

Daimon. Revista Internacional de Filosofía

(en prensa: <https://revistas.um.es/daimon/avance>) Reseña aceptada: 04/06/2020).

1

ISSN: 1130-0507 (papel) y 1989-4651 (electrónico)

Licencia [Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España](#) (texto legal). Se pueden copiar, usar, difundir, transmitir y exponer públicamente, siempre que: i) se cite la autoría y la fuente original de su publicación (revista, editorial y URL de la obra); ii) no se usen para fines comerciales; iii) se mencione la existencia y especificaciones de esta licencia de uso.



WITTGENSTEIN, Ludwig (2019). *Correspondencia con Rudolf Koder*. Traducción de Venancio Andreu Baldó e Isabel Gamero Cabrera. Madrid: Editorial Ápeiron.

La apuesta de Ápeiron Ediciones esta vez, se centra en el autor vienés Ludwig Wittgenstein. Este filósofo analítico, después de arrojar luz sobre los límites del lenguaje, la lógica, filosofía de las matemáticas y filosofía de la psicología, entre otras temáticas de las que se hace cargo directamente, y otras de las que se puede extender del pensamiento del austriaco. Esta vez la apuesta de la editorial se centra en matizar el filosofar wittgensteiniano en un tema tan problemático de pensar para la filosofía como es el de la «música», que indudablemente ocupaba un papel nuclear en la vida del autor. Este análisis, más que atomizar o taxonomizar, intenta matizar, ayuda a comprender mejor el pensamiento del vienés, su forma de vida y su relación personal. Los recursos tratados para la elaboración de este trabajo, se localizan centralmente en el material recogido de la correspondencia que tiene durante un largo periodo de la vida de Ludwig con su amigo Rudolf Koder (a pesar de las interrupciones a causa de las guerras y demás dificultades). Esta publicación traducida al español por Venancio Andreu Baldó e Isabel Gamero Cabrera es muy útil para profundizar e introducirte en la concepción

musical, la vida y la familia de los Wittgenstein. La estructura del manuscrito comienza con un prólogo y una breve introducción sobre el filósofo-matemático y su amigo Rudolf Koder, continúa con la correspondencia entre ambos y se adentra en una segunda parte del libro que contiene unos ensayos y anexos escritos por Martin Alber, titulados: “Josef Labor y la familia Wittgenstein” y “Sobre los aspectos de lo musical en la vida y la obra de Ludwig Wittgenstein”. En una tercera y última parte del libro nos aporta más información específica como el informe editorial, bibliografía e índice cronológico de las cartas.

Ludwig Wittgenstein tocaba el clarinete, aunque no tenía una formación académica sí que practicaba y era muy metódico y lo tocaba muy en serio, es decir, no entendía la música como algo decorativo, sino como un alimento vital, al que en ocasiones le molestaba si creía que no se la trataba con el suficiente respeto. Tocaba y “se esforzaba hasta conseguir un sonido lo más hermoso posible [...] tocaba el pasaje muchas veces seguidas, y seguía en todo caso hasta que él estuviera

satisfecho con el sonido del clarinete”,¹ como apunta Martin Alber en la introducción sobre Rudolf Koder previa a la correspondencia. Nuestro autor, también era muy conocido por ir silbando las orquestas que tenía en mente. Solía comparar y hacer analogías de la vida con la música observando sus «aires de familia» y parentescos conceptuales resaltando la infabilidad epistémica de ambas, como se puede constatar en muchos escritos menores recopilados como en Zettel u otras correspondencias.

Su amigo Rudolf Koder, durante toda su vida ejerció de profesor de primaria y secundaria en varias escuelas, llegando a ser director dos años antes de su jubilación de la Escuela Primaria de Klosterneuburg, especializándose en la educación secundaria y en asignaturas como: la música, el alemán y las matemáticas. Koder compartía con Ludwig su pasión por la música, gustos y era muy cercano a la familia Wittgenstein, sobre todo a su hermana Helene Wittgenstein con la que también compartía gustos musicales y tocaba frecuentemente el piano a cuatro manos. Entre los gustos del vienés, juicios y críticas tratan autores como Brahms, Bruckner, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Beethoven, Mozart, Haydn,

Wagner, Mahler y Richard Strauss, entre otros. En el intercambio epistolar, se observa cómo trabajan sus apreciaciones sobre los conciertos a los que asistían, las veladas, o sus escuchas personales con el gramófono. Entre multitud de referencias, Ludwig comenta que quizá su favorita es - la última y la penúltima parte de *Las cofradías de David*, “*Wie aus weiter ferne, de Robert Schuman-*, o la 7º de Bruckner (la dulzura que siempre tuvo), son muy de su agrado como unos cuartetos de Haydn muy bien interpretados, o la gran expresividad de la *Gran Misa* de Bach. Se puede rastrear en correspondencias muy cortas cómo comparan autores y nuevas interpretaciones y matices que aportan diferentes directores, dando argumentos de quién era más destructor o creador, hasta filosofar a base de concepciones literarias, estéticas y críticas de la teoría musical.

