser uma forma de pensamento: de certa maneira, ela é o próprio paradigma do pensamento. E trata-se também, obviamente, de um fenómeno: algo que aparece, brilhando, no mundo. O aspecto-pensamento e o aspecto-fenómeno fundem-se, por assim dizer, num só.<sup>32</sup> Heine escreveu igualmente que “a música poderia bem ser a última palavra da arte, tal como a morte é a última palavra da vida” (1997: 68). Mais uma vez, esta ideia seria aceitável para Wittgenstein: Há quem considere a música uma arte primitiva,

---

32 Procurei interpretar o conjunto das respostas de Wittgenstein à questão “O que é pensar?” a partir da ideia de uma “dialéctica aspectual” sempre presente na prática filosófica de Wittgenstein em (2003). De um certo modo, o presente texto corre paralelo àquele.

porque ela só tem poucas notas e ritmos. Mas só é simples à superfície; a sua essência, que torna possível interpretar o seu conteúdo manifesto, tem, por outro lado, toda a complexidade infinita que é sugerida pelas formas externas de outras artes e que a música oculta. Ela é, num certo sentido, a mais refinada de todas as artes (“die raffinierteste aller Künste”).<sup>33</sup> Há algo como um ser-para-a-música no ser humano. A música é, simultaneamente, o caminho da autenticidade (culturalmente investida, bem entendido) e um mistério impenetrável. Wittgenstein, pelo menos aparentemente, avesso a todas as questões “existenciais”, não tematiza, à diferença de, por exemplo, Schopenhauer, este tipo de questões. Mas a sua obra encontra-se, do princípio ao fim, repleta de reflexões sobre a música que ecoam, sem margem para dúvidas, a sua experiência pessoal e (voltarei mais adiante a esta questão) cultural.

Este texto procura dar a ver alguns dos pontos de incidência da reflexão wittgensteiniana. Dividi-o em oito secções. I. Música, lógica, linguagem e pensamento. II. Música e gramática. III. A compreensão da frase musical como paradigma da compreensão da frase escrita. IV. Tempo musical e tempo do pensamento. V. Auto-representação da frase musical. VI. O que é compreender a música? VII. A expressão facial, o gesto. VIII. A apreciação e a atribuição de carácter. Cito abundantemente Wittgenstein, no limite da colagem. Não creio que seja um pecado em si, e, obviamente, desejo que neste caso não o seja, de facto. Procurei mais “pôr em ordem” e articular um certo número de temas do que fazer trabalho de intérprete. Acrescentei duas (excessivamente?) longas notas de pé de página sobre interpretação e compreensão, que, não tendo directamente a ver com Wittgenstein, têm (espero) a ver com a música.

---

33 VB, 462. Utilizarei, para os textos de Wittgenstein, as seguintes abreviaturas: BPHP, I e II (*Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*); BRB (*Brown Book*); LC (*Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*); LSPHP, I e II (*Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie*); PHB (*Philosophische Bemerkungen*); PHG (*Philosophische Grammatik*); PHU (*Philosophische Untersuchungen*); T (*Tractatus logico-philosophicus*); TAG (*Tagebücher 1914-1916*); VB (*Vermischte Bemerkungen*); WLC30-32 (*Wittgenstein's Lectures, Cambridge 1930-1932*); Z (*Zettel*). Tirando os textos publicados em revistas, cuja origem se encontra acima mencionada, todos os textos são citados a partir da *Werkausgabe*, Suhrkamp, Francforte, 8 vols., 1989, com a excepção de BRB (Blackwell, Oxford, 2000), LC (Blackwell, Oxford, 1999), LSPHP II (Blackwell, Oxford, 1992) e WLC30-32 (Blackwell, Oxford, 1980). BPHP, I e II, PHB, LSPHP I, PHG, T e Z são citados pela indicação dos parágrafos; TAG pela datação da entrada; todos os outros textos pelo número da página, de acordo com as edições referidas. No que diz respeito a VB, utilizei, na quase totalidade das vezes, a tradução portuguesa de Jorge Mendes, *Cultura e valor*, Edições Setenta, Lisboa, 1996.

### *1.- Música, lógica, linguagem, pensamento*

Na época do *Tractatus*, Wittgenstein estabelecia um paralelismo profundo entre a música, o pensamento, a lógica e a linguagem, ao ponto de poder afirmar que o conhecimento da natureza da lógica permitiria o conhecimento da natureza da música. Trata-se, convém dizê-lo desde já, de uma tese tão poderosa quanto excessiva. Mas que, como alguns pensamentos excessivos –obviamente não todos–, nos põe face a questões radicais que não são artificiais. Os temas musicais são, num certo sentido, proposições. O conhecimento da natureza da lógica conduzirá, por aí, ao conhecimento da natureza da música.<sup>34</sup> A própria melodia é algo como uma tautologia, algo que apenas se diz a si mesmo. A melodia é uma espécie de tautologia, ela é fechada sobre si; ela satisfaz-se a si mesma.<sup>35</sup> A estrutura da proposição é idêntica à da melodia. A melodia [tal como a proposição, que não é um agregado de palavras (*Wörtergemisch*)<sup>36</sup>] também não é um agregado de notas (*Tongemisch*), ao contrário do que o crêem aqueles que não são músicos.<sup>37</sup> Uma proposição não é um agregado de palavras. –(Tal como um tema musical não é um agregado de notas).<sup>38</sup> Esta ideia, que não deve ser confundida com as doutrinas, correntes de Vico a Schopenhauer, que afirmam ser a música algo como uma língua universal (Rosen, 1988: 60), é própria ao primeiro Wittgenstein.<sup>39</sup>

O paralelismo prolonga-se no interior da própria música. Um disco, a ideia musical (*der musikalische Gedanke*), as notas escritas, e as ondas sonoras, todas se encontram entre si na mesma relação interna figurativa (*abbildenden*) existente entre a linguagem e o mundo. Todas são construídas de acordo com um padrão lógico (*logische Bau*) comum.<sup>40</sup> Há uma regra geral através da qual o músico pode obter a sinfonia através da partitura, e que torna possível derivar a sinfonia dos sulcos no disco, e, usando a primeira regra, derivar a partitura também. É isso que constitui a semelhança interna (*innere Ähnlichkeit*) entre estas coisas que parecem construídas de modos tão profundamente dissemelhantes. E essa regra é a lei da projecção (*das Gesetz der Projektion*) que projecta a sinfonia na linguagem da

---

34 TAG, 7.2.15.

35 TAG, 4.3.15.

36 TAG, 5.4.15.

37 TAG, 11.4.15.

38 T, 3.141.

39 Sobre os limites da analogia entre a música e a linguagem, Rosen (1996: 19).

40 T, 4.014.

notação musical (*Notensprache*). É a regra da tradução (*Übersetzung*) da linguagem da notação na linguagem dos discos.<sup>41</sup> Numa pauta musical, as notas são claramente uma imagem (picture) das notas que devem ser tocadas; são uma imagem do movimento das minhas mãos no teclado.<sup>42</sup>

---

41 T, 4.140.

42 WLC30-32, 38. Que nos seja permitida aqui uma longa nota de pé de página. Tal como em epistemologia, a posição de Wittgenstein é obviamente excessiva em matéria musical. É excessiva porque simplifica. Eliminemos, para chegar ao essencial, uma pseudo-objecção baseada na noção de *erro*. Há certamente erros numa interpretação musical: o mais simples sendo o de tocar uma nota falsa. Em filosofia, um seu equivalente seria o de dizer que, para Kant, a coisa em si é cognoscível. Note-se que os erros em música não estão forçosamente limitados ao intérprete: eles podem –Rosen (1998: 13-36) mostrou-o admiravelmente– ser da responsabilidade quer do próprio compositor, quer do copista. Contrariamente ao que se passa em epistemologia, a noção de erro não traz problemas aqui à tese de Wittgenstein. O mesmo não se passa com a *liberdade de interpretação*. Mesmo que quiséssemos, como Adrian Leverkühn/Arnold Schoenberg, “dissolver a essência mágica da música na razão humana” (*Doktor Faustus*, Cap. XXII), a liberdade não seria nunca eliminada. Aquilo que Pierre Boulez (1989: 143) escreve a respeito de *Ionisation*, de Varèse, vale, em tese geral, para qualquer obra musical: “Basta ouvir duas execuções diferentes, duas gravações, por exemplo, para perceber em filigrana a mobilidade do material no seio da fixidez do esquema”. O *tempo* numa sonata de Beethoven (Rosen, 2002: 43 ss.) –tal como as razões de ser do privilégio da certeza do *cogito* segundo Descartes (Alquié, 1956: 506)– não é susceptível de uma decisão perfeitamente objectiva. Nestas matérias, um juízo científico é impossível (cf., em matéria filosófica, Alquié contra Martial Gueroult (Alquié, 1956: 404). Tirando critérios mínimos de exigência (a atenção ao texto, a fidelidade, a exactidão, a não aceitação do *anything goes*), como decidir de forma indubitavelmente conclusiva entre a interpretação de Descartes por Alquié (1950) e por Gueroult (1953)? –ou entre a interpretação das sonatas de Beethoven por Wilhelm Backhaus e por Wilhelm Kempf? A tese de Wittgenstein só pode ser aceite se for muito matizada. A verdade é, como o escreveu Ferdinand Alquié, “sempre constituída por um intérprete” (1956: 405). Isto é, sempre por derivação –e por anamorfose (a anamorfose implica uma certa aparência de regularidade). A verdade interpretativa é anamórfica. O texto apresenta-se “simultaneamente opaco e significativo” (Alquié, 1956: 405). “Toda a interpretação supõe a sensibilidade do comentador a tais ou tais problemas: ela é nova e fecunda quando traz uma solução a problemas que até então passaram desapercibidos” (1956: 405). “Tudo se encontra subordinado a uma escolha inicial, à estimação [no sentido de: “avaliação”, “ponderação”] prévia daquilo que é essencial e daquilo que o não é” (1956: 416). “E sem dúvida que poderemos apenas compreender uma obra do espírito (...) se valorizarmos alguns destes aspectos. Mas então é preciso parar de pretender que uma total exactidão é possível, e não declarar que [trata-se de uma citação de Gueroult, 1953: I, 11] «a verdade do sujeito que interpreta nos é completamente indiferente»” (1956: 416). O ponto de partida da interpretação encontra-se “no projecto inicial, no modo de compreensão, nas intenções de valorização dos intérpretes” (1956: 418). Em música, Boulez pôde falar igualmente da importância da “estimação” –mais uma vez: no sentido de “avaliação”–, e sublinhar a importância da “qualidade da estimação do intérprete em relação àquilo que lhe é dado interpretar” (Boulez, 1989: 143). “Toda a interpretação é portadora de uma verdade



Estamos sempre no domínio da linguagem. Compreender uma frase musical é compreender uma linguagem. Podemos também dizer, acerca da compreensão de uma frase musical, que ela é compreensão de uma linguagem.<sup>43</sup> O que não significa que toda a música seja linguagem ao mesmo título. (...) À música, pelo

---

essencialmente transitória” (Boulez, 1989: 439). Reunindo as partes de verdade que se encontram em Gueroult e em Alquié, e aplicando-as à música, não há como citar Alfred Brendel: “(...) there is occasionally a kind of musical coherence that is above all psychologically motivated” (Brendel, 1989: 42). “It is the interpreter’s responsibility to play the roles of different characters. Like every person, it would seem, every sonata has distinct qualities and potentialities. Each character lives and breathes as a sum of its attributes. If the interpreter goes beyond the boundaries of these attributes, a character would be falsified and ill-portrayed. Sometimes this character is marked by contradictions, through two or more souls dwelling in the same breast” (1989: 43). “The external movements of the «Waldstein» Sonata seems to me like landscapes that unfold before the musical eye. Peirciving this, I would like to let my phantasy run free and imagine for myself how, in the first movement, the horizon lies low with a great deal of sky above it, whereas in the rondo, we find ourselves high in the mountains, listening to a mountaineer’s song, a *chant montagnard*. In the valleys, there is dancing; both episodes of the rondo are imbued with the character of a Russian dance, like the kind we know from the «Rasumovsky» Quartet, op. 59, and from the coda of the «Apassionata» Sonata, op. 57. The outer movements of the «Waldstein» reach out into brightness; we step outside of ourselves in these movements, wheres the Adagio turns us inward, into the darkness of our natures” (1989: 46). “In attempting to grasp at least a few expressions of a work’s characteristics, its mood, its atmosphere, it helps to be alert to the nuances of language. A great deal –including perhaps the most essential– must remain unspoken. And yet language can stimulate perception and support psychological memory. An awareness of contrasting pairs can clarify a good deal. Opposites like calm/agitated, stiff/flexible, opaque/translucent, active/passive, real/unreal, public/private, resisting/conceding, pious/witty, or sublime/profane help to sharpen our discrimination” (1989: 47). “Structure and character relate to each other: they may work hand-in-hand, or they may have a relationship of fruitful tension. But interpreters should never assume that understanding the structure of a work might automatically give them insight into the work’s character, atmosphere, or spiritual state. The interpreter would do well to concern himself with structure and character as two functions that emanate, as it were, from different sides of the same work, in the hope that he might one day unite the two at a point where the pain of interpretation can be transformed into the relief of a satisfying experience. That the character of music (or at least of Beethoven’s music) incorporates psychological and moral components, as contemporary writers on aesthetics maintained, is an idea that confirms itself for the performer today. One can talk or argue about the psychological components; about the moral ones, it is better to remain silent. At most, one can attempt to demonstrate them” (1989: 47). (Um eco do *Tractatus*?) A relação entre estrutura e carácter na obra musical segundo Brendel, podêmo-la encontrar na obra filosófica: Ferdinand Alquié fala explicitamente da relação entre estruturas e psicologia (1956: 409). A “afectividade” que descobrimos numa obra filosófica não releva da simples apresentação literária (Alquié contra Gueroult, 1956: 409). Não há identidade entre “constituição do sentido” e “descoberta de uma estrutura” (1956: 418).

