

Washington Morales Maciel

Universidad de la República, Montevideo

Hacia una revaluación de la verdad musical en T. W. Adorno

Resumen

El objetivo de este artículo es reconstruir el concepto de normatividad estética en la obra filosófica de Theodor W. Adorno. Para ello, presento una reconstrucción afirmativa del concepto de “contenido de verdad” (*Wahrheitsgehalt*), en la medida en que Adorno solo lo define expresamente de modo negativo. Argumento que la música, emparentada con la mímica, tiene su verdad en la recusación de formas esquematizadas que cosifican las narrativas gestuales que el sujeto realiza de sí mismo. En este sentido, un ejemplo ilustrativo de la recusación de procedimientos musicales que comporta también la recusación de una experiencia lo encontramos en las obras tempranas de Schönberg. En la potencia de recusación de una obra descansaría la verdad y en ella, por su parte, la paradoja de la norma estética: la norma es la recusación de la norma.

Palabras clave

Estética musical – Contenido de verdad – Mímesis – Normatividad – Disputabilidad

Towards a Revaluation of the Musical Truth in T. W. Adorno

Abstract

The purpose of this paper is to reconstruct the concept of aesthetic normativity by Theodor W. Adorno. In doing so, it introduces an affirmative reconstruction of the concept of “truth content” (*Wahrheitsgehalt*), because Adorno expressly defined it in a negative way. It argues that the music, directly related to mimicry, has its truth by refusing schematic forms which objectify the subject’s gestural narratives made by his own. In this sense, Arnold Schoenberg’s early works are clear examples of a musical refuse that implies also an experience refused. The true character of a work depends on its potential of refuse and, in turn, the aesthetic norm’s paradox is based on this potential, i.e., the norm is the refuse of the norm.

Keywords

Aesthetics of music – Truth content – Mimesis – Normativity – Disputability

Recibido: 19/11/18. Aprobado: 25/01/19.

La evaluación del pensamiento estético de Theodor W. Adorno tiene características muy peculiares en sus receptores. Sea que *a priori* ya estén dispuestos a aceptar su trabajo o bien a desestimarlo, en cualquier caso, la crítica no resulta un instrumento de producción de descubrimientos teóricos. Los objetores usualmente no producen un Adorno más allá de sus compromisos teóricos y sus intérpretes más respetuosos, aceptando los principios metodológicos de su estética asociados a su crítica a la filosofía “sistemática” (véase Gómez 1998: 132 ss.), se vuelven usualmente acólitos, y en el mejor de los casos maestros del tan necesario refinamiento filológico.

En este universo dicotómico tan estrecho, se vuelve indispensable una revisión de su pensamiento, porque ciertos fenómenos artísticos contemporáneos aún están al alcance de las reflexiones del filósofo alemán. La emergencia extendida de la *performance*, del arte conceptual, del arte de los nuevos medios, de distintas formas de arte biológico, de literaturas matemáticamente controladas, de músicas experimentales difícilmente deducibles del aforismo de Edgar Varèse – la música como sonido organizado (Varèse 1966), son todos fenómenos que parecen comportar transformaciones en el arte (y en el mundo social) lo suficientemente profundos como para preguntarse sobre la identidad no ya meramente de la práctica productiva del arte en general, sino sobre nuestras formas de vivir estéticamente el mundo. Precisamente desde un punto de vista teórico, las tardo-modernidades, tal vez definidas con algo de prisa como la revisión del concepto

de regla o principio normativo, nos exigen seguir pensando las relaciones entre los acuerdos estéticos y nuestras formas de vida en sociedad. Es por esto que Adorno se vuelve, en el concierto del presente, extremadamente importante. Su proximidad temprana a los fenómenos de vanguardia – su primer ensayo a sus diecisiete años sobre el expresionismo literario (véase Adorno 1974b), su preocupación de origen hegeliano por la responsabilidad cognoscitiva del arte y, por supuesto, también su proximidad estrecha a la producción musical contemporánea justifican una revisión de su pensamiento.

Lo que me propondré aquí será una revisión algo libre de algunas de las propuestas conceptuales de Adorno acerca del arte. En particular, el estudio de su concepto de verdad en el arte (*Wahrheitsgehalt*), del cual dependen mediatamente los conceptos que Adorno llamó “rango” (*Rang*) o “calidad estética”, y asimismo dos conceptos filosóficos muy problemáticos. Me refiero, por un lado, a la disputabilidad estética y, por otro, al carácter normativo de los elementos fundamentales, “razones estéticas”, que orientan las preferencias estéticas. Este artículo se compone de una primera sección en la que presentaré lo que llamo “determinaciones negativas” del concepto de contenido de verdad. Adorno define muy taxativamente al arte numerosas veces en su obra, pero esos elementos enfáticos no son inteligibles sino en el marco de una problematización de las estéticas trascendentes, empíricas y trascendentales previas a él. Este concepto de verdad en sentido negativo es el conjunto de negaciones justificadas que Adorno sostiene especialmente en *Teoría estética*. En segundo lugar, este artículo se pregunta por la posibilidad de un desarrollo del concepto de verdad en el arte en un sentido afirmativo. La pregunta metodológica que sustenta esa búsqueda es si es posible abandonar el compromiso enfático de Adorno por uno que sea más

amable con el cuidado epistémico por el uso filosófico de información de carácter no enteramente especulativo (antropológica, psicológica, biológica, histórica, etc.).

Finalmente, señalaré en las conclusiones dos grandes tareas por hacerse a partir de estas reflexiones que programática y ensayísticamente se apropiaron de Adorno para salirse de él.

