

## EL “SEGUNDO” WITTGENSTEIN Y LA ESTÉTICA UN APORTE A LA CONSTRUCCIÓN DEL RELATO EN EDUCACIÓN MUSICAL

---

Miguel Ángel Aliaga Ibarra

Cristhian Uribe Valladares

taller8102@gmail.com

*Mucho de lo que estamos haciendo es una  
cuestión de cambio de estilo de pensar*

Ludwig Wittgenstein

**Resumen:** En este trabajo se aborda la perspectiva elaborada por Ludwig Wittgenstein en *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa* (2002), con la finalidad de apropiarnos de aquellos elementos metodológicos y conceptuales que, sugerimos, contienen una potente actualidad para una reformulación de la Educación Musical. Se lleva adelante un trabajo de lectura que permita una presentación secuencial de su pensamiento estético. Sobre esta base, se espera aprehender un punto ciego al que se enfrenta la Educación Musical si no reflexiona sobre su propio lenguaje.

**Palabras-clave:** estética, educación musical, Wittgenstein, lenguaje musical.

### **The “second” Wittgenstein and aesthetics: a contribution on the construction of Musical Education’s discourse**

**Abstract:** In this work is approached the perspective elaborated by Ludwig Wittgenstein in *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa* (2002), with the purpose of appropriating those methodical and conceptual elements that, we suggest, contain a powerful currentness towards a reformula-

tion of Musical Education. A reading plan is pursued that allows a sequential presentation of his aesthetic thought. On this basis, one aims to apprehend a blind point which Musical Education faces if it does not reflect upon its own discourse.

**Keywords:** aesthetic, musical education, Wittgenstein, musical discourse.

## Introducción

Con la expresión del epígrafe se cierra la tercera parte de las lecciones sobre estética de Wittgenstein. Si se considera también el párrafo 40, "Todo lo que estamos haciendo es cambiar el estilo de pensar y todo lo que yo estoy haciendo es cambiar el estilo de pensar y persuadir a la gente para que cambie su estilo de pensar." (2002, 98), encontramos lo que, a nuestro juicio, es el programa de trabajo del autor<sup>1</sup> en este ámbito de ideas.

La mera lectura de estos textos, no es un asunto fácil ya que el texto que comentamos contiene: a) las opiniones del propio Wittgenstein sobre el tema de la estética; b) numerosos ejemplos tomados de distinta procedencia temática con que intenta graficar su posición; c) interpolación de otros temas derivados o asociados; d) pregunta de los estudiantes; e) desarrollo no secuencial de la discusión, como consecuencia de su carácter coloquial. Además, se añade la dificultad de que nada de lo que contiene el libro que revisamos ha sido escrito por Wittgenstein mismo, sino que son notas de los estudiantes que él ni vio ni revisó.<sup>2</sup> Todo ello hace que se tienda a perder el hilo conductor de un discurso, de suyo difícil, lo que atenta contra su cabal comprensión y contribuye al halo de impenetrabilidad de su filosofía, como bien apunta Isidoro Reguera en la

1 Se suele distinguir entre la época anterior a 1930 y la época posterior a esa fecha para hablar del "primero" y el "segundo" Wittgenstein, o "Wittgenstein del *Tractatus lógico-philosophicus*" y "Wittgenstein de las *Investigaciones Filosóficas*". El foco de nuestro examen corresponde la segunda etapa del autor.

2 Compilación de notas de estudiantes (Rhees, Smythies, Taylor, Lewy, Redpath, Drury, Ursell). En particular, estas lecciones o conversaciones tuvieron lugar en las habitaciones privadas de Wittgenstein durante el verano de 1938 en Cambridge, y fueron compartidas y transcritas por un grupo pequeño de estudiantes que dialogaron con él.

introducción del texto que comentamos.