43 BPHP, 2, 503; cf. Z, 172.

menos a alguma música, gostaríamos de a considerar uma linguagem (*Sprache*); mas, evidentemente, a outra música não. (Sem que isto implique qualquer juízo de valor!).<sup>44</sup> (...) A música de Bach assemelha-se mais à linguagem (*ist sprachähnlicher*) do que a de Mozart ou de Haydn. Os recitativos dos baixos no quarto movimento da nona sinfonia de Beethoven. (Compare-se também a observação de Schopenhauer sobre a música universal composta para um texto particular).<sup>45</sup> Compreender algo como uma linguagem é compreendê-lo como organismo, isto é, como algo dotado de uma unidade viva. (...) durante muito tempo, não pude ouvir uma determinada música como possuindo uma unidade, mas presentemente ouço-a assim. Antes, ela parecia-me constituída por pedaços breves, que não paravam de se interromper bruscamente – agora, ouço-a como um organismo. (*Bruckner*).<sup>46</sup> Tal como na linguagem, há poesia e prosa na música. Os temas (*Motive*) de Wagner poderiam considerar-se como frases em prosa musical (*musikalische Prosasätze*). E, tal como existe uma «prosa rimada», também estes temas se podem combinar numa forma melódica, sem que constituam uma melodia. O drama wagneriano não é tanto drama quanto uma coleção de situações entrelaçadas como um fio que, por seu lado, é apenas inteligentemente tecido e não inspirado, como o são os temas e as situações.<sup>47</sup> (Schubert, é de supor, exemplificaria a poesia musical.) Falar uma linguagem é saber pensar nessa linguagem – e, do mesmo modo, executar uma peça musical implica ter presente o seu pensamento. O discurso com pensamento e sem pensamento deve ser comparado com o tocar de uma peça musical com e sem pensamento.<sup>48</sup>

Há um paralelismo entre a música e a linguagem, e há um paralelismo entre a música e o pensamento. Por isso, podemos, por exemplo, falar de ironia em música. A ironia na música. Por exemplo, nos Mestres Cantores de Wagner. Incomparavelmente mais profunda no fugato, no primeiro andamento da Nona.

---

44 VB, 538.

45 VB, 497-8. Nikolaus Harnoncourt (1984: 183) dirá que a proximidade existente entre a música de Bach e a linguagem se deve ao seu carácter retórico.

46 LSPHP, I, 677.

47 VB, 507.

48 PHU, 341. Há um pensamento musical; e, por isso, a crença na beleza de uma peça musical comporta um juízo, a capacidade de distinguir entre os verdadeiros pensamentos musicais e as frases –podemos reconhecer uma frase (*Satz*)–, que, diferentemente dos primeiros, são vazias, como dizia o grande crítico e teórico musical Eduard Hanslick (1986: 30). Notemos que as ideias musicais não são, para Hanslick, traduções de ideias conceptuais (Hanslick, 1986: 32) –pois que nesse caso seriam ideias de sentimentos precisos e definidos, o que é inaceitável para Hanslick.

Há aqui algo de análogo à expressão da ironia amarga da palavra.<sup>49</sup> Na música de Beethoven surge pela primeira vez o que se pode chamar a expressão da ironia (*Ironie*) [Muitos musicólogos não estariam certamente de acordo com esta afirmação: Charles Rosen, por exemplo, fala várias vezes da presença da ironia na música de Haydn (1978)]. Por exemplo, no primeiro andamento da Nona. E há nele, além do mais, uma ironia terrível (*eine fürchterliche Ironie*), talvez a ironia do destino (*etwa die des Schicksals*). A ironia reaparece em Wagner, mas desta vez empregue burguesmente. Poderia, sem dúvida, dizer-se que tanto Wagner como Brahms, cada um à sua maneira, imitou Beethoven; mas o que nele era cósmico (*kosmisch*), torna-se neles terreno (*irdisch*). As mesmas expressões ocorrem na sua música, mas obedecendo a leis diferentes. De facto, na música de Mozart ou Haydn o destino não desempenha qualquer tipo de papel. Não é dele que se ocupa esta música (...).<sup>50</sup>

## 2.- Música e gramática

As regras musicais são regras gramaticais. Não será a teoria da harmonia, pelo menos em parte, fenomenologia, e, portanto, gramática? A teoria da harmonia não é uma questão de gosto.<sup>51</sup> É a existência de uma gramática musical que nos permite a orientação, “saber onde é que nos encontramos”. Escuto uma variação de um tema musical, e digo: “Não vejo ainda muito bem como é que isto é uma variação sobre o tema, mas vejo uma certa semelhança”. O que aconteceu foi que em certos pontos da variação, em certas mudanças de tonalidade, eu tive uma experiência de “saber onde me encontrava no tema”. E essa experiência pode ter igualmente consistido em imaginar certas figuras do tema, ou em vê-las escritas em frente do meu espírito, ou em apontá-las efectivamente na partitura, etc.<sup>52</sup> O tema da orientação encontra-se intimamente ligado ao par expectativa (*Erwartung*) / preenchimento (*Erfüllung*), fundamental para Wittgenstein (Gil, 1988: 65 ss.). O capítulo XXII das *Observações filosóficas* contém longas discussões desta questão. Uma expectativa almeja ao seu preenchimento. Uma hipótese é uma lei para a construção de expectativas.<sup>53</sup> A expectativa deve, desde já, possuir

---

49 VB, 528.

50 VB, 565.

51 PHB, 53.

52 BRB, 133.

53 PHB, 228.

um sentido.<sup>54</sup> Toda e qualquer expectativa «fundada» é expectativa de que uma regra, até ao momento observada, vá ainda funcionar.<sup>55</sup> A música do período clássico (de Haydn a Beethoven e a Schubert, sensivelmente) ilustra admiravelmente o prazer do preenchimento da expectativa. É a possibilidade do preenchimento que garante a orientação. A orientação é percepção. Ouvir uma passagem como sendo a variação de um tema, não relevará da imaginação (*Phantasie*)? E, no entanto, o que assim se faz é verdadeiramente perceber.<sup>56</sup> A existência de regras permite-nos falar de correcção estética, por mais obscuro que o conceito seja. A «necessidade» com que a segunda ideia se segue à primeira: (A abertura do Fígaro). Nada mais tolo do que dizer que é «agradável» (*angenehm*) ouvir uma depois da outra. Mesmo assim, o paradigma segundo o qual tudo é correcto (*richtig*) é, com certeza, obscuro. É o desenvolvimento natural. Fazemos gestos com as mãos e sentimo-nos inclinados a dizer «Claro!». Ou poderíamos comparar a transição (*Übergang*) a uma transição semelhante, à introdução de uma nova personagem numa história, por exemplo, ou num poema. É deste modo que a passagem se ajusta ao mundo dos nossos pensamentos e sentimentos (*die Welt unsrer Gedanken und Gefühle*).<sup>57</sup> Pensemos nas regras da harmonia. Podemos dizer que as regras da harmonia exprimiram a maneira como as pessoas desejavam ouvir soar os acordes – os seus desejos cristalizaram-se nessas regras (a palavra «desejos» é demasiado vaga). Os maiores compositores escreveram conformemente a elas. ([Resposta a uma objecção]: Pode dizer que cada compositor modificou as regras, mas a variação foi muito fraca; nem todas as regras foram modificadas. A música era sempre boa de acordo com o cânone de várias velhas regras).<sup>58</sup> Ou no contraponto. O contraponto pode ser um problema extraordinariamente difícil para um compositor; nomeadamente, o problema: que atitude deverei adoptar, dadas as minhas inclinações, relativamente ao contraponto? Ele pode ter descoberto uma atitude convencionalmente aceitável, e, contudo, sentir ainda que esta não é, propriamente, a sua. Que não é claro o que o contraponto devia para ele significar. (Estava a pensar, a este respeito, em Schubert; no facto de ele querer ter lições de contraponto já perto do fim da sua vida. Penso que a sua intenção pode ter sido, não tanto aprender apenas mais contraponto, mas determinar as suas relações com ele).<sup>59</sup> Claro que a correcção, o acordo com as

---

54 PHB, 229.

55 PHB, 237.

56 BPHP, 2, 494; cf. PHU, II, xi.

57 VB, 531.

58 LC, 6.

59 VB, 506-7.

regras, não basta à arte. Quando falamos de uma sinfonia de Beethoven, não dizemos que ela é correcta. Intervêm aqui coisas completamente diferentes.<sup>60</sup> Mas, de qualquer modo, são necessárias regras, e são essas regras que definem o gosto musical. A descrição deste último é, de resto extraordinariamente complexa – é, em última análise, a descrição de uma cultura. Para descrever o gosto musical, é preciso descrever se as crianças dão concertos, ou as mulheres, ou se apenas os homens, etc., etc.<sup>61</sup> Muitas vezes penso se o meu ideal cultural (*Kulturideal*) será um ideal novo, isto é, contemporâneo, ou se promanará do tempo de Schumann. Tenho, pelo menos, a impressão de que ele dá continuidade a esse ideal, embora de um modo diferente de como na altura ele efectivamente se manteve. Isto é, a segunda metade do século dezanove foi excluída. Tratou-se, devo dizê-lo, de um desenvolvimento puramente instintivo e não do resultado de uma reflexão.<sup>62</sup> O que seria o gosto musical numa civilização completamente diferente da nossa? Imaginem uma civilização completamente diferente. Há nela qualquer coisa que se poderia chamar música, porque se escreve com notas. Essas pessoas utilizam a música da seguinte maneira: há certas músicas que as fazem caminhar de uma maneira particular. Tocam um disco para caminhar dessa maneira. Um deles diz: «Preciso deste disco agora. Não, pega antes no outro disco, ele também serve».<sup>63</sup>

---

60 LC, 7-8.

61 LC, 8.

62 VB, 453. Instintivo quer aqui dizer: resultando de uma decisão mais ou menos arriscada num determinado contexto cultural. Como escreve Charles Rosen (2000: 309): “O gosto é, apesar de tudo, uma questão de vontade, de decisões sociais e morais. Para pegar num exemplo famoso da tradição modernista na literatura, estamos informados de que *Ulisses*, de Joyce, é uma obra-prima difícil, e tentamos lê-la, determinados a provar a nossa superioridade cultural através da nossa apreciação. Depois da repugnância inicial relativamente a grande parte do livro experimentada por muitos leitores, vários de nós conseguimos, no fim, ter um grande prazer com a totalidade da obra. De modo similar, na história da música de Bach até ao presente, através de uma escuta repetida, aprendemos a amar a música que, no princípio, nos intrigou ou mesmo nos repeliu”. A exterioridade das raízes do gosto, o seu arbitrário intrínseco, não implica de forma alguma o carácter artificial do prazer. Podemos, por exemplo, considerar as razões das míticas viagens a Bayreuth como sendo exteriores ao puro prazer musical, mas isso não significa que o resultado da experiência não exiba de forma concludente esse mesmo prazer. Seria sumamente instrutivo, deste ponto de vista, analisar algumas narrativas dessas viagens, como as de George Eliot (1992: 82-109) ou de G. Bernard Shaw (Laffont, 1994: 352-357).