1. DETERMINACIONES NEGATIVAS DE LA VERDAD MUSICAL

La caracterización del concepto de verdad musical es extremadamente necesaria, entonces, para elucidar una madeja conceptual central para este trabajo: la verdad de una obra determina su rango, el rango o calidad estética, a su vez, determina la disposición a la disputa y esta, asimismo, la posibilidad perlocutiva de reorganizar la subjetividad global de los interlocutores en disputa. La racionalidad musical no puede concebirse deshistorizada, porque le es inherente a ella la revisión de sus procesos productivos. Este reconocimiento de la historicidad de la racionalidad no comporta su negación completa (véase Fló 1994), es decir, el pleno relativismo ni, por tanto, un motivo para detener sus transformaciones, lo cual es ni más ni menos que la valoración positiva de un mito o totalización. La racionalidad no puede reconocerse, entonces, en crisis, porque lo que llamamos “crisis” es su constituto, ni, por otro lado, la negación de la crisis de esta constitución nos lleva por un camino filosófico aceptable. Adorno responde que la historización de la estética no implica un compromiso con el relativismo ni tampoco que la respuesta al relativismo nos obligue a negar la finitud humana (véase Adorno 2013b: 64-65).

Empecemos por considerar lo que podríamos llamar “determinaciones negativas” del concepto de verdad (o contenido de ver-

dad) de las obras de arte. La insistencia en el estudio de esta noción, sin embargo, no admite desatender el rol que tienen esas determinaciones negativas en el pensamiento fragmentario que Adorno propone. Me refiero, en particular, a cuál es el rol de este concepto en su estética. Es decir, comprender este concepto exige tanto su tematización como su caracterización lógica en las tramas del pensamiento de Adorno. Cuando Adorno habla del contenido de verdad lo hace en relación directa con el concepto de forma, por ejemplo, cuando dice que la forma estética es contenido sedimentado (véase Adorno 1970: 210) o cuando, por otro lado, entiende que la forma, como la coherencia o ley inmanente de una obra, es una organización del objeto artístico que, afectada por el contenido, lo supone como síntoma (véase Adorno 1970: 281). ¿Por qué problematizaría Adorno los tradicionales y difíciles conceptos de forma y contenido?

La respuesta a esta pregunta puede rastrearse en su tratamiento de la relación arte-sociedad. Adorno no aceptó una comprensión esteticista de la música ni tampoco diversas formas teóricas de realismo artístico (véase Adorno 1974a). Su tesis sobre la forma como sedimentación de contenidos es precisamente una respuesta a una falsa dicotomía. Claudicar hacia alguna de las dos direcciones categoriales (forma o contenido) obliga a admitir un hiato entre arte y sociedad, cuando no justamente deshistorizar los conceptos de forma y contenido. La perspectiva sincrónica de ambos conceptos queda desmentida, sin embargo, en un estudio de la historiografía de la música. De modo que, para comprender estos conceptos desde Adorno, esto es, como el ejercicio de una desmitificación de teorías estéticas, es preciso entender la estética de Adorno como la problematización de tendencias estéticas previas y contemporáneas al propio Adorno, estando, sin embargo, muy atentos a una historia de la música tonal. Propongo, en-

tonces, pasar revista a las determinaciones negativas del concepto de verdad musical postulando cada determinación negativa como la negación de una tesis estética ya planteada por una teoría. De todos modos, en cierta independencia con el pensamiento fragmentario del propio Adorno, sostengo que es posible reconocer en su estética una perspectiva triple (antropológica, biológica y psicológica) de su concepto de mimesis, de tal modo que nos aproximemos a posibilidades, alternativas a las usuales, de reconstruir una determinación afirmativa de la verdad en la música. De la tensión entre racionalidad musical y mimesis, planteada numerosas veces por el mismo Adorno, se sigue una idea de novedad musical que, a su vez, es inherente al concepto de verdad musical. Esta tensión es precisamente el constituto de la racionalidad que mencionábamos arriba, *i.e.* la crisis inherente de la racionalidad.

¿Qué no es el contenido de verdad de una obra de arte? La verdad del arte no es un diagnóstico psicoanalítico (véase Adorno 1970: 20). Esto para Adorno no supone que no haya aportes valiosos del psicoanálisis para comprender el arte. La integración del psicoanálisis en su estética es central (véase Schultz 1990). Sin embargo, su punto es que las obras no pueden ser meramente leídas como un material de uso diagnóstico. La dificultad descansa en que, si la interpretación de una obra se redujese a un material de ese tipo, la obra es un mero vehículo para el conocimiento del puro estado psicológico del artista. Es decir, la obra queda desplazada del foco estético. Por supuesto, “obra” no remite tampoco en la estética de Adorno a un puro objeto abstraído de una historización o interpretación; más bien, en ella juegan, en tensión y formando un plexo complejo, lo individual y lo colectivo.

Asimismo, la verdad del arte no es reductible a un discurso judicativo. Adorno lo presenta como *el contenido de las obras de arte no es racional* (véase Adorno 1970: 44). En el caso de la música, hay una gestualidad, para Adorno, análoga a un juicio cuando hay un gesto de “esto es así”. Sin embargo, en la medida en que para Adorno la música comporta una semántica difusa, él solo está dispuesto a admitir en ella lógicas de la síntesis sin juicio (véase Adorno 2003b: 20). En definitiva, lo que Adorno señala, en línea con la primera determinación negativa, es que la reducción de una obra a una descripción veritativo-funcional angosta las propiedades globales de una obra solo al conjunto de sus componentes discursivos.