Es por eso que los objetivos de este artículo son, por una parte, recuperar su programa de trabajo y presentarlo en una forma que permita apreciarlo mejor. Por otra, una vez alcanzado el objetivo anterior, examinar su presunta utilidad<sup>3</sup> al proyecto de investigación al que estamos abocados.<sup>4</sup> Una hipótesis de trabajo que levantamos para esa investigación sostiene (la intuición) que parte de la respuesta que buscamos es posible reconocerla en textos ajenos al ámbito de la Educación Musical, sean ellos escritos filosóficos, sociológicos, epistemológicos o de otros dominios de conocimiento. La práctica cotidiana de la enseñanza de la música deja poco espacio para la consideración del lenguaje con que enfrentamos la disciplina. En este sentido, este autor representa un llamado a una reflexión que, más allá de los aspectos metodológicos e instrumentales de la disciplina, nos haga tomar consciencia de la centralidad del lenguaje estético.

Al abordar el primer objetivo expondremos el programa de trabajo aludido para luego interpretar y explicar el sentido del mismo. Lo haremos a partir de las ideas del mismo autor; complementando, cuando sea necesario, con referencias al resto de su obra de este período. Dos preguntas iniciales para dar rumbo a nuestra búsqueda: ¿por qué lo que se busca es cambiar el estilo de pensar?, ¿cómo debe ser entendida esta expresión?

El texto está dividido en cuatro secciones, más una correspondiente a un curso sobre "la descripción", cada una con numeración propia. No resulta fácil asociar temáticas a cada una de las secciones. El tratamiento de los temas es consistente con el estilo coloquial propio de las conversaciones que los originan. No obstante, y sólo como un mapeo inicial, digamos que en la primera sección se encuentra el cuestionamiento de la importancia que se suele asignar a adjetivos estéticos; en contraste, propone entenderlos como meros actos interjectivos dentro de determinado, como dice el autor, *juego de lenguaje*. Aborda también

3 La historia de vida de Wittgenstein, hace esperar no solamente una opinión muy interesante para comprender la temática, sino también esperar una opinión filosófica relevante.

4 Proyecto presentado por Miguel A. Aliaga I. y Crísthian Uribe V. en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE) titulado "¿En qué consiste el conocimiento en Educación Musical?" y catalogado como FIBE 04-11.

el aprendizaje de reglas y su evaluación (una cultura completa), proponiendo el tema del "buen juicio" dentro de tal juego.

En la segunda sección, examina el presunto carácter de ciencia que algunos atribuyen a la estética, del gusto y las relaciones causales propias de ciencias como la psicología.

En la tercera sección, trata de las explicaciones estéticas como distintas de las explicaciones psicológicas y científicas, reconociendo la importancia que la motivación y la persuasión tienen en los asuntos estéticos.

En la cuarta sección, examina la complejidad de las perplejidades estéticas para terminar asentando la importancia capital de la obra de arte.

De cualquiera manera, en adecuación a su programa de trabajo, hay que entender el tratamiento como un prolongado análisis lingüístico que apunta al uso de las palabras o expresiones, en contraste con la motivación de la época del *Tractatus* (1987) en que la preocupación era por el significado de ellas.

Nuestra estrategia de acción consistirá en: una lectura detallada del texto, sintetizando lo que entendemos es la (o las) idea central de cada sección; recurrencia a otros escritos del autor en caso de necesitarse profundización. Finalmente, intentaremos una conclusión general sobre el aporte que pudiese significar para nuestra investigación. La numeración entre paréntesis a continuación de citas textuales se refiere al número de párrafo dentro de cada sección del texto que disponemos.

## 1. Sección

El punto de entrada es la clara consciencia de Wittgenstein de la complejidad del tema del lenguaje, y así, de la estética, complejidad sobre la que insiste en varios lugares, y que tiene que ver con el uso de las palabras, las ocasiones en las que se dicen, con la situación enormemente complicada en la que la expresión estética tiene lugar, con la multitud de concepciones equivocadas (Wittgenstein 2002, 64).

En consecuencia, de acuerdo al autor "[...] las palabras que llamamos expresiones de juicios estéticos desempeñan un papel muy complicado, pero muy definido, en lo que llamamos la cultura de una época" (Ibid., 93); dicho de otra forma, para aclararse respecto a expresiones estéticas hay que describir modos de vida (96).