63 LC, 34. Essa utilização da música é patente nos fenómenos tipo *rave parties* (agradeço a António-Jorge Pacheco ter-me chamado a atenção para este ponto) –e, de resto, as utopias negativas (ou *distopias*) do século XX insistiram nele profundamente (pelo menos tanto quanto as *eutopias*, de Fourier a Bloch, sobrelevaram o aspecto oposto). É o aspecto imediatamente político do “utilitarismo musical” que é mais evidente. *Brave New World*, de Huxley, vem imediatamente à memória, com a análise da função fusional da música (“Orgy-porgy, Ford and

### 3.- *A compreensão da frase musical como paradigma da compreensão da frase escrita*

Não é a compreensão da frase escrita, ou falada, que serve de modelo para a compreensão da frase musical –é antes o contrário que se verifica. Aquilo que chamamos «compreender uma frase» tem, em muitos casos, uma muito maior semelhança com a compreensão de um tema musical do que estaríamos inclinados a pensar. Mas eu não quero dizer que compreender um tema musical se assemelhe à imagem que temos da compreensão de uma frase; quero antes dizer que esta imagem é errada, e que compreender uma frase é muito mais parecido com aquilo que realmente acontece quando compreendemos uma melodia do que à primeira vista parece. Pois dizemos que compreender uma frase aponta para uma realidade fora da frase. Podíamos, no entanto, dizer: “Compreender uma frase significa capturar o seu conteúdo; e o conteúdo de uma frase encontra-se na frase”.<sup>64</sup> Compreender uma frase é muito mais semelhante a compreender um tema musical do que podemos pensar. O que eu quero dizer é que compreender uma frase está mais próximo do que pensamos daquilo que habitualmente chamamos compreender um tema musical.<sup>65</sup> A compreensão da frase escrita, tal como a da frase musical, tem de ter em conta a sua singularidade e a impossibilidade de, num certo sentido, a substituir por outra. Falamos de compreender uma frase no sentido em que ela pode ser substituída por outra que diga o mesmo; mas também no sentido em que ela não pode ser substituída por mais nenhuma outra. (Tal como um tema musical não pode ser substituído por outro).<sup>66</sup> O estilo de um autor pode ser analisado de um ponto de vista musical. O meu estilo é como uma má composição musical.<sup>67</sup>

### 4.- *Tempo musical e tempo do pensamento*

Não é só a compreensão da frase musical que serve de paradigma à compreensão da frase escrita –também o tempo musical é importante para percebermos o tempo

---

fun, / Kiss the girls and make them One. / Boys at one with girls at peace; / Orgy-porgy gives release”, Cap. V). O mesmo no admirável *1984* de Orwell: o “canto profundo, lento e rítmico” que tem lugar quando à imagem de Emmanuel Goldstein se substitui a do Grande Irmão. E em *Nós* de Zamiatine, encontramos aspectos semelhantes.

64 BRB, 167.

65 PHU, 527; cf. PHG, I, 4, 34 e 37.

66 PHU, 531.

67 VB, 505.

do pensamento. Por vezes, uma frase só se pode compreender se for lida no tempo (*Tempo*) certo. As minhas frases são todas para ler devagar (*langsam*).<sup>68</sup> Mas é igualmente possível conceber frases, que, à imagem das frases musicais, só possam ser compreendidas optimamente se lidas rapidamente. Há uma descrição, feita por um discípulo de Wittgenstein, Theodor Redpath, de uma discussão entre ambos sobre o tempo correcto para tocar O tocador de realejo, *Der Leiermann*, o último lied de *Die Winterreise* de Schubert, o compositor preferido de Wittgenstein (Redpath, 1990). Também aos pensamentos em geral se pode aplicar a seguinte afirmação de Wittgenstein: Penso que é importante e notável o facto de um tema musical alterar o seu carácter se for tocado em tempi (muito) diferentes. Uma transição da quantidade à qualidade.<sup>69</sup> O tempo musical, tal como o tempo do pensamento, não é um tempo mecânico. Uma linguagem em que se fala com o andamento preciso e que, por isso, se pode falar também de acordo com o metrónomo. Não é evidente que a música, como a nossa, deva ser executada, pelo menos de passagem, ao metrónomo. (Tocar o tema da 8ª Sinfonia [de Beethoven] exactamente pelo metrónomo).<sup>70</sup> A temporalidade da música (e a do pensamento) não é a temporalidade do relógio. A temporalidade (*Zeitlichkeit*) do relógio e a temporalidade na música. Não são de modo algum conceitos equivalentes. Tocar guardando estritamente o compasso não significa tocar de acordo com o metrónomo. Mas é possível que um certo tipo de música se execute de acordo com o metrónomo. (Será o tema de abertura do «segundo andamento» da 8ª Sinfonia [de Beethoven] deste tipo?).<sup>71</sup>

### ***5.- Auto-representação da frase musical***

O que é que a música representa? Algo que lhe seja exterior? Não. A música representa-se apenas a si mesma. Dizem-nos por vezes que aquilo que a música nos transmite (conveys) são sentimentos de alegria, melancolia, triunfo, etc., etc., e aquilo que nos irrita nesta descrição é que ela parece dizer que a música é um instrumento para produzir em nós sequências de sentimentos. E poderíamos, a partir disto, deduzir que quaisquer outros meios de produzir tais sentimentos servir-nos-iam tão bem quanto a música. –A uma tal descrição, estamos tentados a responder: «A música representa-se apenas a si

---

68 VB, 531.

69 VB, 554.

70 VB, 556.

71 VB, 564.

mesma!». <sup>72</sup> A não ser assim, diga-se de passagem, a escuta da música poderia ser convenientemente substituída, por exemplo, pela utilização de drogas: drogas que nos provocassem melancolia, alegria, sentimento de triunfo, etc.

A posição de Wittgenstein neste capítulo assemelha-se em muito à de Hanslick. A posição de Hanslick, como se sabe, é a de que a música não se refere a nada de exterior a ela mesma, ou, dito de outra maneira, não é “representativa”, pois que “«representar» envolve sempre a noção de duas coisas separadas e dissemelhantes, das quais uma deve encontrar-se intencionalmente relacionada com a outra, através de um acto mental” (Hanslick, 1986: XXII).

### 6.- *O que é compreender a música?*

Vimos antes que a compreensão de um tema musical deve ser considerada como o protótipo da compreensão de uma frase. O que é que se passa em mim quando eu compreendo uma melodia? O que é que nós chamamos “compreender uma melodia”? Mas quando eu escuto uma melodia, compreendendo-a (*mit Verständnis*), não se passará em mim algo de particular que não acontece quando eu a escuto sem a compreender? E o quê?— Nenhuma resposta se apresenta; ou aquilo que me vem ao espírito é pura tontice. Eu posso efectivamente dizer: «Agora compreendi-a», e posso então falar dela, tocá-la, compará-la a outras, etc. Há signos de compreensão (*Zeichen des Verständnisses*) que podem acompanhar (*begleiten*) a escuta. <sup>73</sup> A ideia é que a compreensão não é, mesmo abstractamente, separável da audição. A compreensão não é um processo que acompanhe, paralelamente a esta, a audição. É falso considerar a compreensão (*das Verstehen*) como um processo (*Vorgang*) que acompanha a audição. (De resto, também não poderíamos dizer da manifestação (*Äusserung*) da compreensão —o facto de tocar a melodia de maneira expressiva (*ausdrucksvolle*)— que ela «acompanha» a audição). <sup>74</sup> O mesmo vale para a interpretação musical, para a sua “expressividade”. Pois, como podemos nós explicar o que quer dizer «tocar de forma expressiva»? Certamente que não invocando alguma coisa que acompanhasse o tocar. O que é então necessário para o poder explicar? Gostaria de dizer: uma cultura. —A quem foi educado numa certa cultura e por conseguinte reage de uma determinada maneira à música—, podemos ensinar a utilização da expressão «tocar de maneira

---

<sup>72</sup> BRB, 178.

<sup>73</sup> BPHP, 2, 466; cf. Z, 162.

<sup>74</sup> BPHP, 2, 467; cf. Z, 163.



expressiva». <sup>75</sup> A cultura, o sentimento de pertença a uma cultura, é então necessária para a compreensão da expressividade. É no contexto de uma determinada cultura que a compreensão musical se apresenta como uma vivência. Tu falas, no entanto, de uma compreensão da música. Enquanto a escutas, compreende-la de facto! Dever-se-á dizer que temos aqui uma vivência (*Erlebnis*), a qual acompanharia a audição?<sup>76</sup> A compreensão de um tema não é nem uma sensação (*Empfindung*), nem uma soma de sensações. É no entanto correcto chamar-lhe uma vivência (*Erlebnis*), na medida em que este conceito de compreensão se aparenta de múltiplas maneiras a outros conceitos de vivência. Diz-se: «Vivi de forma completamente diferente esta passagem desta vez». Resta que esta maneira de nos exprimirmos apenas «descreve» (*beschreibt*) «aquilo que se passou» para quem for familiar de um sistema conceptual particular.<sup>77</sup> Olhemos para fora de nós para perceber o que é a compreensão. Mais uma vez: o que é seguir, compreendendo-a, uma frase musical, ou tocá-la com compreensão (*sie mit Verständnis spielen*)? Não olhes para ti próprio. Considera antes o que te leva a dizer, de uma qualquer outra pessoa que é isso que ela faz. E o que é que te leva a dizer que ela tem uma vivência (*Erlebnis*) particular? Será que, de facto, alguma vez chegamos a dizer isto? Não seria mais provável que eu dissesse de alguém que estava a ter um grande número de vivências (*Erlebnissen*)? Talvez devesse dizer, «Ele está a viver (*Er erlebt*) o tema de um modo intenso (*intensiv*)»; mas considerem como é que isso se manifesta.<sup>78</sup> Por vezes os sinais da compreensão musical podem ser violentos – e em Wittgenstein eram-no frequentemente. Theodor Redpath narra-nos a reacção de Wittgenstein a uma execução do Andante com cinco variações em sol maior, K. 501, um trecho para piano a quatro mãos, pelo próprio Redpath e por um amigo, Basil Willey (Redpath, 1990: 99-100). A vivência não se reduz a uma sensação. Poderia ter-se de novo a ideia de que a vivência intensa (*das intensive Erleben*) de um tema «consiste» nas sensações dos movimentos, etc., com que o acompanhamos (*begleiten*). E isso (*de novo*) parece ser uma explicação tranquilizadora (*eine beruhigende Erklärung*). Mas tens alguma razão para pensar que é verdadeira? Como, por exemplo, uma recordação (*Erinnerung*) dessa experiência (*Erfahrung*)? Não será, novamente, esta teoria apenas uma imagem (*Bild*)? De facto, não é assim; a teoria não é mais do que uma tentativa (*Versuch*) para ligar os movimentos expressivos (*Ausdrucksbewegungen*) a uma «sensação»

---

75 BPHP, 2, 468; cf. Z, 164.

76 BPHP, 2, 497; cf. Z, 159.

77 BPHP, 2: 469; cf. Z, 165.

78 VB, 522.

(*Empfindung*).<sup>79</sup> O que é que acontece dentro de mim quando ouço um tema musical? Algo que põe em jogo inúmeras coisas, a vivência apela a uma rede de relações culturais. «Ele vive (*Es erlebt*) o tema de um modo intenso. Algo acontece dentro dele enquanto o ouve.» O quê, exactamente? Não será que o tema sugere algo para além de si (*ausser sich*)? Mas é óbvio! Tal significa: a impressão (*Eindruck*) que me provoca está relacionada com coisas no seu meio, como, por exemplo, com a existência da língua alemã e a sua entoação; mas isso significa com todo o âmbito dos nossos jogos de linguagem. Se digo, por exemplo: aqui é como se uma conclusão (*ein Schluss*) estivesse a ser esboçada, como se alguém estivesse a exprimir concordância, ou como se isto fosse uma resposta ao que surgiu antes, –a minha compreensão pressupõe a minha intimidade (*Vertrautheit*) com conclusões, expressões de concordância, respostas. Um tema apresenta, tal como um rosto, uma expressão (...).<sup>80</sup> Qual a relação entre vivência, compreensão e explicação? Como ensinar a alguém o que é compreender a música? Analisando as expressões faciais daqueles que a ouvem? A compreensão e a explicação de uma frase musical. –Por vezes, a explicação mais simples é um gesto; noutra ocasião pode ser um passo de dança, ou palavras que descrevem uma dança. [Sempre, note-se, a ideia básica de um isomorfismo entre vários tipos de representações.] –Mas a compreensão da frase não será a vivência (*Erlebnis*) de algo enquanto a ouvimos? Qual é então o papel desempenhado pela explicação? Devemos pensar nela, ao ouvir a música? Será que imaginamos a dança, ou seja o que for, enquanto ouvimos? E se o fizermos, porque motivo se deverá chamar a tal um ouvir música com compreensão (*ein verständnisvolles Hören der Musik*)? Se o que é importante é ver a dança, seria preferível fazer isso em vez da música. Mas tudo isto é má compreensão (*Misverständnis*). Dou a alguém uma explicação e digo-lhe «É como se...»; em seguida, ele diz: «Sim, agora compreendo-o», ou: «Sim, agora vejo como se deve tocar.» É da maior importância que ele não tenha sido obrigado a aceitar (*annehmen*) a explicação; não é, como se lhe tivesse, por assim dizer, dado razões conclusivas (*überzeugende Gründe*) para pensar que esta passagem se deveria comparar com aquela ou com outra. Não lhe explico, por exemplo que, de acordo com coisas ditas pelo compositor se supõe que essa passagem representa isto ou aquilo. Se perguntar agora: «Então qual é que é a minha vivência efectiva ao ouvir este tema e ao compreender o que ouço?» –como réplica nada me ocorre, excepto trivialidades. Imagens, sensações de movimentos, recordações e coisas do género. (...) Mas (se rejeito as imagens, as sensações sinestésicas, etc., como uma

