



Aesthetics and Philosophy of Arts

Estilo de pensamiento y estilo musical

Marc Jean-Bernard
Universidad del Valle
filomelo@univalle.edu

ABSTRACT: Fragmento sintético de una investigación general, el presente artículo tematiza, en tres *actos* cortos, la singular analogía notada por Wittgenstein entre *investigación filosófica* e *investigación filosófica*. A partir del pensamiento de Wittgenstein, considerado como pensamiento musical, esboza una perspectiva del estilo categorial en su "isología" con el pensamiento musical y enfoca la posibilidad de una hermenéutica descriptiva de los estilos liberada de los modelos trascendentales y estructurales.

**Frei sein ist Nichts: Ich wollt', ich wäre Dein
So völlig einwärts wie des Baum der Rinde
Im winde totes Laub ist frei
Frei sein ist Nichts: ich wollt', ich wäre Dein !
Rudolf BORCHARDT**

El estilo de pensamiento que podemos imaginar a partir de Wittgenstein coloca la noción polisémica de *estilo musical* en un espacio logico-gramatical en el cual los modelos *históricos* y *formales* de carácter *paradigmáticos* revelan sus limitaciones.

Semejante *estilo filosófico* nos incita también a amaestrar las nuevas mitologías nacidas, como temía Wittgenstein, de la idea de gramática filosófica.

El mismo concepto de *estilo artístico* es una metáfora del *modus operandi* del pensamiento *lógico*. Inversamente el estilo filosófico de la investigación gramatical tiene un efecto estético, y procura una determinación del estatus del estilo, resultando del juego de clases de categorizaciones amplias y plásticas frente a diferencias y conexiones siempre nuevas. El secreto del estilo, en el sentido de Wittgenstein (y de Goodman) no se descubre en la intuición de un sujeto trascendental ni tampoco en una lógica estructural. El estilo se confirma de manera pragmática, operativa, descriptiva y comparativa.

Obertura

Virtuoso de todos estilos tipológicos, en historia natural como en literatura, Bufon disfrutó del ambiguo privilegio de verse atribuir famosos dichos, entre los cuales un acierto sobre *estilo*. Wittgenstein observó al respecto que su versión mas conocida, <el estilo es el hombre>, era una trivialidad antropológica, mientras <el estilo es el hombre mismo>

indicaba que toda la experiencia humana resultaba así retratada. Mas allá de las tipologías de Bufon (bien conocidas de Wittgenstein), el autor de las *Investigaciones filosóficas* sometió el concepto de estilo a un *juego* conceptual que realiza, en un sentido musical, todas las determinaciones de la tradición estética y filosófica, reunidas desde Seneca en un acorde fundamental cifrando *pneuma, spiritus, aire, manera, estilo, ingenium*.

El juego abierto por Wittgenstein induce una traza *modulativa*: El estilo se vuelve el espacio posible de la investigación filosófica en su parecer con la investigación estética, cuyo estilo resulta transformado en su entero juego conceptual, por el estilo lógico gramatical del pensamiento. Siguiendo el *Kulturideal* de la *Übersittliche Darstellung* de una manera que nos recuerda tanto Alberti como Leonardo da Vinci y Paul Valéry, Wittgenstein tenía que *<el pensador se parece más a un dibujador que quisiera reproducir todas las conexiones entre las cosas (der alle zusammenhänge nachzeichnen will)>* (1) Pero para caracterizar el estilo y la resonancia de su propio pensamiento, fue la *música* que designó espresamente Wittgenstein. Es mediante el juego de un pensamiento intrinsecamente *musical* que resulta articulada la temática gramatical de la cultura. (2)

El desarrollo de esa problemática y la extensión que conoce actualmente el concepto Wittgensteiniano de *gramática* en la estética filosófica y las estéticas internas de las artes me incitan hoy a proponerles una modulación interpretativa más radical. Se trata de una *realización* posible adentro del *Juego de Abalorios* de Hesse y, según el sentido musical, armónico, que confieren los jugadores al termino realización. Las perlas de vidrio brillan, pero lo que tópicamente nos deja ver la refracción de la luz es el *juego* mismo. El juego, como espacio de los *Sprachspielen* culturales, es el la temática de la partida. El concepto abierto de *Spiel* se refleja el mismo en la realización armónica.