Ahora bien, de lo anterior no se sigue que las obras de arte y las musicales en particular, sean puramente intuitivas (véase Adorno 1970: 145). La música no es un puro artificio fantasioso y arbitrario de la sola sensibilidad que suponga, por su parte, el solo producto de una imaginación aleatoria y esté exenta de entendimiento. En oposición a su lectura de *Ästhetik des reinen Gefühl* (1912) de Hermann Cohen (), Adorno, como veremos, no prioriza ninguno de los dos componentes en tensión en las obras de arte, ni la mimesis como el polo intuitivo ni lo conceptual como el polo racional (véase Bernstein 1992: 201).

Por otro lado, la historia popular del sapo y los tres marcos da cuenta de una cuarta determinación negativa. Dos niños se apuestan mutuamente en momentos sucesivos comer un sapo por diez marcos. Uno de ellos, el primer apostador, dice al segundo “te doy diez marcos si te comes ese sapo”; el segundo no solo acepta, sino que se vuelve el siguiente apostador diciendo igualmente “te doy diez marcos si te comes ese sapo”. El primer apostador no es menos exquisito e ingiere al animal. La historia popu-

lar pone en circulación solo diez marcos y el gran valor nutricional de dos sapos. Así, Adorno sostuvo que la verdad de una obra no es su intención, porque captada una intención (sea discursivamente, al aproximarse a un autor o deduciéndola del objeto) la obra de arte vuelve a quedar desplazada a uno de sus elementos constitutivos. La ecuación de la obra, por un término, y la intención del artista, por otro, iguala la obra al artista y, por lo tanto, nuevamente diluye el plexo *obra de arte* (véase Adorno 2013a: 369). Al fin de cuentas, se encuentra en la obra, forzándola, lo que ya se sabía por otros medios sin que la materialidad de la obra, entonces, cumpla papel alguno en la interpretación estética.

Una quinta determinación negativa es que la verdad de una obra de arte no es una interpretación filológica. Además de discutir a Wilhelm Dilthey, como apuntó Susan Buck-Morss (2011: 192-193), Adorno discute la tradición filológica alemana que bien resume Friedrich Schelling: “Su objetivo [el del filólogo] es la construcción histórica de las obras de arte y ciencia, cuya historia tiene que captar y representar en una concepción viva” (Schelling 1802: 195). Las obras no pueden ser concebidas simplemente como un espejo del contexto histórico en las cuales se producen, según Adorno. Nuevamente, una determinación negativa se suma a la lista de negaciones de la reductibilidad de las obras de arte a un discurso veritativo. Las obras de arte no pueden ser informes históricos y sociológicos. Del mismo modo, como variación de esta antítesis de la aproximación filológica al arte, Adorno sostiene que el arte no es “lo hecho” (Adorno 1970: 198). Es decir, las obras de arte no son puros artefactos, en el sentido de que ellas sean plena intención planificada, controlada o proyectada con precisión enteramente reglada desde un comienzo. Casos interesantes pueden apuntarse en la música y en la poesía donde la espontaneidad es, casi paradójicamente, buscada de manera in-

tencional – el caso de la poesía de César Vallejo es un magnífico ejemplo de esta tesis (véase Fló 2003).

Por último, una sexta determinación negativa consiste en negar que la verdad de las obras de arte se realice a través de lo que Adorno llama “análisis inmanente” (véase Adorno 1970: 268). Este tipo de análisis, según Adorno, es una condición necesaria de la comprensión de la verdad de una obra, pero no suficiente (véase Adorno y Goldmann 1977). En la historia de la estética musical, según Adorno, Eduard Hanslick propone las bases teóricas para negar una aproximación filológica a la música, exigiendo que el intérprete se concentre en las “formas sonoras en movimiento” (*tönend bewegte Formen*) (véase Hanslick 1865: 45). Algunos años después, Arnold Schönberg refinaría la categoría de análisis “idea musical”, que claramente Adorno después incorporó a sus análisis musicales, sirviéndole de gozne teórico (a través del concepto asociado de “problema musical”) para estudiar las relaciones obra de arte-sociedad (véase Adorno 2003b: 25). Podemos recordar, por ejemplo, cuando Adorno sostiene en *Teoría estética* que los antagonismos sociales aparecen en el arte como problemas inmanentes de las obras (véase Adorno 1970: 16). La inmanencia, que Adorno asocia con lo que llama “técnica” (el concepto de ley inmanente o coherencia de una obra), es solo un elemento de la constitución de una obra de arte y su estudio es solo un camino parcial a la verdad de la obra.

2. ¿UNA DETERMINACIÓN AFIRMATIVA DEL CONTENIDO DE VERDAD?

En su texto póstumo e inconcluso, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Adorno dio unas pistas que pueden orientar

hacia una reconstrucción afirmativa del concepto de verdad musical. Según Adorno:

[...] la noción de mimo como un componente en la doctrina de la recepción musical es de hecho un rudimento arcaico. Esto es claro desde la unidad de la función entre la música, la danza y el mimo en las prácticas culturales que dieron lugar a las artes del tiempo – como opuestas a la noción de que los propios gestos del canto como un juego intencional de los músculos faciales, automáticamente incorporan un elemento mímico. Independientemente de lo que la imitación de los sonidos de la naturaleza pudo haber tenido en su origen, no existe ninguna duda acerca de que siempre estimuló la imitación a través de gestos [...] (Adorno 2006: 169)

En gran medida Adorno está acertado en su afirmación que abre esta cita. Pensemos, por ejemplo, que en la idea griega de *mousikē* (*μουσική*), lo que llamamos intuitivamente “música” en el presente (contamos con aquel aforismo de Edgar Varèse (1996), según el cual la música es sonido organizado), en el mundo griego el referente del término griego era indisoluble de la palabra poética y del movimiento físico. Esta gestualidad corporal que volvía una a la danza y a la música y que la división y desarrollo de cada arte tendió a separar, mantuvo en la música a lo largo del tiempo, para Adorno, ese componente arcaico. Ya no desde el punto de vista filológico, sino antropológico, también existen evidencias en soporte de la tesis adorniana. Tanto Merlin Donald (1991) como Christoph Wulf (1998: 342) han producido investigaciones que van en esa dirección antropológico-cognitiva. En particular, para Donald el estadio pre-lingüístico que “está en el corazón mismo de las artes” (véase Donald 1991: 169) es la mimesis no como reproducción o representación de su objeto

intencional, sino como productora de una transformación de ese objeto.