---

79 VB, 522.

80 VB, 523.

explicação) deveria dizer que a compreensão é uma vivência específica que não pode ser objecto de análise adicional? Bem, isso interessa desde que não signifique forçosamente que se trata de um conteúdo vivencial (*Erlebnisinhalt*) específico. Pois na realidade estas palavras levam-nos a pensar em distinções como as que existem entre ver, ouvir e cheirar. Como explicaremos então a alguém o que «compreender música» quer dizer? Especificando as imagens, as sensações sinestésicas, etc., experimentadas por alguém que compreende? Mais provavelmente, chamando a atenção para os movimentos expressivos (*Ausdrucksbewegungen*). E haveria, de facto, que perguntar qual a função desempenhada aqui pela explicação. E o que significa compreender, o que significa compreender música. Pois alguns diriam: compreender significa: compreender a própria música (*selbst Musik zu verstehen*). E, nesse caso, teríamos de perguntar: «Bem, pode ensinar-se alguém a compreender música?», porque esse é o único tipo de ensino que se poderia considerar uma explicação da música. Há uma certa expressão característica da compreensão da música, ao ouvi-la, ao tocá-la, e também noutras alturas. Por vezes, gestos constituem parte dessa expressão; noutra ocasião, tratar-se-á apenas do modo como um homem toca, ou cantarola, a composição, ou, de vez em quando, das comparações que faz e das imagens com as quais, por assim dizer, ilustra a música. Alguém que compreenda a música ouvirá de modo diferente (por exemplo, com uma expressão facial diferente), falará de modo diverso do de alguém que não a compreenda. Mostrará que compreende um tema particular não apenas nas manifestações que acompanham a sua audição ou execução desse tema, mas na sua compreensão da música em geral. A compreensão da música é uma manifestação da vida da humanidade (*eine Lebensäußerung des Menschen*). Como é que a poderíamos descrever (*beschreiben*) a alguém? Bem, suponho que teríamos, primeiro, de descrever a música. Em seguida, podíamos descrever o modo como os seres humanos se comportam diante dela. Mas será isso tudo o que necessitamos de fazer, ou é igualmente necessário ensinar-lhe a compreendê-la por si próprio? Bem, levá-lo à compreensão ensinar-lhe-á num outro sentido o que é a compreensão, mais do que uma explicação que tal não consegue. E ainda, induzi-lo à compreensão da poesia ou da pintura pode contribuir para a explicação do que está implicado na compreensão da música.<sup>81</sup> A compreensão da música é, então, uma vivência –uma vivência que não é puramente intelectual, que é acompanhada de sensações. Querera isto dizer que não existem sensações (*Empfindungen*) que recorrem frequentemente quando temos prazer em escutar música? De modo algum. (Em mais de uma passagem, a

---

81 VB, 548-50.

música provoca-lhe lágrimas, ele sente-as na garganta).<sup>82</sup> Mas como ligar a vivência à expressão das sensações? Citemos de novo um texto a que já nos referimos anteriormente. Poderia ter-se de novo a ideia de que a vivência intensa (*das intensive Erleben*) de um tema «consiste» nas sensações dos movimentos, etc., com que o acompanhamos (*begleiten*). E isso (*de novo*) parece ser uma explicação tranquilizadora (*eine beruhigende Erklärung*). Mas tens alguma razão para pensar que é verdadeira? Como, por exemplo, uma recordação (*Erinnerung*) dessa experiência (*Erfahrung*)? Não será, novamente, esta teoria apenas uma imagem (*Bild*)? De facto, não é assim; a teoria não é mais do que uma tentativa (*Versuch*) para ligar os movimentos expressivos (*Ausdrucksbewegungen*) a uma «sensação» (*Empfindung*).<sup>83</sup> Em todo o caso, há algo que escapa às regras na compreensão musical. Uma expressão musical plena de sentimento (*seelenvolle*) – isso, bem entendido, não se reconhece a partir de regras. E porque é que não podemos imaginar que as coisas se passem diferentemente para seres diferentes de nós?<sup>84</sup> Reconhecer a presença de sentimentos no acto da compreensão é, pelo menos para nós, humanos, fundamental. A estrutura e o sentimento (*Gefühl*) na música. Os sentimentos acompanham a nossa apreensão (*Auffassen*) de uma peça musical da mesma maneira que acompanham os acontecimentos da nossa vida.<sup>85</sup> Mas: como dar conta do sentimento que a música nos provoca? Se me perguntares como é que senti o tema (*wie ich das Thema empfunden habe*), talvez venha a responder: «Como uma questão», ou algo do mesmo tipo, ou o assobie de modo expressivo (*mit Ausdruck*), etc.<sup>86</sup> De qualquer maneira, não é a psicologia que nos pode ensinar o que quer que seja sobre a compreensão musical. (...) pode-se fazer uma experiência sobre uma peça musical num laboratório de psicologia e chegar à conclusão que essa música age diferentemente sob o efeito de drogas diferentes. Não é aquilo que nos vem à cabeça, ou que buscamos, quando fazemos investigações no domínio da estética.<sup>87</sup>

---

82 BPHP, 2, 501.

83 VB, 522.

84 BPHP, 2, 695; cf. Z, 157.

85 VB, 464.

86 VB, 522.

87 LC, 21. A compreensão é a compreensão *do sentido* –e, simultaneamente, da frágil linha que separa o sentido do *sem-sentido*. “Music has its existence on the borderline between meaning and nonsense (...) Music makes sense on its own, or we could not discover mistakes or discuss what seems to be wrong in performance or composition; nevertheless, it threatens to spill over easily into nonsense, or we could never be so puzzled to explain just what it means, or become so comfortable with faulty texts and traditions of performance that are demonstrably and logically

## 7.- A expressão facial, o gesto

Há uma analogia profunda entre a interpretação do rosto humano e a interpretação de um trecho musical. Em que consiste: seguir (*folgen*), compreendendo-a, uma frase musical? Contemplar um rosto sendo sensível à sua

---

wrong (...) The essential condition of music is its proximity to nonsense, its refusal from the outset of a fixed meaning. That is why starting with historical interpretation in order to explain the formal aspects of music is certain disaster: it is too easy to convince ourselves that anything is true, and too hard to convince anyone else” (Rosen, 1998: 75-76 y 125). Negativamente definida, a compreensão musical significa apenas a não-irritação ou o não-intrigamento (Rosen, 1998: 3). Positivamente, ela tem a ver com a possibilidade do amor: “Poder compreender é poder amar, isto é, coincidir com uma obra ao ponto de desposar o seu movimento e de viver o seu impulso, a sua pulsação”, como escreve Jean Starobinski (1989: iii). O amor dá-se no prazer. O prazer –e a simpatia para com o prazer dos outros– é o perfeito sinal da compreensão: “ter prazer com a música é o mais óbvio sinal de compreensão, a prova que a entendemos, e isso vale igualmente para a simpatia com o prazer dos outros auditores” (Rosen, 1998: 3). Tal simpatia com o prazer dos outros é particularmente importante no que diz respeito à apreciação da música contemporânea, e revela uma assimetria entre o prazer e o desprazer do ponto de vista crítico: “You do not have to love a work of art or a style in order to criticize it, but you need to understand its attraction to someone who does. Those who, like [Roger] Scruton, hate contemporary music believe that their dislike has equal weight with the love that others have for it. But their criticism has no significance and no importance if it is not accompanied by understanding –and that implies the comprehension of at least the possibility of love” (Rosen, 2000: 305). Rosen é profundamente injusto para com Scruton (1997), o que mostra bem a necessidade de fazer aqui distinções. Num romance escrito por volta de 1863, e cuja acção se desenrola em 1960 –*Paris au XXème siècle*–, o grande Júlio Verne fez o processo da música sua contemporânea, num estilo que exhibe perfeitamente a incapacidade de levar a sério o prazer dos outros de que fala Rosen: um compositor “reaccionário”, Quinsonnas, ataca Berlioz (“le chef de l’école des impuissants dont les idées musicales s’écoulèrent en feuilletons envieux”), Verdi (“qui contribua singulièrement (...) à égarer le goût du siècle”) e Wagner (também designado por Wagnerbe). É, bem entendido, este que é em primeiro lugar visado: “au siècle dernier, un certain Richard Wagner, une sorte de messie qu’on n’a pas assez crucifié, fonda la musique de l’avenir, et nous la subissons”; “sous prétexte de formules nouvelles, une partition ne se compose plus que d’une phrase unique, longue, filante, infinie. À l’Opéra, elle commence à huit heures du soir, et se termine à minuit moins dix” (Capítulo VIII). Não nos encontramos aqui longe do *Dictionnaire des Idées reçues*. “WAGNER: Ricaner quand on entend son nom, et faire des plaisanteries sur la musique de l’avenir”. A situação é diferente quando lemos o grande livro de Hanslick sobre o belo musical (Hanslick, 1986; sobre Wagner, cf., por exemplo, pp. xxiii, 25-26) ou os escritos de Ernest Newman –admirador e especialista de Wagner– na polémica que o opôs a Shaw a propósito da *Elektra* de Strauss (Shaw, 1994: 1293-1316) –ou mesmo, no limite, as declarações de Ernest Ansermet sobre “as vias aberrantes da «vanguarda» contemporânea”. É perfeitamente legítimo não gostar se se fez um prévio esforço para compreender. As regras tácitas da compreensão vêm da própria obra: “The work of art itself teaches us how to understand it, and makes the critic not merely parasitical but strictly superfluous” (Rosen, 1998: 6). A análise

expressão? Absorver a expressão do rosto?<sup>88</sup> A expressão suave (*seelenvolle*) na música. Não deve caracterizar-se em termos de graus de intensidade e dos tempos. Tal como uma expressão facial suave não se pode descrever em função da distribuição da matéria no espaço. Na verdade, nem sequer se pode explicar por referência a um paradigma, visto que há um sem número de maneiras de tocar a mesma peça musical com expressão genuína (*mit echtem Ausdruck*).<sup>89</sup> A reinterpretação (*Umdeutung*) de uma expressão facial pode ser comparada à reinterpretação de um acorde em música, quando o ouvimos como uma modulação, primeiro numa determinada tonalidade, depois numa outra.<sup>90</sup> A expressão «plena de alma» em música. Ela não deve ser descrita em termos de gradação na força ou no tempo. Tão pouco como uma expressão plena de alma num rosto não deve ser descrita em termos de medidas espaciais. Melhor: ela também não é explicável com a ajuda de um paradigma (*Paradigma*), pois a mesma passagem pode ser tocada, com uma expressão autêntica, de mil maneiras diferentes.<sup>91</sup> Podemos imaginar um rosto para cada música. Se eu digo de uma peça de Schubert que ela é melancólica, isso equivale a dar-lhe um rosto (não exprimo aí nem aprovação nem reprovação).<sup>92</sup> Não há qualquer traço, na música de Bruckner, do rosto comprido e magro (nórdico?) de Nestroy, de Grillparzer e Haydn, etc.; pelo contrário, o seu rosto é completamente

---

–“la poursuite –vaine, sans doute, dans l’absolu– du labyrinthe qui joint l’idée à la réalisation”, nas palavras de Pierre Boulez (1989: 36)– deve ter em conta a imanência das regras de compreensão à própria obra. Não se pode analisar uma peça de Schubert, Chopin, Schumann ou Verdi com os mesmos métodos que surtem efeito na análise de uma peça de Beethoven (Rosen, 1989: 55-56, 103 ss, 124). Isto implica –e a mesma coisa vale indubitavelmente para a obra de filosofia– que possamos isolar parcialmente a obra do seu contexto histórico: “A work of music can be only partially integrated into history, although that partial integration may be inescapable: it also demands to be listened to as if nothing had come before it and nothing was to come afterward” (Rosen, 1989: 8-9). E: “(...) the belief that quartets and symphonies of Mozart and Beethoven rise above history can never be completely erased – the autonomy was written into them, so to speak; we are expected to listen to them as if they had no message and no social function, no other reason for existing than to be perceived” (Rosen, 1989: 89). A autonomia relativa da obra, necessária para a sua compreensão, implica um certo fechamento (é um tal fechamento que permite inquéritos como os de John Sutherland a propósito da coerência interna dos romances (Sutherland, 2000). A compreensão pode igualmente beneficiar com o estabelecimento de analogias entre músicos e escritores – uma prática corrente nos românticos alemães (Rosen, 1989: 41 ss).