El estilo al cual se esta refiriendo aquí es antes que todo una exigencia, una incitación Agustiniiana o Pascaliana a la *conversión de nuestra alma filosófica*. Las *Lecciones y conversaciones sobre Estética* lo decían claramente:

<Cambiar el estilo de pensamiento es lo que cuenta en lo que hacemos. Cambiar el estilo de pensamiento es lo que cuenta en lo que hago, y persuadir a la gente de cambiar su estilo de pensamiento es lo que cuenta en lo que hago.>

Semejante *credo* filosófico y ético se irisaba, sin embargo, de claros reflejos escépticos al considerar la recepción y la comprensión de su propuesta de mutación estilística.

<Mi tipo de pensamiento no es deseable para la época presente, dijo Wittgenstein, tengo que nadar en contra de la corriente. Quizá dentro de cien años habra gente para querer verdaderamente lo que estoy escribiendo.> (3)

El escepticismo de Wittgenstein en cuanto a su propia influencia no resultaba solo de un evidente pesimismo cultural, sino de una *Skepsis* concerniente de las prácticas epistemológicas y estéticas mismas. Estudiar la gramática profunda de todo enunciado, de todo *gesto* cultural, resultaba *eo ipso* transformar profundamente nuestra manera de vivir y de pensar. No existen soluciones teóricas para ningún problema; solo importan la modificación de orientación, la conversión de la mirada y del mismo ser. Según este imperativo, el estilo de pensamiento filosófico se define como *un arte sobre si mismo*, un gesto arquitectural, añade Wittgenstein. La *estilización artística*, concebida como una inmersión en si mismo, es la metáfora del estilo de pensamiento filosófico.

En el desigmo de no dejarnos cegar por los múltiples reflejos cruzados de las ideas de estilo, de pensamiento y de juego, propongo desarrollar los temas de mi obertura en el curso argumentativo de tres *Actos*:

1. La exigencia ética de un estilo de pensamiento descriptivo, gramatical e imaginativo, en tanto que transformación de la problemática trascendental y teleológica, que da sus valores a la definición analítica del inestable concepto de *estilo musical*.
2. El juego de los conceptos de idea, de pensamiento y de pensamiento musical en la escritura musical y en la composición filosófica.
3. La identificación del concepto de juego de lenguaje musical como *juego de cultura*, y la distinción estilística como acto hermeneúico y forma de vida.

Como los enigmas de *Turandot*, estos diferentes enfoques son en realidad inseparables y rigen la la común temática del *Eros* filosófico y musical. Para deshilar más allá la analogía dramática, el pensamiento temático y harmónico de Puccini, organizando las perspectivas de los personajes, es el modus operandi de una temática ética, ambos siendo también protagonistas esenciales del concepto general de la obra. En buena retórica Aristotélica, los momentos discursivos son órganos de un Logos vivo. En el caso de nuestro tóico, que desarrolla lo que Wittgenstein llamó "*el extraño parecido entre investigación filosófica e investigación estética*", tendríamos más bien que mencionar los requisitos ardientes de la *Persuasión* en el sentido de Carlo Michelstaedter, que privilegia la modulación del *acto ético- estético* fuera del sueño paradigmático de la *Retórica*.