Estos detalles analíticos que hacen en pocas líneas entre preocupaciones existenciales en un periodo de entre guerras, con conversaciones de interés que tienen sobre sus familias, enfermedades, el trabajo y muertes cercanas, se hacen muy enriquecedoras para observar la importancia de la música en sus vidas.

La familia Wittgenstein estaba inmersa en el arte de su tiempo, como, por ejemplo, su hermana Helene, que cantaba, tocaba el piano y sobre todo ejerció de pintora, Paul Wittgenstein, que fue pianista, o el mismo Ludwig como filósofo, entre los demás hermanos. En otro ejemplo, se puede apreciar en el patrimonio de la familia, que tenían bajo su propiedad obras, como gran parte de la obra de Rodin. Por otro lado,

¹ Ludwig Wittgenstein, *Correspondencia con Rudolf Koder*, traducción Venancio Andreu Baldó e Isabel Gamero Cabrera. Editorial Ápeiron Ediciones, Madrid (España) 2019. Pág. 10.

formaba parte de la cotidianidad de los Wittgenstein organizar veladas donde iban a tocar reconocidos y no tan reconocidos del mundo musical, que se reunían por su “afinidad espiritual en torno a la música, un círculo común de conocidos y amigos. Las familias austriacas, aristocráticas y de la gran burguesía, que Brahms frecuentaba, ofrecían una y otra vez un espacio íntimo para escuchar el sonido de la música de cámara en una atmósfera que le fuera propicia”². En estas celebraciones se encontraban autores como al que hace referencia el primer ensayo de la obra “Josef Labor y la familia Wittgenstein”. En esta parte de la investigación, presentan al músico que se quedó ciego a causa de la viruela con 3 años. Labor de origen austriaco, cosechó sus logros como pianista, organista y compositor (1842-1924), en el ensayo también, muestran las influencias de Labor y su relación con los Wittgenstein, aparte de visibilizar otras valoraciones de la familia y amigos cercanos sobre el músico, extraídas de otras correspondencias con Ludwig, como, por ejemplo, críticas que constan en cartas de Hermine Wittgenstein o Maurice Dury, entre otras.

Josef Labor y “el vínculo que lo une a la familia, donde gozaba de gran consideración, se traza a través de la amistad con el violinista Joseph Joachim y, a través de este con Johannes Brahms (1831, Kittsee/Köpcsény – 1907, Berlín), este era pariente por parte de la madre y primo de Fanny Figdor (1813-1890), quién se casó en 1839 con el abuelo de Ludwig, Herman

Christian Wittgenstein (1802-1878)”³. En este mismo ensayo, recuerdan la presencia de Labor, entre otros, como compositor de Paul Wittgenstein, que perdió una mano en la guerra y aun así, continuó tocando el piano, a pesar de los juicios críticos de algunas de sus hermanas, como refleja la obra. Como dato curioso Josef Labor muere el día del cumpleaños de Ludwig Wittgenstein, el 26 de abril de 1924.

En el apartado “Sobre los aspectos de lo musical en la vida y obra de Ludwig Wittgenstein”, la investigación comienza a profundizar, proponiendo a la música y sus compositores como objeto filosófico. En esta segunda parte del libro, en los ensayos filosóficos se encuentran muchas reseñas de los autores de la escena musical antes mencionados, los nuevos protagonistas que se ocupan de esclarecer el contexto histórico-musical alemán y vienés. Estos teóricos de la música como: Hugo Riemann, Eduard Hanslick, Zimmermann, Edgar Istel, Walter Niemann, Ernst Kurth, Halm, Guido Adler, también se cita a Engelmaan, entre otros, enriquecen la publicación con juicios y comparaciones, entre las que también se encuentran las observaciones de nuestro autor Ludwig Wittgenstein.

Se pueden apreciar entre otras reflexiones ontológicas y gnoseológicas sobre la estética filosófica como: la magia irónica y dramática de las óperas de Wagner o el límite de lo bello en Mozart según Grillparzer. U otras, en las Wittgenstein afirma, por ejemplo, que Mozart esconde una clave para las

² *Ibid.*, pág 139.

³ *Ibid.*, pág 133.

reflexiones sobre el entendimiento y que para nuestro filósofo: Beethoven es el genio schopenhaueriano. Wittgenstein anoche en su diario el 1.3.1931: Beethoven “es realista del todo, es decir, su música es completamente verdadera; quiero decir: ve la vida tal como es y entonces la realiza. Es completamente religión, y no es en absoluto poesía religiosa”⁴. También comenta una fuerte crítica sobre Brahms y Bruckner. De Brahms afirma, que es demasiado abstracto, se nota que compone con la pluma, mientras que Bruckner es un compositor que compone más con el oído, un sonido de orquesta pleno, a saber, donde Brahms se desliza, Bruckner no evita cantos de esquinas. Este último era tratado como el músico de Dios, católico y de la alta Austria, discípulo de los místicos alemanes. El periodista Hanslick reconocido antogonista de Bruckner, afirma, que cómo siendo un hombre tan tierno y pacífico, se torna un anarquista en el momento de la composición, mientras que el wagneriano Niemann apunta, que Bruckner es el músico de más grande sentimiento del tiempo moderno. Por otro lado, también se ocupan de autores como Mendelssohn, al que califica nuestro autor: que más que una cima es una llanura elevada, “si se quisiera caracterizar la música de Mendelssohn, se podría hacer diciendo que no habría ninguna música suya difícil de entender”⁵, aunque no lo tenía en muy alta estima. Mendelssohn le parece a Ludwig como demasiado propenso a amoldarse. Sobre Mahler del que escribe que hay que