88 VB, 521.

89 VB, 566.

90 PHU, 536.

91 LSPHP, 1, 954.

92 LC, 4.

redondo e cheio (alpino?), mais puro até que o de Schubert.<sup>93</sup> Eu poderia também ter dito: o desfigurado (*das Verzerrte*) na música. No sentido em que falamos de fisionomias desfiguradas pelo sofrimento. Quando Grillparzer diz que Mozart apenas tolerava o que é «belo» na música, penso que ele queria dizer que Mozart não tolerava o que é deformado, assustador (*Grässliche*), que na sua música nada há que corresponda a isto. Não estou a dizer que tal seja de todo verdadeiro; mas mesmo supondo que o seja, é ainda um preconceito da parte de Grillparzer pensar que, de direito, não deveria ser de outro modo. O facto de a música ter alargado, a partir de Mozart (e, naturalmente, sobretudo através de Beethoven), o alcance da sua linguagem, não deve ser elogiado nem deplorado; mas foi assim que as alterações ocorreram. Há algo de ingrato na atitude de Grillparzer. Queria ele um outro Mozart? Seria imaginável que um tal ser tivesse composto? Poderia imaginar Mozart, se o não tivesse conhecido?<sup>94</sup> Esta analogia prolonga-se numa outra: a vivência da música, e a sua compreensão, assemelham-se a um gesto. (...) em certas pessoas, comigo em particular, a expressão de uma emoção, digamos em matéria musical, é um certo gesto.<sup>95</sup> Para mim, esta frase musical é um gesto (*eine Gebärde*). Insinua-se na minha vida. Adopto-a como minha (...) Posso, no fim de contas, ouvir repetidas vezes uma peça musical que conheço (inteiramente) de cor; ou poderia até ser tocada numa caixa de música. Os seus gestos seriam ainda para mim gestos, embora soubesse sempre o que estava para vir a seguir. De facto, poderia até continuar a surpreender-me. (Num certo sentido).<sup>96</sup> Compreender um tema é como compreender um gesto. O tema, tal como o gesto, diz-me alguma coisa (*es sagt mir etwas*).<sup>97</sup> Quando imagino uma peça musical, como muitas vezes o faço todos os dias, ranjo sempre, assim o creio, ritmicamente os meus dentes. Já antes o notei, embora o faça, de um modo geral, quase inconscientemente. Mais ainda, é como se as notas que imagino fossem produzidas por esse movimento. Creio que este pode ser um modo muito vulgar de ouvir música no íntimo. É evidente que também posso imaginar música sem mover os meus dentes, mas nesse caso as notas são muito mais espectrais, mais enevoadas e menos nítidas.<sup>98</sup> Há, obviamente, limites à analogia do gesto. Suponhamos alguém que admire uma obra considerada como boa e que tenha nela prazer, mas que não se consiga lembrar das melodias

---

93 VB, 480.

94 VB, 528.

95 LC, 37.

96 VB, 553-4.

97 PHG, I, 5.

98 VB, 488.

mais simples, que não reconheça o baixo quando ele faz a sua entrada, etc.; dizemos desse homem que ele não viu o que há na obra. Não utilizamos a frase «Este homem tem o sentido musical» (*A man is musical*) para falar de alguém que faz «Ah» quando lhe tocam uma peça de música, como também não o dizemos de um cão que abana a cauda quando ouve música.<sup>99</sup> O gesto que, por excelência, mais se assemelha à vivência musical, é a dança. A execução de um trecho musical ao piano é uma dança dos dedos humanos.<sup>100</sup>

### **8.- A apreciação e a atribuição de carácter**

O pensamento manifesta-se no juízo. O juízo estético é apreciação, discriminação, que almeja reproduzir, ecoar, o próprio pensamento musical. Música e pensamento cruzam-se aqui ao seu mais supremo nível. Julgar, ajuizar, é viver a música na palavra, procurar reconduzir o pré-linguístico ao linguístico –e decidir do que se ama. Os juízos de Wittgenstein são vários, mas coerentes.

Sobre Mendelssohn, por exemplo. A tragédia encontra-se onde a árvore, em vez de se dobrar, se quebra. A tragédia é algo de não judeu. Mendelssohn é, segundo creio, o menos trágico dos compositores (*der untragischste Komponist*).<sup>101</sup> Mendelssohn não é um cume, mas um planalto. O inglês que há nele.<sup>102</sup> Mendelssohn é como um homem que só está bem disposto quando tudo é prazenteiro, ou como um homem que só é bom quando se encontra rodeado pôr homens bons; não tem a integridade de uma árvore que se ergue firmemente no seu lugar, seja o que for que se passe à sua volta. Também sou assim, e tenho tendência a sê-lo.<sup>103</sup> A música de Mendelssohn consiste, nos seus melhores momentos, em arabescos musicais. É por isso que ficamos desconcertados com qualquer falta de rigor na sua obra.<sup>104</sup> Em toda a grande arte há um animal SELVAGEM: domesticado. Tal não acontece com Mendelssohn, por exemplo. Toda a grande arte tem como pano de fundo os impulsos primitivos (*die primitiven Triebe*) do homem. Eles não constituem a melodia (como acontece, possivelmente, em Wagner), mas são o que confere à melodia a sua profundidade e vigor. Neste sentido pode

---

99 LC, 6.

100 VB, 501.

101 VB, 452.

102 VB, 452.

103 VB, 453.

104 VB, 471.



chamar-se a Mendelssohn um artista «reprodutivo» (*reproduktiven*).<sup>105</sup> Se alguém quisesse caracterizar a essência da música de Mendelssohn, poderia fazê-lo dizendo que, possivelmente, Mendelssohn não escreveu nenhuma música difícil de compreender.<sup>106</sup> Que falta à música de Mendelssohn? Uma melodia «corajosa» (*mutige*)?<sup>107</sup> Sobre Schubert. Schubert é irreligioso e melancólico (*schwermütig*).<sup>108</sup> Pode dizer-se que as melodias de Schubert estão cheias de clímaxes, e o mesmo não se pode dizer das melodias de Mozart; Schubert é barroco. Podes indicar passagens particulares numa melodia de Schubert e dizer: vejam, esta é a parte essencial desta melodia, é aqui que o pensamento chega a um cume. Podemos aplicar às melodias dos diversos compositores o princípio de reflexão: cada espécie de árvore é uma «árvore» num sentido diferente da palavra. Isto é, não te deixes enganar pelo facto de dizermos que todas elas são melodias. São estádios ao longo de um caminho que conduz de algo a que não chamarias uma melodia a algo de diferente, a que igualmente não chamarias uma melodia. Se olhares para as sequências de notas e mudanças de tonalidade, todas estas entidades parecem estar ao mesmo nível. Mas se considerares o contexto em que existem (e, por conseguinte, o seu significado), sentir-te-ás inclinado a dizer: neste caso, a melodia é algo bastante diferente do que é naquele outro caso (entre outras coisas, tem aqui uma origem diferente e desempenha um papel diferente).<sup>109</sup> Um e o mesmo tema diferem em carácter se tocados num tom menor ou num tom maior, mas é de todo errado falar, em termos gerais, de um carácter da tonalidade menor. (Em Schubert, a tonalidade maior soa frequentemente mais triste do que a menor.) E, de modo semelhante, penso que é vão, e em nada ajuda à compreensão da pintura, falar das características das cores individuais. (...).<sup>110</sup> Sobre Brahms, na sua relação com Mendelssohn. Existe decididamente uma certa afinidade (*Verwandtschaft*) entre Brahms e Mendelssohn; mas não me refiro àquela que se revela em trechos individuais das obras de Brahms e que fazem lembrar trechos de Mendelssohn – a afinidade de que falo poderia expressar-se melhor dizendo que Brahms faz de um modo completamente rigoroso (*mit ganzer Strenge*) o que Mendelssohn fez apenas com medidas de rigor. Ou: Brahms é, com muita frequência, Mendelssohn sem as imperfeições.<sup>111</sup> Sobre a força

---

105 VB, 502.

106 VB, 482.

107 VB, 498.

108 VB, 516.

109 VB, 516-7.

110 VB, 570.

111 VB, 479.

da música de Brahms. A força dos pensamentos (*Gedankenstärke*) na música de Brahms.<sup>112</sup> A irresistível capacidade (*Können*) de Brahms.<sup>113</sup> Sobre Brahms e Bruckner. As peças musicais compostas ao piano, no teclado, as que são concebidas com caneta e papel, e as que são unicamente compostas com o ouvido interno, devem ser bastante diferentes no seu carácter e originar tipos de impressões bastante diferentes. Tenho a certeza que Bruckner compôs imaginando apenas o som da orquestra, Brahms com caneta e papel. É evidente que se trata de uma simplificação exagerada. Mas isto é uma característica importante.<sup>114</sup> Sobre Mahler. Se é verdade que a música de Mahler não tem valor, como creio que acontece, então a questão é o que penso que ele deveria ter feito com o seu talento. Pois é bastante óbvio que é necessário um conjunto de talentos muito raros para produzir esta má música. Deveria ele ter, digamos, escrito as suas sinfonias para depois as queimar? Ou deveria violentar-se a si mesmo não as escrevendo? Deveria tê-las escrito e ter percebido que não tinham valor? Mas como é que poderia tê-lo percebido? Posso percebê-lo, porque posso comparar a sua música ao que os grandes compositores escreveram. Mas ele não o podia ter feito (...).<sup>115</sup> Sobre Wagner. Onde é escasso o génio, pode revelar-se a habilidade (*Geschick*). (*A abertura dos Mestres Cantores*).<sup>116</sup> Sobre Bruckner. Pode dizer-se que uma sinfonia de Bruckner tem dois inícios: começa uma vez com a primeira ideia, e, em seguida, com a segunda. Estas duas ideias estão uma para a outra, não numa relação de parentesco de sangue, mas como homem e mulher.<sup>117</sup> A nona sinfonia de Bruckner é uma espécie de protesto (*Protest*) contra a nona sinfonia de Beethoven, e torna-se assim tolerável (*erträglich*), o que não poderia ser se fosse uma espécie de imitação (*Nachahmung*). Está relacionada com a nona sinfonia de Beethoven sensivelmente da mesma maneira que o Fausto de Lenau se encontra relacionado ao Fausto de Goethe, isto é, da mesma maneira que o Fausto Católico se encontra relacionado ao Fausto do Iluminismo, etc., etc.<sup>118</sup> Sobre Bruckner e Mahler. Uma imagem de uma macieira, por mais perfeita que seja, é num certo sentido infinitamente menos semelhante à própria árvore do que a mais pequena margarida. E, no mesmo sentido, uma sinfonia de Bruckner está infinitamente mais próxima de uma sinfonia do período

---

112 VB, 482.

113 VB, 484.

114 VB, 466.

115 VB, 544-5.

116 VB, 511.

117 VB, 497.

118 VB; 497.

heróico do que uma sinfonia de Mahler. Se a última é uma obra de arte, então é uma obra artística de um tipo totalmente diferente. (Mas este é, na verdade, um comentário Spengleriano).<sup>119</sup> Sobre Schubert, Beethoven, Brahms, Wagner e Bruckner. Nos dias do cinema mudo, todos os tipos de obras clássicas eram tocadas como acompanhamento, mas Brahms ou Wagner não. Brahms não, porque é muito abstracto. Posso imaginar uma cena emocionante num filme acompanhada pela música de Beethoven ou de Schubert, e poderia obter algum tipo de compreensão da música a partir do filme. Mas tal não me ajudaria a compreender a música de Brahms. Por outro lado, Bruckner ficaria bom num filme.<sup>120</sup>

Dir-se-á que estamos no domínio da subjectividade. Certamente. Mas não há compreensão da beleza sem subjectividade. E “subjectivo” não significa, certamente, carecido de fundamento ou de razões. Nalguns casos poderá significar “ideológico”. Mas a ideologia não é inerente à subjectividade.