En la cuarta sección del texto citado, se añade en nota a pie de página la idea de que el asombro acerca de los efectos que las artes tienen sobre nosotros, no son perplejidades acerca de las causas de esas cosas. No pocas veces se refiere metafóricamente a problemas como que el lenguaje nos gasta bromas cada vez completamente nuevas (Ibid., 99-101)

¿Cómo expresa o muestra esta complejidad? Veámoslo con detención. Asentando Wittgenstein que el tratamiento del tema de la estética se ha malentendido al usar palabras como *bello*, un adjetivo, llama a revalorizar el uso que se hace de las palabras dentro de determinados juegos de lenguaje. No es la forma de las palabras sino su uso, el juego en que aparece, lo que es relevante y que lo lleva a aseverar que: si tuviera que decir cuál es el error principal cometido por los filósofos de la presente generación,[...], diría que cuando consideran el lenguaje lo que consideran son formas de palabras y no el uso que se hace de esas formas de palabras (Ibid., 64).

Sugiere que cuando se discute sobre palabras es útil preguntarse cómo han sido enseñadas y aprendidas. Cómo se ha aprendido, por ejemplo, *¿yo soñé tal y tal cosa?*, se pregunta. Una cuidadosa consideración llevará a concluir que no lo hemos aprendido mostrándonos un sueño. Igualmente, se encontrará que el aprendizaje de palabras asociadas a la estética (*bello, hermoso, bueno*, etc.), opera más o menos como si se tratara de interjecciones, es decir, exagerando los gestos, expresiones faciales o tonos de voz, como expresiones de asentimiento (Ibid., 67).<sup>5</sup>

5 Al leer un poema haciendo gestos y expresiones faciales que se dirían de aprobación, [...], se podría decir: "Oh, sí. *Ahora adquiere sentido*". [...] los adjetivos estéticos apenas desempeñan papel alguno.

Señala que,

*La palabra se enseña como sustituto de una expresión facial o de un gesto. ¿Qué hace de la palabra una interjección de asentimiento? El juego en que aparece, no la forma de las palabras": "No partimos de palabras determinadas, sino de ocasiones y actividades determinadas": "¿Importaría algo si en lugar de decir "Esto es bonito" dijera sólo "¡Ah!" y sonriera, o simplemente me frotara el estómago? (Ibid., 65)*

Es decir, en los juicios estéticos los adjetivos apenas desempeñan algún papel, concluye. En el ámbito de este juego de lenguaje (el estético) no surgen en absoluto problemas respecto a cuál es el significado de esas palabras o cuál es el objeto que realmente designan (Wittgenstein 1976, 27),<sup>6</sup> qué es la cosa que en realidad es: *buena*. En esta última consideración queda expresada la diferencia de entre *significado* y *uso* de las palabras.

Recapitulando, el primer paso en lo que denominamos su programa de trabajo, apunta a desestimar rol que cumplen los adjetivos estéticos, que bien pudieran ser sustituidos por interjecciones, gestos, expresiones faciales o tonos de voz, en este juego de lenguaje. Llamando así la atención sobre la ocasión y uso de dichas palabras.

A continuación, se adentra en otro tema: el aprendizaje de reglas. Recurriendo a dichos de una persona que supiera lo que es, por ejemplo, un buen traje, lleva a la conclusión que: palabras de aprobación no desempeñarían ningún papel ante la satisfacción cuando el traje sienta bien. La aprobación respecto al traje del ejemplo, se mostraría, como dice Wittgenstein, "sobre todo poniéndomelo a menudo, gustándome enseñarlo, etc."; en buenas cuentas, usándolo. Asimismo, el sastre ha aprendido sobre las cuestiones de su oficio, las que se traducen, a su vez, en prácticas de uso y reglas del oficio. Si no se ha aprendido *esas*

6 En párrafos iniciales de *Cuadernos azul* y *Cuaderno marrón* hace notar que "Nos hallamos frente a una de las grandes fuentes de confusión filosófica: un sustantivo nos hace buscar una cosa que le corresponda" (Wittgenstein 1976, 9).

reglas, no se es capaz de hacer un juicio estético cada vez más refinado. "El aprendizaje de reglas cambia de hecho el juicio." (2002, 68)

Desplegando más todavía, el aprendizaje de reglas lleva en forma bastante directa a la cuestión de *evaluar*. "Podrían considerar las reglas establecidas, [...], como una expresión de lo que quiere cierta gente".