A primera vista, la conversión de nuestra mirada en un *Ver* filosófico distinto de la visión de las esencias, en una sinópsis gramatical resolviendo las aporías del intuir noemático de Husserl, parece situarse a la antipoda de una definición *normativa* del estilo cuyos criterios de excelencia fueron determinados desde la *Retórica* de Aristóteles y el tratado de Demetrio *Sobre el estilo*. Una pertinencia gramatical y pragmática del estilo enfrenta las aporías de la *distinción* y del *formalismo*. El uso académico de nociones indeterminadas como *Barroco*, *Clásico*, *Clásico-Romántico* (Blume, Einstein), *Impresionismo*, *Expresionismo*, *Serialismo*, *Minimalismo*, *Espectralismo*, etc..., asociado con el manejo caprichoso de nociones como *estilo individual*, *estilo de grupo* y *estilo de escuela*, es la expresión musicológica (que Wittgenstein detectó en Tovey) de una confusión *conceptual* más general, observable en todas las disciplinas antropológicas. Sin embargo, pese al contraste entre regulación normativa de la expresión del *pensamiento* según las reglas de la *Lexis* o *Hermeneia*, y una invitación a cambiar nuestros conceptos de *pensamiento* y de *estilo*, la diferencia es *mucho menos grande* de lo que suponemos. En ese sentido preciso, existe una auténtica *filosofía del estilo* en Leopardi, en Nietzsche, en Musil, en Wittgenstein y en Valéry. Según Wittgenstein, el estilo filosófico tenía que acercarse de una *Dichtung poética*. Sin embargo, no pretendió hacer obra de poeta en filosofía, cuando hubiese sido en su tiempo el único filósofo en poder hacerlo. (4) Si en varias ocasiones el autor del *Tractatus* suele comparar su escritura a una mala frase musical, y comparar su estilo reproductivo con el estilo de Felix Mendelssohn, su lucidez lo conduce sin embargo a sugerir la posibilidad de *una operación original interna al modo de exposición*. El estilo de Wittgenstein como *firma* irreductible, en el sentido de Valéry, (5) no es *rapsódico*, sino que realiza, como el estilo de las *Canciones sin palabras* o de *Eliah*, la síntesis de una totalidad proposicional. Como si los estilos de exposición y de pensamiento realizaran una suerte de pseudo morfosis, como si algo nuevo se perfilara con antiguas adherencias orgánicas. No se trata de restaurar, dice Wittgenstein un *estilo antiguo*, sino de hablar el idioma antiguo de

tal manera que pertenesca al nuevo mundo. (6) Wittgenstein dejaba dos posibilidades abiertas: un estilo sin originalidad formal con pertinente terminología, y un estilo formalmente original operando una suerte de irradiación desde su centro. Pero por su parte, limitó su propio *modus operandi* a la restitución de un antiguo estilo en un idioma nuevo, para "tocarlo nuevamente en un *tempo* que este a la medida de nuestra época". En su modestia estilística, nos indicó, a la manera de King Lear, lo que podríamos llamar la distinción de su estilo de pensamiento filosófico: "Lo que invento son nuevas comparaciones". Adoptar el *estilo correcto* consiste en lograr *tener el ojo* del filósofo, frente al mundo cultural, en el sentido del ojo del pintor o del oído del músico. En tener sensibilidad por el aspecto *morfológico*. Las nuevas comparaciones a las cuales se refiere Wittgenstein no son variaciones ideales a dentro de una morfología pura de la significación, sino descripciones de las diferencias y familias en el acto hermenéutico de una morfología impura de los signos. La percepción y la conceptualización *no psicológica* de lo que llamamos contenido, sentido o referencia se efectúa solo en la forma, no antes o separadamente de ella. El juego comparativo de una *Aisthesis* conoscitiva multiplica las perspectivas abiertas por la estilización filosófica del problema por Nietzsche : "Sentir como contenido, como la cosa misma, lo que los non artistas llaman forma (...) - incluso nuestra vida" (7) El estilo gramatical del ver o del *entender* filosófico y estético resulta incompatible con toda *Weltanschauung*, y algo más pone en cuestión la construcción de *modelos* reductivos (eidéticos, estructurales, cognitivos). Para orientarse en el mar de los estilos, que parece rodear toda obra, categorías paradigmáticas fueron introducidas desde Winckelmann para pensar la estabilidad estructural de las obras, su devenir morfológico, la modalidad de sus relaciones en una secuencia cronológica, y en una suerte de destino histórico del arte. La hermenéutica descriptiva y gramatical de lo que *llamamos* estilos hereda y se distingue radicalmente de las gramáticas de los estilos de Riegl, de Wölfflin y, en música, de Guido Adler. (8) Una gramática animada por el concepto de *Kunstwollen*, de voluntad artística, favorece una percepción de los aspectos criteriológicos. Un principio intencional, ligado a la metafísica de la voluntad, determina una necesidad interna formal en cada uno de los estilos. Jacques Bouveresse, podría decir que estamos frente al *mito estético de la interioridad*, lo que no significa la *ilusión* de interioridad. (9)