O que se pode dizer é que passamos a vida inteira a decidir sobre a música que amamos e sobre as razões para a amar. Novas decisões substituem-se às anteriores. Um bom argumento de um dia é um mau argumento no dia seguinte, e essa mobilidade do juízo faz parte da própria apreciação musical e do prazer da música. Os comentários negativos de Wittgenstein (sobre Mendelssohn e Mahler, por exemplo) são por vezes profundamente injustos (e, nos casos citados, é provável que haja razões muito particulares para o juízo de Wittgenstein). Mas talvez não haja arte como a música que suscite tantos comentários injustos. Em primeiro lugar, dos próprios compositores. Debussy, para citar um exemplo ilustre, escreveu coisas terríveis a propósito de um número sem fim de músicos: Verdi e Puccini, entre outros.<sup>121</sup> E daí? São as regras do jogo estético, particularmente musical. As naturezas musicais, como Wittgenstein e Nietzsche, parecem adaptar-se bem a elas: o que se repercute no estilo.

### ***Bibliografia***

- Alquié, F. (1950): *La découverte métaphysique de l'homme par Descartes*, Paris, PUF.  
 \_\_\_\_\_ (1956): “Notes sur l’interprétation de Descartes par l’ordre des raisons”, *Revue de métaphysique et de morale*, vol 61.

---

119 VB, 477.

120 VB, 485.

121 Debussy (1987: 98).

- Boulez, J. (1989): *Christian Bourgois*, Paris.
- Brendel, A. (1989): “Beethoven’s Musical Characters”, *New York Review of Books*
- Debussy, (1987): *Monsieur Croche*, Paris, Gallimard.
- Eliot, G. (1992): *Selected Critical Writings*, Oxford University Press.
- Gil, F. (1998): *Modos da evidência*, Lisboa, IN/CM.
- Gueroult, M. (1953): *Descartes selon l’ordre des raisons*, Paris, Aubier.
- Heine, H. (1997): *Mais qu’est-ce que la musique?*, ed. Rémy Stricker, Paris Actes Sud.
- Hanslick (1986): *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), trad. americana Geoffrey Payzant, *On the Musically Beautiful*, Indianapolis, Hackett.
- Harnoncourt (1984): *Musik als Klangrede*, trad. francesa Dennis Collins, *Le discours musical*, Paris, Gallimard.
- Redpath, Th. (2002): *Ludwig Wittgenstein, A Student’s Memoir (1990)*, trad. francesa Gabriel Villada, *Wittgenstein à Cambridge*, Science infuse, Paris.
- Rosen, Ch. (1978): *The Classical Style*, trad. francesa Marc Vignal, *Le style classique*, Paris, Gallimard.
- \_\_\_\_\_ (1998): *The Romantic Generation*, Cambridge, Harvard University Press.
- \_\_\_\_\_ (1996): *Arnold Schoenberg*, Chicago University Press.
- \_\_\_\_\_ (1998): *The Frontiers of Meaning*, Londres, Kahn and Averill.
- \_\_\_\_\_ (2000): *Critical Entertainments*, Harvard University Press.
- \_\_\_\_\_ (2002): *Beethoven’s Piano Sonatas*, Yale University Press.
- Scruton, R. (1997): *The Aesthetics of Music*, Oxford, Oxford University Press.
- Shaw, B. (1994): “Un aller-retour à Bayreuth” (1889), en *Bernard Shaw, Ecrits sur la musique, 1876-1950*, Paris, Robert Laffont, pp. 352-357.
- Starobinski, J. (1989): “Prefacio” a Ernest Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, Paris, Robert Laffont.
- Sutherland, J. (2000): *The Literary Detective*, Oxford University Press.
- Tunhas, P. (2003): “Entre o enigma e a banalidade: a dialéctica aspectual de Wittgenstein e a questão «O que é pensar?»”, *Análise*, 24, Porto.

# Los fantasmas de los héroes y las cabezas sangrantes en el altar de la guerra: Heidegger, Trakl y Wittgenstein

IGNACIO AYESTARÁN URIZ  
Universidad País Vasco

Semestre del verano de 1934. Un profesor alemán intenta convencer a sus alumnos del destino del ser humano y la esencia de la historia. El ser humano, asegura, parece ser el único que participa del devenir histórico, a diferencia de los entes geológicos y biológicos:

“Nosotros diferenciamos entre ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu, con lo cual evitamos usar términos como ciencias de la historia. (...)”

También la naturaleza tiene su historia. Pero, ¿quiere decir esto que también los negros tienen historia? ¿O es más bien que la naturaleza no tiene historia? Ella, la historia, puede diluirse en el pasado, pero, a su vez, no todo lo que desaparece en el pasado es algo que pasa a ser parte de la historia. Cuando se mueven las hélices de un avión, entonces, en rigor, no “acontece” nada. Pero cuando ese avión es el que lleva al Führer hasta donde está Mussolini, entonces acaece historia. El vuelo deviene historia. El avión deviene historia y es, tal vez, cuidado en un museo. El carácter histórico del avión no depende del girar de sus hélices, sino de lo que emerge de esa reunión en el futuro. Resulta así dudoso que pasar a la historia signifique: irse al pasado. Cuando un pueblo pasa a la historia ello quiere decir: él entra al futuro. Si se sale de la historia, él ya no tiene nunca más ningún futuro. Él pasa a la historia (el pasado) en tanto que se sale de la historia (el futuro). –¿Qué complejo es el pensar acerca de nuestro propio ser, suponiendo que la “historia” es algo que lo distingue especialmente! La tierra no puede ni entrar ni salirse de la historia. Pero sí tal vez la superficie de la tierra. Una planicie, un río, pueden ser el lugar de una batalla decisiva para la historia universal. Decimos así de un pedazo de tierra que él está lleno de historia”.

Quien así peroraba ante sus alumnos no era otro que Martin Heidegger [1991: 41-43], intentando mostrar que la tierra no tiene historia y que sólo el ser humano es histórico, pues el pueblo es hecho por la historia, ya que el pueblo pasa a la historia (pasado) en tanto que se sale de la historia (futuro), según su terminología histórico-existencial. La Historia, nos dirá este filósofo, no es un objeto, sino el “ser del pueblo”, a lo que se suma que el “Estado es el ser histórico del pueblo”. Y así podía concluir este profesor de filosofía que si bien “la historia es lo que caracteriza al hombre”, dicha afirmación ha de ser detallada y tamizada pues “también los negros son seres humanos, pero ellos carecen de historia” [ibid.: 39] (para aquellas fechas, Friedrich Waismann anota la siguiente observación de Wittgenstein: “cuando describo la realidad, describo lo que encuentro entre los hombres. La sociología ha de tratar tanto de nuestras acciones y valoraciones, como de las de los negros. Pero sólo se ha de limitar a narrar lo que ocurre, sin que deba aparecer en la descripción del sociólogo la proposición: “Esto y aquello representa un progreso”” [F. Waismann 1973: 102-103; anotación del 17 de diciembre de 1930]). Curiosa conclusión racial para este guardián del Ser llamado Heidegger lástima que no nos hubiera informado antes de que el guardián del Ser era también el guardián racista del Führer.

Que las hélices del avión que lleva al Führer a visitar a Mussolini entren en la historia –suponemos que en la historia bélica–, al igual que un pedazo de tierra entra en la historia cuando se convierte en escenario de una batalla decisiva (lo que no sabemos es si se trata de una batalla política u ontológica, o ambas cosas a la vez), contrasta vivamente con las reflexiones de otro pensador y literato contemporáneo de Heidegger, un antiguo teniente en la reserva que pone de manifiesto la pazguatería del filósofo Heidegger ante la historia y la guerra como fuente de la historia, o de humanidad, si se quiere:

“El hecho de que, en el curso de una batalla, una bala cualquiera mate a un soldado cualquiera, nunca nos parece, a priori, obra del destino. Podría parecernos si ese mismo soldado fuera el último muerto de la guerra, o no hubiera caído en combate, sino, por ejemplo, abatido por una bala perdida cuando iba a buscar agua, o después del cese de las hostilidades. Muchos calificarían esto como un azar desgraciado, de lo que se deduce que el azar y el destino son la misma cosa, en su modalidad banal y patética respectivamente. En cualquier caso, para el soldado del que hablamos, su destino fue la muerte, y la bala fue fatal sin duda también para su mujer y sus hijos.

Pero si el proyectil abate al general o al jefe supremo del Ejército, nadie se atreverá a hablar de azar, sino de destino, y la consecuencia que de ello se derive, sea cual sea, se contemplará como una necesidad histórica. Y no porque

la trayectoria de la bala estuviera regida por leyes distintas a las comunes en la balística, sino porque las consecuencias de la muerte del general o del jefe del Ejército llegan mucho más lejos que las que pueden provocar la muerte de mil soldados rasos.

Y, sin embargo, la bala que abatió a aquel soldado podría ser la más fatal de todas. Imaginemos, por ejemplo, que la hija o la mujer del soldado caído, sediento de venganza, asesina al rey.

Así, cuando un suceso, por casual que pueda parecer, se eleva, por sus consecuencias, quizás impredecibles, a la categoría de acontecimiento histórico, lo consideramos obra del destino, y a veces incluso una necesidad histórica. Para los místicos, la bala que abatió al jefe del Ejército será en sí misma diferente a las otras cien mil balas que se dispararon en esa guerra.

Y sin embargo, no puede asegurarse que la muerte del jefe del Ejército sea necesariamente más significativa que la del simple soldado. Nadie puede saber si la muerte del soldado anónimo no le afectará acaso más de cerca que la muerte del caudillo. Y es que predecir el futuro es tan difícil como seguir exactamente todas las concatenaciones de la causalidad que desembocan en el presente” [A. Schnitzler 1998: 59-60].

¡Qué diferencia entre esta reflexión de Arthur Schnitzler y la de Heidegger! ¡Qué abismo entre Schnitzler, el teniente austriaco retirado y el catedrático de filosofía neoalemán! Si para unos la ontología es el belicismo del rotor de los aviones de guerra que trasladan caudillos, para otros el destino es un azar que afecta igualmente a generales que a soldados! No hace falta recurrir a las ontologías para alabar las tempestades de acero de los campos de batalla ni para denigrar la cultura negra. O quizá sí. Porque en el mundo cultural vienés ya se conocía de sobra la capacidad que estas filosofías histórico-existenciales tenían en el funcionamiento ideológico del cada vez más poderoso militarismo nacionalista alemán. Robert Musil ya había desenmascarado en sus diarios –tras la lectura de un artículo de Karl Löwith, “Vom “Umschreiben” der Geschichte”, publicado en el *Neue Züricher Zeitung*, nº 97/1 del 17 de enero de 1939– cómo funcionaba esta alianza entre la ontología y la política, pues “las filosofías existenciales transforman la indiferencia frente a la historia objetiva en una “historicidad personal”, su rechazo del conocimiento, en la voluntad de valoración y decisión”, de esta forma, están a favor de una “determinación”, que sin embargo, carece de contenido alguno, y como consecuencia de todo ello, acaban por pedir grandes “gestos históricos” y una “reinterpretación de la historia”, “de tal modo que, en pro del presente, se describa el pasado conforme a la voluntad actual de un determinado

futuro histórico. Al parecer, una exigencia de la Nueva Alemania” [R. Musil 1994: vol. II, 242]. Así surgirá el decisionismo –de un Carl Schmitt, por ejemplo– y la necesidad de que un personaje célebre tome la decisión histórica que salvará a la nación, en la nueva era de los caudillos totalitarios:

“*Mucho tiempo antes de los dictadores* nuestra época había generado ya el culto espiritual a los dictadores. Véase, si no, el caso de George. Y también el de Kraus y Freud, Adler y Jung. Recuérdese asimismo a Klages y Heidegger. Lo común aquí es una necesidad de dominio y jefatura, de una especie de salvación” [R. Musil 1994: vol. II, 392; anotación de otoño de 1937].

Es la jerga de la autenticidad que denunciara acremente Theodor W. Adorno. Desde sus cátedras, los portavoces de la existencia que ponían al ser humano ante la historia y ante la muerte, los que predicaban el significado de la vida auténtica, habían allanado el camino a los despachos de guerra y al lenguaje de los ministerios, junto con la prensa del momento. Por eso, ese culto a la muerte en los análisis existenciales encajaba perfectamente con el rearme. Si la muerte y el ser-ahí en la ontología heideggeriana están hermanados, ello se debe a que son la misma cosa, como recogió en una anécdota Adorno:

“Hoy como entonces sigue válida la respuesta que dio Horkheimer a una conmovida que decía que Heidegger había puesto por lo menos a los hombres por fin otra vez ante la muerte: Ludendorff hizo eso mucho mejor”.