Por último, desde el punto de vista filosófico, el tantas veces mentado formalista (incluso, como mencioné ya, por el propio Adorno) Eduard Hanslick, lejos de defender un formalismo ferviente, aunque explícitamente haya negado la idea de música como imitación, no negó el reconocimiento de una relación específica entre “naturaleza” y “música”. Según Hanslick, por las características sonoras y rítmicas, la naturaleza impulsa a algunos compositores a crear motivos musicales. Las frases motílicas tienen un origen en la escucha del mundo natural que los compositores transforman, no siempre de manera expresa, buscando una captación concreta de eventos sonoros “naturales” (véase Hanslick 1986: 76). Es decir, como en el viejo debate probablemente no desarrollado estrictamente como tal entre Platón y Aristóteles, si bien Hanslick niega la imitación musical, la niega como copia musical, no como una transformación verosímil del mundo (véase Halliwell: 1984).

Este interés de Adorno por lo arcaico, cuyas fuentes son los escritos de Émile Durkheim, Marcel Mauss y Henri Hubert, Walter Benjamin, Sigmund Freud y Roger Callois, debe ser leído además de en clave filogenética, también en una clave ontogenética. Este punto es capital para sostener el valor de la integración de la psicología del desarrollo como pieza de especulación y evaluación estética. La tesis que sostengo aquí es que la mimesis resulta el elemento revulsivo del arte, que pone en tensión las mimesis heredadas tanto en lenguajes artísticos (estilos) como en obras particulares a partir de las cuales algunos compositores realizan sus prácticas de composición. Esta mimesis, interpretable como un estadio humano pre-lingüístico y pre-consciente, no es aban-

donada a lo largo del desarrollo simbólico en el proceso de adquisición del lenguaje. Casos como el de Nadia, estudiado por Lorna Selfe (de manera directa, véase Selfe 2011) y por Juan Fló (a través de Lorna Selfe, véase Fló 2010), dan algunas pistas de este proceso de tensión entre la capacidad mimético-gestual y la producción de subjetividad (socialización) a través de lenguajes convencionales como el inglés narrativo o poético o pictóricos como el garabateado.

El énfasis en esta tensión entre mimesis y racionalidad se justifica, entonces, en dos puntos: 1) descentrar de la antropología cognitiva la relación entre lo arcaico y la música tecnificada (notación, teoría, acústica, etc.), entendiéndola *también* como una relación de tensión actualizable ontogenéticamente y 2) la revisión de la idea de obra precisamente como la objetivación a través de un lenguaje heredado (sea nuevamente en sus piezas mínimas como sonidos – fónicos y alturas diatónicas, cromáticas, etc.) o, dicho de otra manera, la reconstrucción por “contradicción” o tensión de esos lenguajes heredados en la vivencia sensible del compositor como escucha y observador gestual del mundo social. Una mimesis en sentido ontogenético vitaliza los gestos de una obra del pasado y es capaz, en virtud de esa obra, de transformar su propio presente. Sin embargo, también esa mimesis puede atrofiarse y apegarse a meras formas, exentas o abstraídas de un material vivo (digamos, como caso extremo y algo caricaturesco, producir música por relaciones teóricas establecidas meramente por un manual, sin estudiar obras). En este sentido, en esa segunda posibilidad, no solo el pasado es replicado, sino que también se produce una cierta reificación y naturalización de la gestualidad presente.

El caso Nadia en las artes visuales puede iluminar parte de este punto al que me refiero. Así presenta Fló el caso de una peculiar niña llamada *Nadia*:

Se trata de una niña nacida en Inglaterra en 1967, hija de emigrados ucranianos, que no logra adquirir el lenguaje más allá de unas pocas palabras y entiende apenas las instrucciones más simples, con rasgos autísticos y probable lesión cerebral, que a partir de los tres años y medio comienza a dibujar con resultados por completo ajenos al dibujo infantil normal no importa de qué edad. (Fló 2010: 174)

Las características de los dibujos de Nadia ponen en cuestión algunas tesis de distintos campos disciplinares, según Fló:

- (1) Si se acepta que las capacidades cognitivas involucradas en los dibujos de Nadia son resultado del desarrollo de un órgano que no existe en otros miembros de la especie humana, entonces la concepción evolutiva en biología queda ella misma problematizada, pues esta no admite la aparición milagrosamente abrupta de nuevos órganos.
- (2) O bien puede aceptarse que las capacidades de Nadia son las mismas que en el resto de los miembros de la especie, con lo cual se vuelve inevitable negar no ya concepciones evolutivas de origen darwiniano, sino estudios tradicionales sobre las etapas del dibujo infantil. Este mismo problema para la teoría del dibujo infantil también pone en cuestión la tesis acerca de que el dibujo infantil es únicamente un “suburbio” del lenguaje.
- (3) El caso de Nadia también pareciera hacer “irrisión de aquellas tesis que Malraux popularizó hace unas décadas y que

Gombrich argumentó suficientemente según la cual no hay ojo inocente ni estilo que no provenga del estilo” (Fló 2010: 176).