Para neutralizar toda estilística psicologista, los análisis descriptivos de la derivación motivica por Riemann, el análisis lineal de Schenker ofrecen modelos analíticos, válidos para una fuga de Bach, una Opera de Mozart o un Nocturno de Chopin. Schoenberg, Rosen y Dallhaus evidenciaron el hecho que la complejidad dinámica de la enunciación no resulta pensada ni descrita en su integralidad. La semiología de la música y la semiótica del "texto" musical describieron sus universos musicales mediante instrumentos formalistas esencialmente *lingüísticos*. Tuvieron para ofrece descripciones coherentes del estilo de Berg por ejemplo, que reintroducir principios *genéticos* opacos: la subjetividad trascendental, psicológica, o el sujeto decentrado lacaniano. La problemática del estilo resultaba nuevamente despreciada o denegada; lo que era tematizado siendo menos la música que el sistema semiológico que pretendía encerrar la composición.

En el marco *teleológico* de una *estética negativa*, Adorno se acercó de una definición múltiple y dinámica del estilo, aún si declaró, como Schoenberg que el estilo había muerto. Adorno puso de relieve que la sustancia de todo lenguaje en el arte es su estilo, y que las obras, en relación dialéctica con el, son *campos de fuerza*.

Acto I

Tanto la *Gramática filosófica* como las *Fichas* y las *Observaciones sobre la Filosofía de la*

sicología hacen de la *comprensión de la música* un caso especial y privilegiado de la elucidación propiamente *filosófica* del concepto de *comprensión*. En el estilo de la claridad gramatical iniciado por Wittgenstein, la conexión entre el concepto de *Verstehen* y los de *Sprachspielen*, de *Lebensformen* y de *Kultur* no es solamente de primer orden, es rigurosamente *interna*. En que medida la experiencia y la experiencia de la música en primer lugar para Wittgenstein están en una relación de orden con esa generalidad de la comprensión? El papel filosófico atribuido a la música en el estilo de pensamiento de Wittgenstein resulta de un gesto, dotado de un doble énfasis metodológico. La comprensión musical nos abre el camino hacia el análisis semántico en general. Define así la posibilidad y el estilo de toda semiología musical abierta. Semejante manera de invención a dos voces contrapone investigación psicológica e investigación filosófica. (10) En el estilo de la observación filosófica, la música describe en su propio juego una modalidad de pensamiento entre los conceptos en juego. Toda la dificultad es dominar las diferencias y las similitudes conceptuales, encontrarse y orientarse entre los conceptos de los fenómenos "psicológicos". De la misma forma, precisa Wittgenstein, que dominamos la transición entre una tonalidad y cualquier otra. (11) La analogía es más profunda de lo que parece: lo que nos revela el juego musical no es solamente la modulación de un concepto psicológico hacia otro, sino la modulación de una categoría de concepto hacia otra. Tanto en la clarificación filosófica de los conceptos psicológicos como en la praxis musical misma (la interpretación, la pedagogía, la crítica, la estética) descubrimos que la comprensión, la significación, la expresión o la "expresividad" no dimanar de un mítico proceso "vivido", considerado como *criterio* hermenéutico. La comprensión de un tema de Brahms o de Bruckner, para quedarnos en contexto, no es una sensación ni una suma de sensaciones; sin embargo es correcto llamarla *Erlebnis*. Pero si tenemos razón mencionar una experiencia interna, no indicamos nada importante por lo tanto, y menos todavía un *criterio* de definición (12) Entender esa modificación categorial de la experiencia vivida hacia una gramática de los signos de comprensión nos despliega una perspectiva teórica construida sobre semánticas musicales posibles y modelos estilísticos virtuales. En el caso de compositores que trabajan a partir de materiales escogidos en la analogía de las artes, como Scriabin o Schreker, o en el de los que cruzan formas, denotaciones y estilos como Maderna o Hans Werner Henze, una estilística gramatical abierta trasciende el postulado del estallo del estilo, y ofrece una morfología *genética* operando una suerte de reactualización conceptual y no un *metalenguaje*. La pertinencia general del estilo problemático iniciado por Wittgenstein se ordena en dos planos:

A. El plano semántico stricto sensu

B. El plano de las relaciones entre *hermenéutica formal* e *historia de la música*.

A. Leonard Bernstein propuso por primera vez, en sus *Conferencias de Harvard*, una suerte de semiología en acto. En el marco conceptual de la lingüística generativa, el compositor de *Candide* realizaba una translación de la lingüística a la teoría musical. Mientras *Musical Syntax* y *Musical Semantics* procuraban un análisis de la lógica musical, *The delight and the danger of ambiguity*, analiza las perplejidades semánticas de distintos estilos musicales, proponiendo una auténtica lección gramatical de los tipos de ambigüedad musical apareciendo a los niveles fonológicos, sintácticos y semánticos (las modulaciones enharmónicas de Schubert, la ambigüedad rítmica de Schuman, la unión de motivos fonológicos y semánticos en Debussy. La validez de la descripción de Bernstein tiene a su puesta en obra conceptual libre de todo postulado holista. Mas aún, nos deja pensar que la lingüística generativa, con sus admisiones filosóficas ineistas y mentalistas, no sería el estilo conceptual adecuado para la semántica *constructiva* que exige la composición como

pensamiento en acto de lo posible. La comprensión del surgimiento imprevisible de la significación está definida por el juego de lenguaje, caracterizando así una de las distinciones estilísticas, y no por reglas de transformación, regidas por un elemento misterioso. Toda semiología estructural está dominada por la reificación de la regla y la fábula correlativa de la explicación causal.

B. La manera con la que Wittgenstein concibió la inteligibilidad del "*Ich sehe es als*" nos presenta la segunda dirección de la semántica musical. Una explicación (*Erklärung*) nos impide siempre el acceso directo al *concepto*; sobre todo a los conceptos de *audición* de visión y de *comprensión* en estética. La comprensión y el pensamiento no pueden estar considerados como conceptos dependiendo causalmente de procesos mentales, ni siquiera de procesos en sí. Aprender a comprender música, para el creador como para el intérprete es ante todo, como criterio, un juego con su propia vida. Esa comprensión no tiene nada que ver con la mecánica de la explicación. El espíritu de la descripción gramatical de los juegos de lenguaje que *llamamos* música en una cultura real o imaginaria puede abrir camino, en estética, a una hermenéutica de los estilos, en una suerte de contrapunto florecido con todas las prácticas de la composición, *incluso las que niegan toda estilística*. En la medida en que la *Aesthesis* musical unifica *estesiología* y *semántica*, la descripción gramatical de una obra en sus marcas estilísticas posibles es compatible con los modelos de análisis musicales propuestos por los teóricos de la información (13) Sin embargo, la magia del orden estético según la estética de la información tiene una validez circunscrita en la construcción de nuestro problema.

Acto II. "Los temas musicales son, en un sentido, proposiciones. El conocimiento de la lógica conduciría así al conocimiento de la música " (Prototractatus)

Ahora bien, la analogía entre estilo de pensamiento y estilo musical resulta presuponer otra analogía entre pensamiento y pensamiento musical. Sabemos que la raíz común de la gramática y de la matemática era implicada en el concepto griego de *Mousike*. Que según los Pitagóricos en la *Mousike*, el *Kosmos* y la *Psyche* se unen en una armonía matemática que es el *logos* como concepto de lenguaje. Según la metáfora al origen del concepto de *Melos*, la misma estructura motivica se identifica con la manera de pensar y de sentir. (14) La articulación *orgánica* del experimentar esta concebida como estructura *melódica*. Las relaciones, los *logoi*, de los sonidos entre sí, forman un caso ejemplar de la estructura armónica del *Kosmos*. Tanto Nietzsche como Adorno y Wittgenstein siguen diversamente esa modalidad irreductible del pensamiento griego en su forma de pensar y de vivir la música. En armonía con el pensamiento griego, Wittgenstein no privilegia *principios*, sino *fusis* y *regla*. Cuando Wittgenstein habla de *pensamiento musical*, cuyo modelo es para él Brahms, es para establecer una suerte de isología consciente, construida en sus *Cuadernos*, el *Tractatus* y sus *Conversaciones con el Circulo de Viena*. El caso del pensamiento musical esta implicado en la misma arquitectura de la *Abbildung*. Las obras posteriores, en su crítica de la figuratividad *estructural*, mantendrán sin embargo el valor descriptivo de la forma lógica como multiplicidad lógica. Los ejemplos escogidos para indicar la relación de *Abbildung* entre estructuras de toda clase son reveladores:

"El disco de fonógrafo, el pensamiento musical (der musikalische Gedanke), la partitura, las ondas sonoras, todos están unos con otros en una relación interna de reproducción que existe entre el lenguaje y el mundo, todos tienen en común la forma lógica (der Logische Bau)" (4.0141)

La relación establecida por Wittgenstein fue llamada *isomórfica*. Esa denominación tiene

pertinencia estética si se construye efectivamente en el caso de la interpretación de una obra, y la mejor definición de semejante isomorfismo puede estar indicada a partir del *isomorphic mapping* de un sistema S de objetos o entidades abstractas (dotado de relaciones) en otro sistema S' de entidades diferentes, según Hermann Weyl (1949). (15) Si además se establece una relación topológica entre percepción y actividad neural, el punto delicado consiste en precisar según que modelo se figura la relación topológica entre pensamiento musical y escritura. La transformación de la teoría de la *Abbildung* en problemática gramatical de la *Bildhaftigkeit* precisó y amplió todavía más la correspondencia entre comprender una proposición y entender una obra musical. *Gedanke*, en Alemán, sugiere tanto la *frase* como la *idea* o el *pensamiento* musical. La estética romántica había introducido el concepto de una armonía potencial entre *música* y *concepto filosófico*. Schlegel propuso de manera más audaz una simetría entre desarrollo temático y meditación filosófica. Para describir el lenguaje corriente y lógico de un *estilo* fuera de los conceptos mentalistas, el concepto de *Gedanke* según Schoenberg (16) constituye un instrumento de gran resonancia al cual tanto Adorno como Rosen han recurrido. Mientras significaba *tema* o *motivo*, se extiende a la *totalidad* de la obra. Lejos de ser *idealista*, tiene una pertinencia gramatical, sintáctica y , añade Schoenberg, "lingüística". Nos estamos acercando a un centro del problema del estilo de pensamiento gramatical en su uso estético: Por un lado, tenemos que reconocer que la consideración gramatical de los conceptos de lenguaje y de pensamiento (que *no se usan por metáfora*) aclara la determinación de los estilos en cada obra. Por otra parte, la determinación del *ethos* de la música para Wittgenstein limita la extensión constructivista de la gramática musical. Esa relación (y el contraste teórico que suscita) entre *ethos* y *logos* va mucho más allá de una particularidad canónica de los "gustos conservadores" de Wittgenstein. La temática cultural de la idea de pensamiento musical no puede estar discociada de su valor lógico. Al contrario, nos permite interpretar lo que Adorno llamaba dialéctica negativa del material, y la emancipación de la disonancia como abstracciones *constructivas*. Si Wittgenstein critica como Schoenberg la inmovilización de las construcciones en paradigmas como el sistema tonal (a partir del cual seguimos pensando la forma y el estilo), toda la dificultad es de entender lo que ambos llaman exactamente *construcción* en matemática, en filosofía y en armonía. Por un lado, la caracterización por Weyl del pensamiento como "generación constructiva de un campo de variación" se armoniza con cierto constructivismo de Wittgenstein. Por otra parte, la construcción introspectiva de Brouwer y Heyting, independiente de la lógica y del lenguaje, resulta ser para Wittgenstein puramente alquímica. *El desacuerdo de Wittgenstein con el intuicionismo concierne no solo la matemática sino el concepto mismo de lenguaje y de regla*. La idea que se pueda construir toda gramática musical es ciertamente el resultado de una interpretación forzada del arbitrario de la gramática según Wittgenstein. En cuanto al postulado de una *necesidad lógica* del momento del atonalismo defendida tanto por Schoenberg como por Adorno, Boulez y los compositores post seriales, se puede decir que resulta de un *uso particular de la idea de regla*. Esa necesidad es también el fruto de la invención. No existe una necesidad interna del expresionismo (o de otro estilo), sino la *decisión* para un nuevo juego sintáctico *que uno pueda querer o rechazar*. El caso de la decisión estilística de Franz Schmidt o de Ravel es elocuente. Progreso y reacción no describen nada en cuanto al estilo. (17)