Existencia, historia y muerte, temas preferidos entre el general nazi Ludendorff y el filósofo Heidegger. Temas que deformarán la historia y que ocultarán los muertos de la guerra. Sólo así se comprende que Heidegger llegue a falsear la memoria de los muertos en la Primera Guerra Mundial. Sólo así se puede entender su lectura del poeta Georg Trakl. En 1953 publicó Heidegger en la revista *Merkur* (n. 61, págs. 226-258), un texto titulado “Georg Trakl. Una dilucidación de su Poema”, y que finalmente iría a parar bajo el título “El habla en el poema” a su recopilación *Unterwegs zur Sprache* (algo así como *De camino al habla*, en castellano). Ni que decir hay que en el comentario de Heidegger la poesía desgarrada de Trakl se convierte en un anuncio de superación del Occidente platónico-cristiano, en busca del País de la Tarde o País del Poniente (*Abenland*), de un nuevo Occidente más allá de la Europa del momento. Mas, lejos del decaimiento, este País del Poniente, generará una nueva estirpe humana. Una y sólo una estirpe, nos comenta Heidegger: “la palabra “estirpe” nombra los linajes, las tribus, los clanes y familias de esta estirpe humana. Al mismo tiempo, la palabra se refiere siempre a la Duplicidad de los sexos. El golpe acuñador que moldea los linajes de la estirpe humana a la simplicidad de “una estirpe””



[M. Heidegger 1987: 73]. Y, por supuesto, Trakl, con su profecía, a juicio de Heidegger, nos pone más allá de la historia justamente para poder ver la esencia de lo histórico:

“Se ha hablado de la “íntima a-historicidad” de Trakl. ¿Qué quiere decir “historia” en este juicio? Si no significa más que “crónica”, la representación de lo transcurrido, entonces Trakl es ciertamente a-histórico. Su poesía no tiene necesidad de “objetos” históricos. ¿Por qué? Porque su poesía es histórica en el más alto sentido. Su poesía canta el destino de la impronta que arroja la estirpe humana a su naturaleza aún reservada y que, de este modo, la salva” [op. cit.: 75].

Así, comenta Heidegger, lograremos “el fin de la especie corrompida”, hecho que “precede al inicio de la no nata especie”, mostrando la esencia originaria del tiempo más allá de la “representación del tiempo que es rectora desde Aristóteles”, representación en virtud de la cual, “el tiempo, se le represente mecánica, dinámicamente o incluso desde la perspectiva de la desintegración del átomo, constituye la dimensión del cálculo cuantitativo o cualitativo de la duración, que transcurre en la sucesión”. Esta representación del tiempo vigente desde Aristóteles es todo lo contrario al modelo heideggeriano, en el que “el verdadero tiempo es el advenimiento de lo que ha sido”, es decir, no lo meramente pasado, sino nuevamente lo que pasa a la historia (pasado) en tanto que se sale de la historia (futuro). Y así, con esta nueva estirpe, entendiendo por “estirpe” “la naturaleza humana acuñada por un golpe y arrojada a este golpe”, el hombre contemporáneo, “ese animal aún no-determinado en su ser propio” logrará vencer en la lucha por la de-terminación librada desde la metafísica europeo-occidental.

Sin embargo, de toda esta interpretación de Heidegger en la poesía de Trakl hay más bien poco. En Trakl no hay salvación de estirpe alguna. Y si en él hay Occidente también hay un Este. En la poesía de Georg Trakl no encontramos esa llamada a la tierra y a la sangre que Heidegger quiere hacernos llegar. En definitiva, la filosofía de Heidegger no puede oponerse más a los versos de Trakl en este punto. En Trakl encontramos una oda no al nacimiento de una nueva estirpe de Occidente y su sangre, sino un canto fúnebre a los abortos y a los nietos que nunca nacerán porque los soldados alemanes se desangran hasta morir en las trincheras del frente de guerra. La humanidad no puede ser más que una negra pobredumbre desesperada y sin esperanza, como refleja en su poema “Humanidad” (fechado entre el 26 de septiembre y el 10 de octubre de 1912):

“La humanidad expuesta ante el fuego guerrero,  
un redoble, las frentes de oscuros combatientes,

pasos en niebla de sangre; negro vibra el acero,  
desesperación, noche en cerebros sufrientes;  
aquí la sombra de Eva, caza y rojo dinero”.

Poco puede importarle el Occidente a Trakl si en el frente del Este los soldados alemanes sólo experimentan dolor, culpa y derrota, como en uno de sus últimos poemas, titulado precisamente “En el Este” (fechado en agosto de 1914):

“A los salvajes órganos de la tempestad invernal  
semeja la tenebrosa ira del pueblo,  
la onda purpúrea de la batalla,  
de estrellas deshojadas.

Con cejas rotas, brazos de plata,  
moribundos soldados saluda la noche.  
A la sombra del fresno otoñal  
suspiran los espíritus de las víctimas.

Espinosa espesura rodea la ciudad.  
De escalones sangrantes ahuya la luna  
a las mujeres espantadas.  
Lobos salvajes irrumpieron por sus puertas”.

Trakl no es el único que siente esto. Ludwig Wittgenstein, frente a lo que pudiera comentar Heidegger, sólo aprecia desolación y sufrimiento en el campo de batalla de la Primera Guerra Mundial. Así nos lo testimonia su diario. El 30 de octubre de 1914 anotó en su diario que había recibido una postal de Georg Trakl. El 1 de noviembre piensa Wittgenstein:

“Por la mañana proseguimos hacia Cracovia. (...) Trakl se encuentra en el hospital militar de Cracovia y me ruega que vaya a visitarlo. ¡Cuánto me gustaría conocerlo! ¡Ojalá lo encuentre cuando vaya a Cracovia! Tal vez eso me reconfortaría mucho”.

Por esas fechas, escribe Wittgenstein una carta a Ludwig von Ficker, carta en la que expresa: “El pobre Trakl me da mucha pena, tal vez pueda verlo aún, cuando yo llegue a Cracovia”. Ludwig von Ficker, publicista y editor de Innsbruck, quien había hecho entrega de un dinero donado por Wittgenstein a Trakl, había visitado a este último en Cracovia del 24 al 26 de octubre de 1914, y también había intentado hacer lo mismo con Wittgenstein, deseo no cumplido debido a que Wittgenstein se hallaba entonces embarcado en el “Goplana”.

El 5 de noviembre escribe Wittgenstein:

“Por la mañana temprano seguimos hacia Cracovia, adonde llegaremos, parece, muy a última hora de la tarde. Estoy muy impaciente por ver si encontraré a Trakl. Espero firmemente que así sea. Echo mucho de menos una persona con quien poder desahogarme un poco. También sin ella habrán de marchar las cosas. Pero es algo que me reconfortaría mucho. Todo el día he estado un poco cansado y con tendencia a la depresión. No es muchísimo lo que he trabajado. En Cracovia. Es ya demasiado tarde para ir a visitar hoy a Trakl. Que el espíritu me dé fuerza”.

Ironías de la vida, era totalmente cierto que era demasiado tarde para ver a Trakl. El 3 de noviembre, al atardecer, Trakl había muerto de una parada cardíaca por sobredosis de cocaína. Ya en septiembre, en la retirada de las tropas austrohúngaras de Godeck, dentro de la Galitzia polaca, los compañeros de armas de Trakl habían impedido otro intento de suicidio. Trakl, como sanitario que era en tiempos de guerra, tuvo que oír las quejas y súplicas continuas de los noventa heridos graves que asistió en un granero, los cuales le rogaban que pusiera fin a sus vidas. Uno de estos heridos se descerrajó la cabeza ante la presencia del propio Trakl, y cuando éste salió fuera del recinto para aliviar su desesperación, otra escena volvió a horrorizarle: allí estaban colgados de los árboles los cuerpos sin vida de los lugareños ahorcados por espías o rusófilos. Incluso uno de ellos se colocó él mismo la soga al cuello, ante los horrorizados ojos de Trakl. A resultas de estos lúgubres hechos, Trakl, angustiado, anunció a sus compañeros de cena que no podía soportarlo más y que le perdonaran, con la intención decidida de matarse de un tiro, hecho que impidieron sus compañeros quitándole el arma de sus manos. Por eso se encontraba por esas fechas en el hospital militar de Cracovia, para observación de su estado mental, en un momento de gran angustia, como comunicó en persona a su editor Ficker, debido, sobre todo, al temor de que un tribunal de guerra lo condenara a ser fusilado por cobardía.

Tras el fallecimiento de Trakl, el día 6 de noviembre lo enterrarán en el cementerio de Rakovitz en Cracovia. Ese mismo día refleja Wittgenstein la fatal noticia en su diario personal:

“Por la mañana temprano a la ciudad, al hospital militar. Allí me enteré de que Trakl falleció hace pocos días. Esto me afectó muchísimo. ¡¡Qué triste, qué triste es esto!! Inmediatamente escribí al respecto a Ficker. Hice compras, y luego, hacia las 6, de regreso al barco. No trabajado. El pobre Trakl. Hágase tu voluntad”.

En una tarjeta postal, con matasellos militar del 9 de noviembre de 1914, Wittgenstein escribe a Ficker desde Cracovia:

“Ayer por la noche llegué aquí y hoy por la mañana temprano he recibido en el Hospital Militar la noticia de la muerte de Trakl. Estoy conmocionado; ¡y eso que no le conocía personalmente!”.

En otra carta posterior a Ficker, del 16 de noviembre, precisa Wittgenstein:

“Le agradezco mucho su tarjeta postal del pasado día 9. Todo lo que he podido averiguar sobre el final del pobre Trakl es lo siguiente: que murió de un paro cardíaco tres días antes de mi llegada. Una vez recibida esta noticia me repugnó andar preguntando más detalles, pues lo principal ya estaba dicho. El 30 de octubre recibí una tarjeta postal de Trakl, en la que me rogaba que fuera a visitarlo. Le contesté a vuelta de correo diciéndole que esperaba llegar a Cracovia en los días siguientes y que entonces iría en seguida a visitarlo”.

Tras el luctuoso acontecimiento, Ficker envió unos poemas de Trakl a Wittgenstein y éste anotó el 24 de noviembre: “Ficker me ha enviado hoy poesías del pobre Trakl, que yo considero geniales, sin entenderlas. Me hicieron bien. ¡Dios sea conmigo!”. Y por esas fechas escribió en una tarjeta postal a Ficker: “Le doy las gracias por el envío de las poesías de Trakl. No las comprendo, pero su *tono* me hace feliz. Es el tono propio de los hombres verdaderamente geniales”.

Hombres geniales y derrotados por el sentimiento de culpabilidad. Era el fin de la inocencia de Europa y el comienzo de una era de angustia. El terror del campo de batalla, el horror de la guerra. No había ningún destino para Occidente, ninguna estirpe venidera para la salvación. El tiempo era un retorno de la muerte sin grandilocuencia. La muerte es el alimento de los culpables, había escrito Trakl. Y así se lo comunicó Trakl a Ficker. Tras la visita de Ficker a Trakl el 25 y el 26 de octubre, Trakl dirige por carta a Ficker, el 27 de octubre, en vísperas de su suicidio, lo que podemos considerar su testamento literario y personal:

“Querido, distinguido amigo:

Adjunto le envío las copias de los dos poemas que le he prometido. Desde su visita en el hospital tengo el ánimo doblemente triste. Me siento ya casi fuera del mundo.

Para terminar quiero añadir que en caso de mi defunción es mi deseo y voluntad que mi querida hermana Grete reciba en propiedad todo lo que yo poseo en dinero y otros objetos. Le abraza, querido amigo, entrañablemente,

suyo Georg Trakl

QUEJA

Sueño y muerte, las lúgubres águilas  
baten toda la noche su rumor en torno a esta cabeza:  
a la imagen áurea del hombre  
devoraría la onda helada  
de la eternidad. En arrecifes tenebrosos  
se destroza el cuerpo purpúreo  
y la oscura voz se queja  
sobre el mar.  
Hermana de tempestuosa tristeza,  
mira: una barca angustiosa se hunde  
bajo las estrellas,  
bajo la faz silenciosa de la noche.

GRODECK

En la tarde resuenan los bosques otoñales  
de armas mortales, las áureas llanuras  
y lagos azules, sobre ellos el sol  
rueda más lóbrego; abraza la noche  
murientes guerreros; la queja salvaje  
de sus bocas destrozadas.  
Pero silente se reúne en los prados del valle  
roja nube, allí habita un Dios airado  
la sangre derramada, frescura lunar;  
todos los caminos desembocan en negra putrefacción.  
Bajo el áureo ramaje de la noche y las estrellas  
oscila la sombra de la hermana por la arboleda silenciosa  
al saludar los fantasmas de los héroes, las cabezas sangrantes;  
y suenan suave en el cañar las oscuras flautas del otoño.  
¡Oh duelo tan orgulloso! Oh altares de bronce,  
a la ardiente llama del espíritu nutre hoy un inmenso dolor,  
los nietos no nacidos”.