Si Nadia no tiene un súper-órgano con una capacidad gráfica nunca vista en ningún humano en condiciones cognitivas regulares, entonces, ¿cómo explicar el caso? En estas condiciones teóricas, se vuelve viable, aunque no sin costo, la hipótesis de que, si en Nadia no están operando capacidades extraordinarias, más bien pueden estar operando, como efectivamente es el caso, las capacidades y órganos comunes a toda la especie. Dada esta conjetura, la hipótesis más factible y menos costosa es que “el lenguaje inhibe o desarrolla una capacidad gráfica innata” (Fló 2010: 176). El déficit lingüístico de Nadia no fue un dato accesorio en la investigación de su caso: precisamente esa es su peculiaridad. Pasemos a considerar los detalles y sus consecuencias teóricas.

El primer problema a considerar es relativamente evidente: si el supuesto proceso inhibitorio fuese efectivamente la explicación de la calidad inesperada de los dibujos de Nadia, entonces se está afirmando que existe una colisión o, por lo menos, una tensión entre la posibilidad de lograr dibujos con semejante calidad, por un parte, y el desarrollo óptimo de la capacidad simbólico-lingüística, por otra. Parecería que nuestra explicación del caso es aceptable al costo de un absurdo: todos los buenos caricaturistas, o los buenos dibujantes en general, tienen algún tipo de patología o lesión cerebral asociada al lenguaje. Por otro lado, correlacionado con este problema, se encuentra la cuestión sobre el grado de centralidad u ociosidad del decorado infantil en relación con la figuración de “claves expresivas” de un rostro por parte de un caricaturista experto. O sea, si un supuesto de la ex-

plicación por inhibición hace un distingo entre aspectos estructural-denotativos y aspectos decorativos en un dibujo de no importa qué tipo, podría objetarse que no hay ninguna diferencia más que de grado entre búsquedas decorativas y búsquedas de realismo expresivo.

Sin embargo, el supuesto es legítimo y con él la hipótesis de la inhibición: mientras que en un dibujo infantil regular, el decorado se realiza bajo el logro previo de una composición con carácter de signo, es decir, un dibujo cuyas formas operan como un signo icónico, en el caso de los dibujos que se presentan como el término de la búsqueda de una figuración de las claves expresivas de una forma visual, más que lograr sus propiedades efectivamente visuales desde el resultado ganado de la denotación de la composición, estos dibujos realistas tratan de sobreponerse a la denotación.

En los dibujos que intentan la caracterización figurativa de una forma visual efectivamente encontramos una colisión, pero *colisión* no es equivalente a *desplazamiento* de la capacidad lingüística. Esta tesis viene garantizada, a su vez, por la plausibilidad de la tesis general de Fló, la cual consiste en afirmar que el reconocimiento de las imágenes no se explica por el recurso a la capacidad denotativa o a la capacidad analítica de determinación de semejanzas (capacidad propia de la definición clásica de ícono), sino que se explica en virtud de la coordinación de diversos niveles de reconocimiento en una misma percepción: reconocemos imágenes porque desde niños somos capaces de reconocer, *sin exclusión*, los soportes de las imágenes, las imágenes propiamente dichas y asimismo las claves de los objetos reconocidos en las imágenes. El reconocimiento de una figuración eficaz comporta el espontáneo reconocimiento de estos tres niveles coordinados. Si

la composición de un dibujo admite un reconocimiento espontáneo de su carácter de imagen, entonces, se excluye como condición necesaria del reconocimiento propiamente visual un discernimiento de significaciones a través de la aplicación de una regla para la decodificación de un signifiante. La percepción espontánea explota el conocimiento categorial que propicia el reconocimiento no de contextos en donde aplicar convenciones, sino el del conocimiento al servicio del reconocimiento visual propiamente dicho (visualidad que opera del mismo modo que en el reconocimiento de objetos tridimensionales). Siendo esto así, la producción de un dibujo de calidad mimética debe, más que doblegarse a la denotación asumida en la decoración de un dibujo ideogramático, sobreponerse a tal subordinación de lo gráfico a lo lingüístico. Lo cual, asimismo, explica el arduo trabajo y disposiciones biológicas de grandes dibujantes (no hay en ellos lesiones, por supuesto, sino habilidades que emergen de una revisión de la mirada y un dominio sensible de la motricidad). Ahora bien, admitida la plausibilidad de la hipótesis de la inhibición, nuestro segundo problema es el siguiente: ¿en virtud de qué ocurre tal inhibición en Nadia? Según Fló:

[...] para poder realizar motrizmente la información visual bajo la forma de imagen es necesaria una percepción que no solamente aprehenda un cierto dinamismo expresivo [como ocurre en la mímica] sino que descubra equivalencias entre los elementos materiales que constituyen el dibujo [líneas, manchas, etc.], por una parte, y esa expresividad aprehendida visualmente, por otra [...] La transducción de un reconocimiento expresivo en elementos gráficos requiere [la construcción de instrumentos previos]. (Fló 2010: 183-184)