Notre Dame, la *Sinfonía IV* y *El Libro de los Siete Sellos* (1935-1938) son símbolos de semejante libertad orgánica y *pluri estilística* que podemos observar luego en Britten, en Copland, en Bernstein, en Henze, en Ginastera, en Takemitsu... La última parte de la obra de Schoenberg manifestaba ya una nueva consciencia, muy Wittgensteiniana esa vez, de la *organicidad cultural* de la gramática musical. En ese sentido, Wittgenstein no puede servir

de legitimación constructivista para una "libertad" postmoderna, que tomó en el discurso vanguardista la traza de un *Diktat*. No existe un sentido de la lógica musical occidental, sino atribuciones culturales de sentido. Esa situación nos conduce hasta nuestro tercero y cadencial momento.

Acto III

La estética de la negación y del *Polemos* hubiese querido que nuestros estilos de pensamiento, de composición y de vida fuesen comparables a un *fin de partida*. El destino de la creación fue más imprevisible, transformando la crítica de la *Aufklärung* en apología de la forma sin culpabilidad. El estilo de pensamiento orientado por la libertad imprevisible de los *Sprachspielen*, que representa todavía la crítica más radical de los fundamentos trascendentales de la praxis humana, se entaña en una *morfología de la cultura*. En una *hermenéutica descriptiva* de la cultura liberada del *metalenguaje trascendental*.

Sin embargo, el crepúsculo de los ídolos teóricos no conduce, como creían los postmodernos, al *relativismo* cultural y estilístico, sino a *un acto de fe en la belleza*. El actual formalismo de nueva cepa en las artes construye los criterios de la belleza y de su antinomia en el marco de una distinción estética sin *fundamentos* (y sin el fundamento disfrazado de la "deconstrucción") Volvimos ciclicamente a la *realización* del *Glassperlenspiel*: Las versiones de los mundos que se crean, en el sentido de Goodman, cuando Ingeborg Bachmann y Henze escriben *Der Jungen Lord*, o cuando Thom y Zeeman elaboran una teoría geométrica, realizan los *Sprachspielen* culturales y las formas de vida que definen un estilo teórico (sin *mezclar* esas determinaciones). El jugador filósofo, músico, escritor, arquitecto, escultor o pintor realiza en ese sentido la cifra de la *Stimmung* del pensamiento. F. Busoni caracterizó en su *Aesthetik der Tonkunst* la *mostración* que efectúa el pensamiento musical, en términos que aclaran la afinidad estilística que fue nuestro punto de partida: El no visible y el inaudible tienen que volverse perceptibles por la música. Ese fenómeno, en el cual Busoni veía la "esencia de la música", constituyó la más alta pasión filosófica de Wittgenstein y representa la temática de todo desarrollo estilístico de la idea de juego de lenguaje. La desaparición del estilo como orden reificado coincide con la virtualidad de las construcciones libres de un estilo de pensamiento que se independizó de la estética negativa heredada de la lógica de Hegel, y de la duplicación trascendental de la experiencia estética en el Logos del mundo estético de Husserl. El estilo de nuestro pensamiento se perfila como el *Melos*. La *coordinación* es el último fraseo de los miembros de nuestra cultura, en un canto que suele ser trágico sin dejar de ser un canto de alabanza, un *Lobgesang* al estilo vital del pensamiento libre.