Remitiéndose a la música, sostiene que las reglas de armonía expresan el modo en que la gente quiso que se siguieran los acordes: sus deseos cristalizaron en esas reglas. Manejarse dentro del dominio de reglas, a su vez, supone la posesión de buen juicio, entendiéndose por ello la distinción entre "[...] alguien que sabe de lo que está hablando y alguien que no lo sabe" (Ibid., 69). Al respecto sugiere:

*Supongamos alguien que admira y a quien le gusta lo que se admite como bueno, pero que no puede recordar las melodías más simples, que no se da cuenta cuándo entra el bajo, etc. Decimos que no ha visto lo que hay en la obra. No usamos la expresión "Fulano tienen talento para la música" refiriéndonos a alguien que dice "¡Ah!" cuando se toca una pieza de música, del mismo modo que tampoco decimos que tenga talento para la música un perro que mueva su cola cuando se toca música.*

El aprendizaje de reglas, entonces, es la manifestación de lo que se quiere, y lo que se quiere es expresión de qué se sabe, de qué se habla, y esto es, a su vez, la muestra de buen juicio. Evaluar, entonces, es saber elegir, saber seleccionar. A un evaluador, "[...] no lo muestran las interjecciones que usa, sino su modo de elegir, seleccionar, etc., algo así sucede en la música: ¿Es esto armónico? No. El bajo no suena suficientemente fuerte, aquí me gustaría algo diferente [...] Esto es lo que llamamos una evaluación". (Ibid., 70)

Este manifestar, expresar y mostrar que constituyen una evaluación lleva al tema de *describir* en qué consiste una evaluación. Para hacerlo, tendríamos que referirnos a todo el entorno, la cultura de una época, el juego entero, con la dificultad que ello significa.

*Las palabras que llamamos expresiones de juicios estéticos desempeñan un papel muy complicado, pero muy definido, en lo que llamamos la cultura de una época. Para describir su uso o para describir lo que ustedes entienden por gusto cultivado tienen que describir una cultura. [...] En épocas diferentes se juegan juegos completamente diferentes. (Ibid., 25)*

A un juego de lenguaje pertenece una cultura entera, sostiene Wittgenstein, ejemplificando con una descripción de la cultura musical de su entorno vienés. Éste es un ejemplo de tradición musical, dentro de la cual se da lo que denomina un *gusto cultivado*, que es diferente del gusto cultivado en otro período, el Siglo XV, por ejemplo. Entonces, se puede llamar evaluación a cosas muy diferentes.

Finalmente, el autor concluye esta primera parte sintetizando lo tratado señalando:

*Para aclararse respecto a expresiones estéticas hay que describir modos de vida. Pensamos que tenemos que hablar de juicios estéticos como "Esto es bello", pero descubrimos que cuando tenemos que hablar de juicios estéticos no encontramos esas palabras para nada, sino una palabra usada como un gesto acompañando a una actividad complicada. (Ibid., 75)*

Observando retrospectivamente la trama de esta primera sección, esquematizaremos lo que pensamos es su secuencia:

1. Reconoce complejidad del tema de los juicios estéticos.
2. Desestima el rol de los adjetivos como "bello", por ejemplo.
3. Les asigna un rol más bien interjetivo.
4. Las palabras se usan dentro de determinados juegos de lenguaje.
5. Participar en dichos juegos consiste en actuar a partir de aprender reglas.
6. Con aprender reglas se consigue un juicio refinado.
7. A su vez, es manifestación de lo que se quiere y de lo que se sabe.
8. Saber elegir, seleccionar, es evaluar en el marco de un juego de lenguaje.

## 2. Sección

En esta sección introduce y cuestiona el carácter de ciencia que algunos atribuyen a la estética, como una ciencia que dice qué es bello, estimándola una idea ridícula. Ejemplifica aquí recurriendo a dos ámbitos en que se suele usar expresiones que tienen que ver con el deleite, las asociadas a cuando se gusta una comida agradable, por ejemplo, y las expresiones referidas al arte. Pero, "[...] ustedes usan la misma palabras en dos ocasiones. Hay alguna conexión entre esos deleites" (Ibid.,76), sostiene, retomando y contraponiendo las ideas de interjección y uso de la sección anterior.