La solidaridad, pero también la diferencia, entre la capacidad gráfica involucrada en el dibujo y la mímica lo llevan a Fló a estudiar el papel de la imagen mental en la producción de dibujos. La transducción desde el reconocimiento sensible hacia la producción motora exige en el dibujo, a diferencia de lo que ocurre con la mímica (que opera de manera inmediata desde el sensorio a la motricidad), un “instrumento” que conserve las claves para la realización ulterior del acto motor, acto que ocurrirá sobre el soporte de la figuración (una hoja de papel, por ejemplo). Este instrumento es el de la imagen mental. Precisamente la relación entre imagen mental y capacidad lingüística da el indicio acerca de la naturaleza de la inhibición: la producción de dibujos de calidad de Nadia exige una coerción menor (por la capacidad lingüística) de la imagen mental, la cual es una condición del dibujo. Sin embargo, a su vez, sin esa capacidad lingüística-semiótica no es posible conservar y acumular resultados parciales para emplearlos en los siguientes dibujos. Sobre el rol de la imagen mental, destaca Fló:

No alcanza con la transcripción espontánea de la motricidad mímica llevada a la escala de la motricidad fina y controlada desde una imagen organizada por los ritmos y las articulaciones de la forma expresiva. A eso debe siempre agregarse un control de los resultados, una invención de medios gráficos para mejorarlos, un regreso a la percepción del modelo, o de otros modelos con estrategias de atención adecuadas a la obtención de esquemas mímicos más eficaces. (Fló 2010: 190-191)

De lo cual Fló concluye:

[...]sin liberarse en alguna medida de la dependencia del lenguaje de tal modo que la capacidad mímica pueda par-

ticipar en el dibujo, no es posible un realismo expresivo, pero sin una capacidad simbólica que es indiscernible de ciertas operaciones inteligentes, no es posible dibujar, lo que implica admitir, a la vez, que la dictadura del lenguaje es removible para muchos sujetos como lo muestra la historia del arte con los grandes maestros del dibujo expresivo y que Nadia no es un ser absolutamente no lingüístico. (Fló 2010: 191)

Estos resultados son altamente importantes para pensar las relaciones entre la adquisición del lenguaje, los instrumentos cognitivos (onto y filogenéticos) que lo hacen posible, y la facultad mimética involucrada en la producción de arte. La adquisición del lenguaje es constitutiva en la modularización y modalización de la mente del niño. Pero esta modularización y modalización no disuelve o sustituye en absoluto sus capacidades mímicas tempranas. En la música, al igual que en el dibujo, el momento mímico solo puede estetizarse a través del recurso cognitivo a cierta inteligencia que discierna, almacene y acumule las formas expresivas de las cuales devienen procesualmente gestos musicales. De manera que la capacidad mimética no es disuelta ni siquiera en la aparición de los más complejos dispositivos semióticos (notaciones musicales), acústicos (física del sonido) ni teóricos (teorías musicales desde Guido D'Arezzo hasta Dmitri Tymoczko). Sin embargo, el gesto puede rigidizarse en la medida en que la recepción se pliegue a la herencia estilística de tal forma que la gestualidad sea inequívocamente un ordenador o disciplinador social (el estilo clásico como tal, por ejemplo, y su moralidad inherente a la idea de gusto) o bien puede entrar en contradicción con esa herencia transfigurando los lenguajes por la inadecuación con las vivencias mímicas presentes. En cierta medida, de estas notas se sigue una idea de novedad peculiar, a saber, como la reestructuración parcial de los lenguajes que funden las piezas musicales

estudiadas en un presente y, por tanto, la pervivencia de estructuras pasadas.

Yolanda Espiña (1998) considera acertadamente que “verdad” para Adorno remite a los procesos de transformación de la música, es decir, la verdad no como estricta propiedad predicable de un enunciado, sino más bien como cambios en la producción que son el resultado de la problematización de las estructuras que constituyen las obras del pasado. Sin embargo, ella no llega a explicarse el motor de este proceso de transformación. La capacidad de discernimiento gestual, mímica, confronta con las objetivaciones pasadas del ejercicio de esa capacidad. La noción de “problema musical”, por tanto, que Adorno trae consigo a su teoría estética a través de la noción de “idea musical” de Schönberg, se vuelve necesaria para entender su concepto de verdad del arte en términos afirmativos, porque es ella, como mencioné más arriba, el enlace entre la técnica (momento simbólico, de discernimiento y de conciencia) de la composición musical y la mimesis como elemento gestual, mediado por lenguajes heredados sí pero pre-lingüístico. De forma que la comprensión de un problema musical toma para Adorno una dimensión mucho más rica de la que podría discriminarse en el estudio de una teoría musical estándar. Los problemas musicales son, en definitiva, el síntoma de la revulsión de los gestos miméticos y, por tanto, de la revisión de los gestos heredados.

Las complejas búsquedas tonales del siglo XIX y XX plantearon efectivamente una sucesión de problemas técnicos que no estuvieron exentos de la discusión acerca de los valores, o virtudes epistémicas, puestos en juego. Entre ellos la difícil economía musical de llevar a cabo una gestualidad expresiva hasta las lejanas fronteras de la tonalidad, de tal forma que en algunos composito-

res como Franz Liszt y Richard Wagner las propias estructuras tradicionales fueron exigidas y modificadas por esas exploraciones. Así, en el caso de Schönberg, asumiendo esas exploraciones de la economía musical más allá de la tonalidad a partir de la tonalidad (véase Rosen 1983: 40 ss.), buscó en la tradición, a través del estudio de ciertas obras, la solución a los propios problemas que se plantearon en su laboratorio musical. Según Schönberg:

A partir de allí abandoné la música de programa y me orienté en dirección a aquello que me era mucho más propio que todo lo precedente. Ello fue el *Primer cuarteto para cuerdas*, op. 7, en el cual combiné todos los logros de mi tiempo (incluyendo los míos propios)... La gran expansión de este trabajo requirió una cuidadosa organización. Quizás podría interesar a un analista el saber que recibí y saqué provecho de una gran cantidad de consejos sugeridos a mí por un modelo que he elegido para esta tarea: el primer movimiento de la *Sinfonía 'Eroica'*. Alexander von Zemlinsky me contó que Brahms dijo una vez que cada vez que él enfrentaba problemas difíciles consultaba una obra significativa de Bach y una obra significativa de Beethoven, ambas de las cuales siempre solía mantener cerca de su escritorio (*Stehpult*). ¿Cómo trataban ellos un problema similar? Evidentemente el modelo no fue copiado mecánicamente, pero su esencia espiritual fue aplicada adaptativamente. De la misma manera, aprendí la solución a mis problemas a partir de la *'Eroica'*: cómo evitar la monotonía y el vacío; cómo crear variedad a partir de la unidad; cómo crear nuevas formas a partir de un material básico; cuánto puede lograrse a partir de módicas modificaciones, si no a través de variación por desarrollo, a partir de frecuentes más que insignificantes formulaciones pequeñas. Desde esta pieza magistral aprendí también mucho de la creación de contrastes armónicos y su aplicación. El con-

sejo sobre Brahms fue excelente y quisiera que esta historia persuadiera a jóvenes compositores a que no olviden aquello que nuestros antepasados musicales nos han legado. (Schoenberg 2003: 358-359).

La unidad, la simplicidad y la economía fueron los valores que orientaron las tempranas obras de Schönberg en las que, sin embargo, la tradición estaba presente no solo como contraste, sino también como fuente de soluciones y exigencias. Cada una de esas tensiones (variedad en la unidad, variedad en la simplicidad y variedad en la economía procedimental) constituían los problemas compositivos de Schönberg. Ahora bien, esos principios, cada uno de estos tres, no estaban, como el mismo Schönberg intentó defender, a espaldas del contexto social en el que vivió ni mucho menos de la tradición musical. Bien conocidos son aquellos pasajes de *El estilo y la idea* en los que Schönberg dice no estar dispuesto a abandonar una composición cuasi-matemática que, en lugar de absorberse bajo el canon estético de un gran público, estaba dispuesta a buscar “la verdad” (véase Schönberg 1963). Estos tres valores orientaban su producción no solo a caballo de las exploraciones ya producidas por Franz Liszt (pensemos por ejemplo en la producción de formas sonata en un movimiento), sino a caballo también de la búsqueda de una simplicidad que entraba en contradicción con un gusto extendido por los diseños ornamentados en Viena. La defensa de la simplicidad en orden de eliminar la adjetivación de los secesionistas, los retóricos y el estilo *Jugendstil* en general no deja de ser, en cierta medida, una recepción disidente del ambiente cultural de la Viena de comienzos de siglo XX. En términos de Roger Callois, bien conocido por Adorno, la mimesis, no del todo expresamente consciente por parte de Schönberg, fue una mimesis divergente

(véase Callois 1998). Y esta es precisamente la pista para entender la idea de contenido de verdad de la música.

Schönberg sometió a revisión los principios compositivos en su reacción, bajo la influencia de Karl Kraus, frente al estado cultural, político, estético y filosófico de los primeros años de la *Viena de Wittgenstein* (véase Janik y Toulmin 1998: 1195 ss.). Los problemas musicales, a favor a la tesis de Adorno, no fueron meramente problemas musicales, porque no existió una plena dicotomía entre los “hechos musicales” y la base ideológica de los valores escogidos para el uso de los materiales musicales (unidad, simplicidad, economía procedimental). La composición traslada mediatamente a la música una pugna con las preferencias y las consecuencias políticas y morales de esas preferencias. Y esas pugnas no necesariamente, al menos no en todos sus niveles, son reductibles a tensiones discursivas o enunciativas a nivel intelectual-teórico. Más bien la pugna ocurre en un nivel global, incluyendo reacciones, gestos y sentimientos.

La verdad musical para Adorno, a partir de estas notas algo polidricas, exige el estudio de un conjunto de determinaciones que, sin embargo, son negadas por insuficientes. El estudio del contexto social y cultural de una obra, las variables psicológicas de un compositor, las variables técnicas en el análisis de una serie de obras, las intenciones de los compositores, etc., son todas puertas de entrada conjuntas que historizadas permiten el reconocimiento *global* de problemas que en tanto tales no son meramente técnicos, sino que, por el contrario, constituyen una parte objetivable de una herencia desde la que se diverge parcialmente.

3. DISPUTABILIDAD ESTÉTICA

La verdad musical de una obra, entonces, anima la disputa estética, pero de un modo muy peculiar. Esta verdad como tensión con la tradición es ella misma, en un sentido global – como ya dije – un modo de disputar por la sensibilización de los estilos en virtud de una mimesis parcialmente divergente. La estética cumpliría el rol de aproximar el discurso subyacente y acompañante de los productos estéticos previos, pero, a la vez, es el conjunto de claves interpretativas que la mimesis (nuevamente en el sentido de una semántica gestual – mímica – de la música) somete a revisión. De manera que, a diferencia de las condiciones de disputa que usualmente a un nivel puramente teórico han estudiado diversas teorías de la argumentación y distintas teorías filosóficas (pensemos, como ejemplo, en las condiciones ideales de discurso Jürgen Habermas), la estética no encuadraría unas reglas de pulcritud agonal o, dicho de modo más preciso, unos principios a seguir para la consecución de acuerdos. Más bien la estética intenta captar discursivamente una relación peculiar entre obras y realidades sociales, y la mimesis se orientaría con las claves heredadas, pero a la vez respondería a esas captaciones teóricas.