Notes

(1) Wittgenstein, L., *Vermischte Bemerkungen*, Basil Blackwell, 1980

(2) Jean-Bernard, M., *Wittgenstein et l'idée de culture*, 1996, para publicarse. y *Text zum Spielen*, *La Lógica dramática del estilo sonata*, Critique, Mai 1979, Paris, Editions de Minuit.

(3) Wittgenstein, L. , V.B, p 73. Podríamos pensar que no se tuvo que esperar cien años para que el pensamiento de Wittgenstein fuera efectivamente deseado, si se considera la amplitud actual de la *Raccolta Wittgensteiniana* y la influencia que tuvo tanto sobre el acercamiento *analítico* como *hermenéutico* de la obra de arte. Sin embargo cierto

escepticismo en cuanto a la autenticidad de las conversiones recientes esta permitido. El uso meramente anárquico de los conceptos de *juego de lenguaje* y de *gramática* en el discurso postmodernista y deconstructivista es un síntoma de la situación. De aquí a que se trate el estilo de Wittgenstein como se trataron los estilos de Nietzsche, falta poco.

(4) Wittgenstein, L. , *Vermischte Bemerkungen*, p 72 "De la misma forma que no puedo escribir un solo verso, de la misma forma que no puedo escribir prosa más que hasta cierto punto,, y no mas allá. Mi prosa tiene su límite bien determinado, que estoy incapaz de sobrepasar como de escribir un poema. Mi equipo conceptual está hecho de tal manera, y no tengo otro a mi disposición. Es como si alguien dijera que que el grado de perfección que puede lograr en tal o tal juego es de tal grado y no de tal otro".

(5) Valery, P., *Carnets*, Vol II, Gallimard, La Pléiade, p

(6) Wittgenstein,L. , *Vermischte Bemerkungen*, p 73

(7) Nietzsche, F. , *Fragmentos póstumos*, 1887, N 456

(8) La *Filosofía de la Música* de Ernst Bloch distingue en forma similar la voluntad artística suprema de la voluntad del efecto calculado, procurando a la misma vez un criterio de distinción y de diferenciación estilística. Bloch llama ese criterio de grandeza expresivo el *idiograma* de la interioridad desvelada, en tanto que figura de humanidad. Podríamos decir que Wittgenstein supera el estilo estético de la interioridad de la misma manera que Bloch supera la metafísica Schopenhaueriana de la voluntad que revela el discurso estético de Wagner.

(9) Bouveresse, J. *Le mythe de l'intériorité*, Editions de Minuit, Paris 1987, Préface.

(10) Lejos de despreciar la sicología como investigación, Wittgenstein mismo practicó la investigación psicológica de la percepción de las cualidades de *Gestalt*, especialmente la percepción del ritmo musical. La reproductividad creativa de su estilo de pensamiento lo condujo a una configuración *conceptual* completamente diferente, y claramente distinta de la mitología de la *Einführung*.

(11) Wittgenstein, L. , *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, párrafo 1054

(12) Wittgenstein, L. , *Zettel*, párrafo 170

(13) Véase, por ejemplo, los análisis del escogido de *intervalos* o de las progresiones tonales en los estudios de Wilhelm Fucks: *Nach allen Regeln der Kunst*, Deutsche Verlagstalt, Stuttgart, 1968.

(14) Véase Aristoteles, citando Parmenides en *Metafísica* 1009 b 21

(15) Si además se establece una relación topológica entre percepción y actividad neural el punto dlicado consiste en precisar según que modelo figurar la relación topológica entre pensamiento musical y escritura.

(16) Schoenberg, A. , *El Estilo y la Idea*. Véase también la concepción de la "*Darstellung der musikalische Gedanke*", según Anton Webern, en *Der Weg zur neuen Musik*, Universal Edition, 1960

(17) Frente al florecimiento cromático exacerbado del lenguaje tonal, Schmidt sacó, como Schoenberg, todas las consecuencias lógicas y expresivas; pero decidió mantener la coherencia cultural que la técnica dodecafónica y sus prolongaciones recusan por principio. La última parte de la obra de Schoenberg manifiesta una nueva consciencia muy Wittgensteiniana de la organicidad cultural de la gramática musical.