*¿Qué son expresiones de gusto por algo? ¿Son sólo lo que decimos o las interjecciones que usamos o las caras que ponemos? Obviamente no. A menudo son la frecuencia con la que leo algo o la frecuencia con la que me pongo un traje. Quizá ni siquiera diga: "Es bonito", sino que me lo ponga a menudo, sin más, y lo mire. (77)*

Lo que agrada no es necesariamente mostrado por una expresión de agrado. ¿A qué se puede llamar, entonces, una *reacción estética*, por ejemplo, de descontento, disgusto, desagrado? ¿Es una expresión de desagrado más la causa del desagrado? ¿Diríamos que conozco la causa de mi desagrado?, se pregunta, finalmente, buscando asentar la idea de *causa* y ejemplificando, de varias maneras, sobre su uso incorrecto ante cuestiones estéticas.

*En estos casos la palabra "causa" apenas se usa. Ustedes usan "¿por qué?" y "porque" pero no "causa". Decir "conozco la causa" me trae a la mente el caso de la estadística o el rastro de un mecanismo". "Hay un "¿Por qué?" del desagrado estético pero no una "causa" de él. (Ibid., 79--80)*

Cuando se habla de *causa*, lo que viene a la cabeza es la huella de un mecanismo, y precisa que se puede considerar un mecanismo como una serie de fenómenos causales concomitantes, de necesidad lógica, de búsqueda de un supermecanismo. Rastrear un mecanismo, "[...] es un modo de encontrar la causa" (Ibid., 83).

La pertinencia de esta idea surge a propósito de que, en el sentido común, se piensa que la estética es una rama de la psicología, cuestión que el autor desestima: "La idea es que, una vez que estemos más avanzados,[...], todos los misterios del arte se entenderán mediante experimentos psicológicos. Por muy estúpida que sea la idea, es ésta más o menos" (83).

Termina sosteniendo que las explicaciones estéticas no tienen nada que ver con experimentos psicológicos, no se resuelven mediante la investigación psicológica.

En resumen, haciendo una síntesis de la trama de esta segunda sección, tenemos que:

1. La estética como ciencia es una idea (ridícula) de mucha gente.
2. El deleite (agrado o desagrado) no es causa de una reacción estética.
3. La psicología requiere de explicaciones causales (concomitancias).
4. La explicación estética no es una explicación causal.
5. La estética no es una ciencia.

### 3. Sección

En esta sección aborda el tipo de explicación que uno desearía cuando espera una explicación estética. Comienza por cuestionar un símil que puede ser utilizado. Que algo haga *click* – caer en algo, venir a la cabeza, ocurrírsele a uno una cosa de repente, etc. –, sería como el ruido de un resorte cuando ha sucedido lo correcto. Pero en la explicación estética no hay nada que haga *click* o que encaje. Lo que sí se puede señalar, es un fenómeno que deja satisfecho. Supongan que alguien dice: "El tempo de esta canción será correcto cuando pueda escuchar con claridad tal y tal cosa". He señalado un fenómeno que, si se produce, me dejará satisfecho (Ibid., 86).

A continuación, examinando a qué llamaría una explicación o juicio estético, vuelve a retomar la idea de si la psicología experimental

podrá explicar algún día los juicios estéticos. Sin embargo, desestima tal idea porque no encuentra "que haya conexión alguna entre lo que hacen los psicólogos y un juicio cualquiera sobre una obra de arte" (Ibid., 87). Más aún, se inclina por la imposibilidad de tal conexión apoyándose en algunos supuestos:

*Supongan que averiguaríamos que todos nuestros juicios proceden de nuestro cerebro. Descubriríamos entonces tipos particulares de mecanismos en el cerebro, formularíamos leyes generales, etc. Alguien podría mostrar que tal secuencia de notas produce tal tipo particular de reacción; hace que alguien sonría y diga "¡Oh, que maravilloso! [...], Supongan que esto sucediera, entonces seríamos capaces de predecir qué es lo que le gustaría o no le gustaría a una persona determinada. Podríamos calcular esas cosas. La cuestión es si éste es el tipo de explicación que nos gustaría tener cuando desconcertados respecto a impresiones estéticas; [...] ¿Por qué estos compases me causan esta impresión peculiar?". Evidentemente que no es esto, por ejemplo un cálculo, un cómputo de reacciones, etc., lo que queremos, aparte de la evidente imposibilidad de tal cosa. (87)*

¿Cómo conjurar tal desconcierto? Examina otras hipótesis: por medio de determinados tipos de comparaciones, de una articulación de ciertas figuras musicales y comparando su efecto, de su corrección o su rareza. ¿Qué criterio señalaría lo raro, por ejemplo? Uno podría ser la satisfacción; otro, la remisión a un diccionario o preguntar a otra persona. Pero si no se diera tal satisfacción, ésta no sería la explicación, porque lo que se busca no es una explicación causal, una corroboración experimental, estadística: no es lo que se busca en una investigación estética.

Tal parece que la respuesta la encuentra en la diferencia entre causa y motivo: otra manera de asentar la diferencia entre psicología y estética; entre ciencia y arte. Aunque muchas veces una respuesta al motivo de una acción apunta a reconocer un tipo de razón o de razonamiento, ello más bien actúa como justificación y no como información

de lo que se ha hecho, no como reconociendo un mecanismo o algo así. Empero, hay explicaciones que son enormemente atractivas – tienen un encanto particular –, tal vez porque tienen misterio, a diferencia de la explicación científica que, en estricto rigor, permite predecir. En el caso de las explicaciones estéticas “[...] es importante la actitud que manifiestan. Nos proporcionan una imagen con un atractivo especial para nosotros” (Ibid., 94). En este sentido, la explicación estética no es un asunto de descubrimiento sino de persuasión. “[...] si alguien dice: “No hay diferencia”, y yo digo: “Hay una diferencia”, estoy persuadiendo” (96).

Así cerramos el círculo reconociendo su programa de trabajo. Volviendo a citar:

“Todo lo que estamos haciendo es cambiar el estilo de pensar y todo lo que yo estoy haciendo es cambiar el estilo de pensar y persuadir a la gente para que cambie su estilo de pensar” (Ibid., 98).

Resumiendo la trama, tal como hemos hecho en las secciones anteriores:

1. La explicación estética no es algo parecido a un hacer *click*.
2. La explicación estética no es por causas sino por motivos.
3. Las respuestas al motivo de una acción son más bien justificaciones.
4. Muestran una actitud.
5. Actúan por persuasión.

## 4. Sección

En esta sección,<sup>7</sup> bastante críptica por lo demás, aborda la idea de perplejidades estéticas, estableciendo una distinción entre: a) perplejidades acerca de los efectos que las artes tienen sobre nosotros; y, b) sobre perplejidades que no funcionan como causas de esas cosas. Desecha la idea de la psicología como una mecánica del alma, ya que “[...] hablar

7 Sobre notas de Rhees.

de una mecánica del alma es un tanto ridículo" (Ibid., 99). Aunque se pudiera soñar con predecir las reacciones ante las obras de arte, no por ello se habrá resuelto qué es lo que se siente como una perplejidad estética: "Lo que necesitamos para resolver perplejidades estética son determinadas comparaciones, agrupamientos de casos determinados" (Ibid.).

Más que hablar del *efecto de una obra de arte*, sentimientos, imágenes, etc., pone el acento en *la obra*. De la misma manera a como habría que hacerlo al pensar en las palabras, ya que: estima un error pensar que el significado o el pensamiento es algo que sólo acompaña a la palabra, y que la palabra no importa. Más precisamente, sostiene que "el sentido de una proposición es muy similar al asunto de una "valoración estética" (Ibid.).

*El pensar (o las imágenes) no es algo que acompaña a las palabras habladas o escritas[...] El sentido – el pensamiento "Está lloviendo" – no son las palabras con el acompañamiento de algún tipo de imágenes. (99--100)*

La expresión de un rostro, por ejemplo, no es un *efecto* del rostro, ni sobre mí ni sobre nadie, concluye: Si otra cosa diferente produjera el mismo efecto no podrían decir que tuviera la expresión que hay en ese rostro [...] Les enseñó una pintura y se ponen tristes. Ése es el efecto de ese rostro (Ibid., 101).