entender mucho de música, de su historia, de su evolución para entenderlo, apunta: «es simplemente *Kitsch*, en el arte como lo perverso». A el vienés, Mahler le parece insoportable, en el análisis de la obra se puede leer una fuerte crítica: “me gustaría decirle siempre: es que esto solo lo has escuchado de los otros, es que esto no te pertenece nada realmente”⁶, esto se encuentra en una anotación en el Diario del 6.5.1931 según la investigación de Martin Alber.

La viveza de la música, tal cómo se nos muestra experiencialmente en un hipersubjetivismo, nos obliga a hablar de ella en un lenguaje poético. Lo poco que podemos explicitar de esta a través del logos nos hace topar una y otra vez con los «límites del lenguaje», y por esta razón, en nuestro intento por decir o teorizar, falsificamos e utilizamos nuestras mejores metáforas, retorciendo el lenguaje hasta el límite de sus sentidos, intentando de este modo, verbalizar y traducir al otro, en nuestro fracaso, poco más que su escritura o su propia forma. Aquí se confronta la cuestión que trata más profundamente Wittgenstein en su obra: Lecciones sobre estética (1938) tal como indica Martin Alber: «Uno de los puntos más interesantes, que va unido a la cuestión del no-poder-describir, es que es indescriptible la impresión que engendra un determinado verso, o un par de compases»⁷. La peculiaridad de la sensación musical, lo intraducible, es esa puerta epistémica que nos queda vetada. A saber, no tenemos

⁴ *Ibid.*, pág 156.

⁵ *Ibid.*, pág 157.

⁶ *Ibid.*, pág 165.

⁷ *Ibid.*, pág 188.

acceso a este tipo de conocimiento subjetivo y cualitativo a través del lenguaje: nuestra herramienta material para construir objetividad. Este se encuentra desbordado porque no encuentra ni anverso, ni reverso, ni secreto muro, ni oscuro puente, ni secreto centro, como diría Jorge Luis Borges, sobre el que operar (mensurar) o calibrar sus esquemas gramaticales. Sin brújula y sin poder mediar, todo juicio sobre el alma o la psique queda carente de sentido al no haber posibilidad de un ingreso en la realidad tal como ve y la siente el otro.

Se constata de este modo, una crisis de racionalidad, no entre lenguajes inconmensurables, sino -que no hay lenguaje racional viable ni condiciones de posibilidad previas para poder disponer de un material de referencia-. Entonces, sobre qué muestra ciega hemos de sobreponernos, qué nuevo paradigma nos abrirá nuevos datos de validación analítica que nos ofrezca la transferibilidad de esta energía que es nuclearmente vital y evidente ante nuestros ojos, y que, aun así, nos desafía con su naturaleza intrínsecamente humana y anti-teórica. La resolución nos llevaría a la disolución de este ensayo, la pregunta sería, el esfuerzo intelectual qué sacrificaría. Es decir, cómo llevar el logos a hipérbole, cómo hacer de la ausencia, presencia, este es el fundamento del misterio, este es el pilar de esta iglesia. Esto hace una referencia directa al *Tractatus Lógico Philosophicus*, la primera y única obra de nuestro autor en vida, en el que enuncia en su séptima y última tesis: 7. De lo que no se puede hablar es mejor callar, que a su vez, está relacionada con una

premisa de la tesis sexta, 6.522 Lo inexpresable, ciertamente, existe. Se muestra, es lo místico.

En la correspondencia se piensa en la aspiración antropológica del ser humano por estudiarse así mismo: ¿qué clase de elevación moral nos impulsa? Según Krenek, el destino de la música lleva consigo el extrañamiento del Yo con el mundo, la desautomatización con la realidad, verse desde una nueva mirada. En la obra, también hace mención al constructo del pensamiento musical y lo límites de su comprensión, es decir, este objeto completamente holístico qué tipo de verdad nos revela. Según Ludwig Wittgenstein, la verdad, si existe, tiene que ser cultural, si hubiese alguien lo suficientemente inteligente como para pronunciarla, la verdad sonaría a toda la humanidad como completamente paradójica: “Y el compositor que la siente en sí debe enfrentarse, con su sentimiento, a todo lo expresado ahora, y debe también aparecer como absurdo, estúpido, según nuestros criterios. Pero no atractivamente absurdo (pues eso es lo que en el fondo sí se correspondería con la concepción de nuestros criterios culturales, sino trivial. Labor es un ejemplo de ello allí donde ha creado algo significativo”⁸.

¡Ni una sola nota no sentida!

Hermine a Ludwig Wittgenstein,
[finales de enero de 1922].

Jeremy Mederos (*Universidad
Complutense de Madrid*)

⁸ *Ibid.*, pág 175.