Nada tienen en común estos soldados moribundos de la huida de Grodeck descritos por Trakl con la estirpe redentora de Heidegger. Los caminos del bosque no llevan más que a bosques otoñales de armas mortales hasta desembocar en negra putrefacción. No hay claro del bosque alguno. La estirpe de los héroes se ha transformado en fantasmas que sólo oyen la queja de las bocas destrozadas. La sangre de la estirpe no es más que un amasijo de cabezas sangrantes. Sangre

derramada inútilmente que abortará irremediabilmente la estirpe, produciendo un inmenso dolor por los nietos que ya nunca más podrán nacer. Sacrificio estéril donde las tempestades de acero que viera Ernst Jünger en el campo de batalla de la Primera Guerra Mundial se han convertido en altares de bronce para el regocijo de un Dios iracundo y lóbrego.

En este lúgubre contexto, cualquier llamada interpretativa a la tierra y a la sangre, a la raza y a la estirpe, sólo puede considerarse de una sola manera: un auténtico fraude que realiza una lectura interesada del dolor de los muertos. Karl Kraus, admirador de Georg Trakl, quien a su vez admiraba también a Kraus (y ambos eran autores predilectos para Wittgenstein), denunció esta manipulación filobélica de Heidegger en un texto de *La tercera noche de Walpurgis* (escrito entre 1933 y 1934):

“Ya hace tiempo que está claro que el nuevo surtido de las librerías alemanas no es más que lo que aparece en los escaparates: nada más que violencia y voluntad, sangre y tierra; cada frase estereotipada es una granada de mano, la mirada de todos estos rostros de autores unificados y sincronizados nos acierta de lleno; autores que miran exactamente igual que sus lectores. ¡El desesperado optimismo de una generación que ha oído algo de “haber visto fijamente a la muerte” y no se siente por ello obligada a más que a la repetición y violación de la humanidad! Utilización de un romanticismo de guerras de liberación con fines de esclavización. Pululación de todo lo utilizable: literatos, hechiceros y también aquellos peones de lo trascendente que se presentan en facultades y revistas, tratando de probar que la filosofía alemana es la escuela preparatoria del pensamiento de Hitler. Ahí está el pensador Heidegger, que ha sincronizado su bruma azul con la parda y que comienza a reconocer que el mundo espiritual de un pueblo es “el poder de la más honda conservación de sus fuerzas terrenas y de sangre como el poder de su más interna conmoción y del más amplio sacudimiento de su existencia”.

Es algo que yo he sabido siempre el que un zapatero bohemio se acerca más al sentido de la vida que un pensador neolemán. Por qué razón el pueblo tiene que sentirse conmovido y sacudido por sus fuerzas terrenas y de sangre y cómo ha de llegar así al éxito es algo que es más cosa de fe que de demostraciones. Con todo le viene a uno a la mente la objeción de Gogol, hecha ante un airado maestro de escuela: ciertamente, Alejandro el Magno fue un gran hombre, ¿pero por qué hay que empezar a romper sillas? Heidegger, el cual, de acuerdo con los tiempos, hace “servicio militar del espíritu”, no deja de decirnos cómo se ha de actuar:

“Hay que actuar con un espíritu de persistencia en el preguntar, en medio de la incertidumbre del ser en su totalidad”.

Por suerte el periódico que cita este párrafo nos da un seguro punto de apoyo: “Prueba y mantiene lo mejor: los quesos Berna lo son” [K. Kraus 1977: 67-68].

Este servicio militar del espíritu que profesaba la filosofía alemana no podía ser del gusto de Wittgenstein. Es claro que no. Y no tanto por los temas que exponía Heidegger. A diferencia del Círculo de Viena, y del mismo Rudolf Carnap, quien, en su artículo sobre “La superación de la metafísica mediante el análisis lógico” (1932), podía reírse hasta la extenuación de las propuestas ontológicas de Heidegger por decir cosas tales como que “la Nada es más originaria que el No y la Negación” o que “la Nada misma nada”, Wittgenstein sin embargo podía llegar a comprender que “la angustia revela la nada”.

No obstante, Wittgenstein rechaza las tesis de Heidegger pero no porque no apunten a algo significativo. Lo que a Wittgenstein más le va a repugnar es ese intento grandilocuente de querer explicar todo “el Ser” y toda “la angustia” para acabar finalmente en la palabrería de la estirpe y de la raza. Por supuesto, que eso no le resta interés alguno a lo que se apunta en los análisis existenciales, tal y como ya reconoció Wittgenstein en una conversación con Moritz Schlick del 30 de diciembre de 1929:

“Puedo muy bien imaginar qué quiere decir Heidegger con su ser y angustia. El hombre tiene la tendencia de arremeter contra los límites del lenguaje. Piensen por ejemplo en el asombro de que algo exista. El asombro no se puede expresar en forma de pregunta, ni tampoco hay respuesta para ello. Cualquier cosa que podamos decir debe, a priori, considerarse solamente como sinsentido. A pesar de todo, arremetemos contra los límites del lenguaje”.

Heidegger podía dar mil vueltas alrededor de la existencia y escribir *Ser y tiempo*. Pero para Wittgenstein era un sinsentido. Por supuesto que el pensador austriaco también sentía la fascinación y el asombro de que el mundo exista, como dice reiteradamente desde el *Tractatus Logico-Philosophicus* hasta su conferencia sobre ética impartida el 2 de enero de 1930 en la sociedad “The Heretics” en Cambridge. Por supuesto que él sentía ese asombro, pero tal asombro era un sinsentido que no podía resolverse con filosofías de la historia ni ontologías de la existencia. La paradoja de sorprenderse de la existencia del mundo es que no podemos imaginarnos que el mundo no exista, cuando normalmente, al expresar que nos sorprendemos de que algo exista, ello se debe a que podemos imaginarnos perfectamente que ese algo no haya existido o que llegará un tiempo en el que ese algo ya no existirá. Por eso, poco puede ayudar en estas preocupaciones el realizar todo un análisis sobre el “ser en el mundo” o el análisis de la angustia de “ser en el

mundo”. Y mucho menos puede ayudar a ello el planteamiento ontológico-existencial del problema del tiempo y la historia del mundo según Heidegger. Wittgenstein ya lo había despachado raudo en una anotación de su diario de guerra del 2 de septiembre de 1916:

“¿Qué me importa la historia? ¡Mi mundo es el primero y el último! Quiero informar acerca del mundo que *yo* me he encontrado. Lo que otros me han dicho en el mundo sobre el mundo, es una parte sumamente pequeña y subsidiaria de mi propia experiencia del mundo”.

Sí, definitivamente, la solución a los problemas metafísicos no podía pasar por un análisis existencial del tiempo. Ni el destino de la cultura alemana, ni el de Occidente podían depender de esta absurda conclusión. Cuando el mundo y la historia sumergían al sujeto en la angustia, sólo cabía hacer una cosa, a saber, acabar con el “ser en el mundo”: suicidarse. Así lo entendió Trakl en su fatídico final. Así estuvo a punto de hacerlo Wittgenstein cuando su tío Paul se lo encontró desesperado y alterado en la estación de Salzburgo en julio de 1918.

### ***Bibliografía***

Adorno, Theodor W. (1987): *La ideología como lenguaje*. Trad. J. Pérez Corral. Madrid: Taurus.

Ayer, Alfred J. (comp.) (1965): *El positivismo lógico*. Varios trad. México: FCE.

Carnap, Rudolf 1965: “La superación de la metafísica mediante el análisis lógico del lenguaje”, in A. J. Ayer (comp.) 1965, pp. 66-87.

Heidegger, Martin (1987): *De camino al habla*. Trad. Y. Zimmermann. Barcelona: Serbal.

\_\_\_\_\_ (1989): *El ser y el tiempo*. Trad. J. Gaos. México: FCE.

\_\_\_\_\_ (1991): *Lógica. Lecciones de M. Heidegger (semestre verano 1934)*. Trad. V. Farías. Barcelona: Anthropos.

Kraus, Karl (1977): *La tercera noche de Walpurgis*. Trad. P. Madrigal. Barcelona: Icaria.

Musil, Robert (1994): *Diarios (1899-1941/42)*. Trad. E. Renau Piqueras. 2 vols. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.

Schnitzler, Arthur (1998): *Relaciones y soledades (aforismos)*. Ed. y trad. J. Parra. Barcelona: Edhasa.



Trakl, Georg (1994): *Obras completas*. Trad. J. L. Reina Palazón. Madrid: Trotta.

Waismann, Friedrich (1973): *Wittgenstein y el Círculo de Viena*. Trad. M. Arbolí. México: FCE.

Wittgenstein, Ludwig (1982): *Diario filosófico (1914-1916)*. Trad. J. Muñoz e I. Reguera. Barcelona: Ariel.

\_\_\_\_\_ (1991): *Diarios secretos*. Trad. A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.

Página 98 (blanca)

## COLECCIÓN SERIE DE ESTUDIOS PORTUGUESES

1. **Marco Jurídico de la Cooperación Transfronteriza Hispano-lusa.**  
*Coordinadora: Pilar Blanco-Morales Limones (Agotado)*
2. **Las Relaciones Masónicas entre España y Portugal. 1866-1932. Un estudio de la formación de los nacionalismos español y portugués a través de la masonería.**  
*Ignacio Chato Gonzalo*
3. **La Casa Encantada. Estudios sobre cuentos, mitos y leyendas de España y Portugal. Seminario interuniversitario de estudios sobre la tradición.**  
*Coordinadores: Eloy Martos Núñez (UEX) y Víctor M. De Sousa Trindade (U. de Evora)*
4. **Las Hablas de San Martín de Trevejo, Eljas y Valverde del Fresno. Trilogía de los tres lugares. Estudios y documentos sobre A Fala. Tomo I.**  
*José Enrique Gargallo Gil*
5. **A Fala de Xálima. O falar fronteirizo de Eljas, San Martín de Trevejo y Valverde. Estudios y documentos sobre A Fala. Tomo II.**  
*José Luis Martín Galindo*
6. **A Fala. La fala de San Martín de Trevejo: o Mañegu. Estudios y documentos sobre A Fala. Tomo III.**  
*Jesús C. Rey Yelmo*
7. **A Fala: Un Subdialecto Leonés en Tierras de Extremadura Estudios y Documentos sobre A Fala. Tomo IV.**  
*José Martín Durán*
8. **Arreidis: Palabras y Ditus Lagarteirus. Estudios y Documentos sobre A Fala. Tomo V.**  
*F. Severino López Fernández*
9. **Jornadas Luso-españolas de Derecho Constitucional.**  
*Coordinador: Pablo Pérez Tremps*
10. **La Economía Ibérica: Una fértil apuesta de futuro.**  
*Coordinador: Luis Fernando de la Macorra y Cano*
11. **Órficos y Ultraístas. Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias. 1915-1925.**  
*Antonio Sáez Delgado*

12. **Actas del I Congreso sobre A Fala.**  
*Coordinadores: Antonio Salvador Plans, María Dolores García Oliva y Juan Carrasco González*
13. **Sociedad y Cultura en Lusitania Romana. IV Mesa Redonda Internacional.**  
*Coordinadores: J.G. Gorges y T. Nogales Barrasate*
14. **Estados y Regiones Ibéricos en la Unión Europea. Perspectivas económicas.**  
*Coordinadores: José M. Caetano, Leopoldo Masa y Luis F. de la Macorra*
15. **Hablas de Herrera y Cedillo.**  
*María da Conceição Vilhena*
16. **La educación especial en Extremadura y Alentejo (1970-1995).**  
*Rosa María Rodríguez Tájada*
17. **El caso Humberto Delgado. Sumario del proceso penal español.**  
*Edición a cargo de Juan Carlos Jiménez Redondo*
18. **Economía de la energía. Análisis de Extremadura, Alentejo y Región Centro.**  
*Coordinador: Juan Vega Cervera*
19. **La mirada del otro. Percepciones luso-españolas sobre la historia.**  
*Coordinadores: Hipólito de la Torre Gómez y António José Telo*
20. **El imperio del Rey. Alfonso XIII, Portugal y los ingleses (1907-1916).**  
*Hipólito de la Torre Gómez*
21. **Wittgenstein, 50 años después. Congreso hispano-luso de Filosofía. Tomos I y II.**  
*Coordinadores: Andoni Alonso Pueyes y Carmen Galán Rodríguez*

Página 101 (blanca)

Página 102 (blanca)

Página 103 (blanca)

Página 104 (blanca)