En esto, el autor ve el punto clave del behaviorismo. "No es que niegue los sentimientos. Pero dice que nuestra descripción de la conducta es nuestra descripción de los sentimientos." (Ibid., 104).

Si se trata de describir la experiencia de alguien que observa a un auditorio ante un actor, por ejemplo, evidentemente ésta sería la experiencia de quien observa tanto la actuación como las emociones que se desencadenan. Sin embargo, se suele describir la emoción, obviando lo que se ha visto: "Se piensa en la descripción de la experiencia, no como descripción de la acción, sino como descripción[...] de sensaciones or-

gánicas" (Ibid., 105).

Si se habla de *descripción de una actitud*, digamos a qué se llama descripción de una actitud, y entonces se verá que la actitud importa, porque algunos cambios modifican la actitud, termina por concluir. Lo mismo cuenta para las asociaciones,

*podríamos tener todas estas asociaciones con un cuadro diferente, pero[...], aún deseáramos ver este cuadro. Esto quiere decir que la impresión más importante es la impresión visual. Sí. Es la imagen que parece importar más. Las asociaciones pueden variar, las actitudes pueden variar, pero cambien la pintura por poco que sea, y no querrán ya mirarlo nunca más. (Ibid., 108)*

Sintetizando la trama discursiva de esta sección:

1. Las perplejidades estéticas no tienen que ver con una "mecánica del alma".
2. La obra es lo que importa y no el significado.
3. Lo importante es la descripción de la experiencia con la obra.
4. Las actitudes o las asociaciones no importan tanto como la obra.

En otra *Lección*, el autor se refiere a la descripción, abordando cuestiones adicionales al tema tratado: la dificultad de describir la impresión que produce una experiencia estética. Más que no poder describirla, sostiene Wittgenstein, la dificultad se debe al hecho de estar intrigado e intentando describir, que al hecho de considerar una impresión estética como "indescriptible". La expresión de una emoción musical corresponde más bien a un gesto o una determinada sensación cines-tésica equivalente a pintar. "Pero eso mostraría que ustedes no pueden en absoluto transmitir mediante palabras la impresión" (Ibid., 111). Así también, descarta que *imitar* corresponda a una descripción, a la comunicación de una impresión:

*Supongan que la cuestión fuera transmitirles una determinada impresión que me produce una pieza musical Esto podría depender*

*quizá del hecho de que alguno de ustedes, al tocársela yo, "la captaran", "la aprehendieran". ¿En qué consiste aprehender una melodía o un poema? (Ibid., 112)*

Cuando varias personas leen una poesía, es probable que cada uno la lea de un modo un poco diferente, dejando la impresión de que ninguno la ha aprehendido. Al mostrar cómo debe ser leída, a un nuevo intento en que ninguno lee exactamente igual que otro, se permite decir que cada uno está completamente seguro de sí mismo,

*Éste es un fenómeno: estar seguro de uno mismo, leerla de un modo único[...] En ese caso puede que yo diga que los cuatro la han aprehendido[...] Sería perfectamente correcto decir que les he comunicado exactamente la experiencia exacta que tuve. (Ibid., 113)*

Sintetizando lo asentado en esta lección:

1. La dificultad de describir, en el lenguaje, se debe a la perplejidad.
2. La dificultad no se supera desde el lenguaje.
3. La superación (aprehensión) no descansa en la imitación.
4. Antes bien, en la experiencia de captación, aprehensión o expresión de un modo único.

## Consideraciones finales

La filosofía de Ludwig Wittgenstein es, a la lectura de cualquiera, un asunto de gran dificultad, no sólo por la materia misma y su forma de exponerla, sino también por lo que algunos estiman "desorden" de los editores al incluir aspectos innecesarios o falta de lo esencial. Todo ello deja un sentimiento de impenetrabilidad a su filosofía. Más aún, cuando parece estar hablando del significado, en realidad puede estar hablando del sentido (para emplear la denominación de Frege); cuando parece referirse a un lenguaje-objeto, está hablando de un metalenguaje. Esta situación la encontramos en el caso de la estética.

La estética de Wittgenstein reproduce lo que es el sello de su filosofía; no es más que análisis lingüístico sobre estética. Isidoro Reguera en

la introducción a esta obra señala acertadamente que con este autor hay que distinguir que: [...] una cosa es el arte, otra la estética y otra la filosofía: el arte es la obra de arte, la estética es el hablar sobre el arte y la filosofía es el hablar sobre el hablar sobre el arte (Ibid., 9).

Al hablar no del arte, sino del lenguaje sobre el arte es que da sentido a lo que hemos denominado su programa de trabajo. Es decir, limpiar de ripios metafísicos (como *lo bello*, el *inconsciente* o la *verdad*, las supuestas imágenes interiores y el lenguaje del hombre), para prepararlo a una vida y a un pensar diferente, como sostiene el epígrafe que encabeza este artículo. Así, "[...] la estética intentaría describir y explicar el arte; y la filosofía, analizar y criticar ese lenguaje sobre el arte en vistas de su sentido, significado y verdad" (Wittgenstein 1992b, p. 10).

Se entiende que la estética, definida de esta manera, no tiene que ver con una ciencia de lo bello, con una ciencia que nos adoctrine sobre lo que es o ha de ser bello; o con una ciencia que se preocupe de los fenómenos interiores asociados a la contemplación estética. Por otro lado, entendida como ejercicio de análisis filosófico sobre el lenguaje que hable del arte posibilita alejarse de las imágenes que genera el arte. Tampoco tiene que ver con alguna ciencia que busque causalidad entre una fuerte emoción artística y el fenómeno de la perplejidad que sentimos ante ella.

A efectos de nuestra investigación central, este visión enseña: 1) una mirada de prudencia, en el sentido de volver a considerar la forma de lenguaje utilizado, las atribuciones que asignamos en nuestro contacto con el arte, especialmente con la Educación Musical tal cual se la entiende en el currículo tradicional, o más general, a la enseñanza de la música; 2) a estimar prudentemente nuestra intenciones de búsqueda; en otras palabras, no buscar ni suponer mecanismos causales asociados a los fenómenos de emoción artística; 3) a focalizar en la obra (captación, aprehensión, expresión) antes que en el significado y forma de las palabras utilizadas en este ámbito; 4) a comprender la educación musical como un lenguaje-objeto orientado a la enseñanza, a similitud de cómo Wittgenstein considera la estética; 5) a erradicar la concepción de que en

la experiencia de la música operan, necesariamente, elementos causales antes que motivaciones.

En fin, si estas estimulaciones tienen, o puedan llegar a tener, repercusiones, si se les puede dar un contenido concreto para la Educación Musical o para la enseñanza de la música, se habrá dado un paso adelante en nuestra intuición inicial, que esperaba encontrar en escritos de pensadores insignes visiones estimulantes para nuestra disciplina. De cualquiera manera, de cara a los actores de la disciplina está la necesidad de reflexión en profundidad acerca de las variables intervinientes, como, por ejemplo, acerca de la búsqueda de verificaciones objetivas y compartidas al estilo de la ciencia, o con adscripciones conscientes o inconscientes a ideologías o cuerpos doctrinarios. Antes bien, se desprende del examen de las ideas de este autor la necesidad de volver a poner atención en el sujeto de la experiencia musical y en la obra, y en un proceso de persuasión o auto-convencimiento que lleve a la comprensión de que las cosas siempre pueden ser vistas de otro modo: ya que una nueva mirada siempre podrá arrojar sutilezas significativas.

## Referências bibliográficas

- Wittgenstein, Ludwig. *Cuadernos azul y marrón*. Madrid: Tecnos, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Gramática filosófica*. México: UNAM, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona: Paidós, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Movimientos del pensar*. Madrid: Pre-Textos, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Observaciones a La rama dorada de Frazer*. Madrid: Tecnos, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Tractatus lógico-philosophicus*. Madrid: Alianza, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Últimas conversaciones*. Salamanca: Sígueme, 2004.