Esto supone una naturaleza muy particular de la normatividad estética. Cuando un conjunto de principios teóricos y estilísticos se convencionalizan con la fuerza de una norma – tanto para Schönberg como para Adorno la naturalización del lenguaje tonal por Paul Hindemith configuraba una mitificación de la música (véase Paddison 1997: 67) –, la verdad de las obras se rigidiza en la medida en que la mimesis se subsume a los estilos. Cuando la mimesis historiza por sensibilización (como revisión mental global-discursiva, pero también pre-racionalmente como las teorías que se sedimentan en nuestros modos de vivir el arte y lo condu-

cen), la normatividad estética, en tanto normativización de convenciones productivas, pierde fuerza.

La reconstrucción en cierta forma libre de Adorno que aquí propongo (al menos en aquel sentido en el que la evaluación de un pensamiento puede tomar distancias de sus principios metodológicos más básicos) presenta como tarea por hacerse la articulación más precisa de los momentos antropológicos, psicológicos, estilísticos, técnicos y socioculturales de la música. Mientras que, por otro lado, da una serie de elementos para pensar el comportamiento de la historia reciente del arte. En particular, la pregunta acerca de si, como el mismo Adorno ya apuntaba, los polos mimético y conceptual-racional aún siguen en disputa. Y la pregunta se justifica en los movimientos que las distintas artes han tenido hacia el control matemático de las obras producidas. En el caso de la música, los experimentos estadísticos de Karlheinz Stockhausen (véase Stockhausen 2009: 51 ss.); en el caso de la literatura, las búsquedas del grupo Oulipo, impulsado por George Perec (1992: 125 ss.). En estas dos direcciones se concentrarán mis trabajos por venir, un camino hacia la crítica, pero al ras de las transformaciones globales del arte, particularmente en el siglo XX. Es decir, aún está por hacerse un trabajo de pesquisa que se pregunte por las vicisitudes de la mimesis en el arte del siglo XX cuando, *prima facie*, algunas producciones artísticas tienden literalizarse o intelectualizarse de tal forma que nos cuestionan sobre el estado de nuestras capacidades cognitivas y cognoscitivamente más plásticas, figurativas y polisémicas, es decir, por las ligaciones entre aquellas periferias y suburbios de nuestras mentes, por un lado, y, por otro lado, nuestro lenguaje portando consigo narrativas de nosotros mismos, herederas tanto como constructoras de imaginarios dominantes y naturalizados.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (1970), *Aesthetische Theorie* (Fráncfort: Suhrkamp).
- (1974a), “Engagement”, en Adorno (2003a: 409-430).
- (1974b), “Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit. Zur Kritik neuer Dichtung”, en Adorno (2003a: 609-611).
- (2003a), *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, t. 11: “Noten zur Literatur” (Fráncfort: Suhrkamp).
- (2003b), *Beethoven. Filosofía de la música*, trad. Antonio Gómez Schneekloth y Alfredo Brotons Muñoz, pról. de Rolf Tiedemann (Madrid: Akal).
- (2006), *Towards a theory of musical reproduction. Notes, a draft and two schemata*, trad. Wieland Hoban, pról. de Henry Lonitz (Cambridge: Polity).
- (2013a), *Estética (1958/59)*, trad. y prol. de Silvia Schwarzböck (Buenos Aires, Las cuarenta).
- (2013b), *Introducción a la dialéctica*, trad. y prol. de Mariana Dimópulos (Buenos Aires: Eterna Cadencia).
- ADORNO, Theodor W. y GOLDMANN, Lucien (1968), “To Describe, Understand and Explain”, en Goldmann (1976: 129-145).
- BERNSTEIN, Jay M. (1992), *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida* (Cambridge: Polity).
- BUCK-MORSS, Susan (2011), *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, trad. Nora Rabotnikof Maskivker (Buenos Aires: Eterna Cadencia).
- CAILLOIS, Roger (1998), *El mito y el hombre* (México: Fondo de Cultura Ecnómica).
- DONALD, Merlin (1991), *Origins of Modern Mind. Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition* (Cambridge: Harvard University Press).
- ESPIÑA, Yolanda, “Wahrheit als Zugang zu Wahrheit. Die Bedeutung der immanenten Kritik der Musikphilosophie Adornos” (1998), en Klein y Mankopf (1998: 52-70).
- FLÓ, Juan (1994), “Modernidad y crisis de la racionalidad”, *Encuentros*, 4: 133-137.
- (2003), “Introducción”, en César Vallejo (2003: 2-30).
- (2010), *Imagen, ícono, ilusión. Investigaciones sobre algunos problemas de la representación visual* (México: Siglo XXI).
- GOLDMAN, Lucien (1976), *Cultural Creation in Modern Society* (Oxford: Basil Blackwell).
- GÓMEZ, Vicente (1998), *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno* (Valencia: Frónesis Cátedra).
- HALLIWELL, Stephen (1984), “Plato and Aristotle on the denial of tragedy”, *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 30, 49-71.
- HANSLICK, Eduard (1865), *Vom musikalisch-Schönen* (Leipzig: Rudolf Weigl).
- (1986), *On the Musically Beautiful*, trad. Geoffrey Payzant, prólogo Geoffrey Payzant (Indianapolis: Hackett).
- JANIK, Allan y TOULMIN, Stephen (1998), *La Viena de Wittgenstein*, trad. Ignacio Gómez Lañio (Madrid: Taurus).
- KLEIN, Richard y MAHNKOPF, Claus-Steffen (eds.) (1998), *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik* (Fráncfort: Suhrkamp).
- PADDISON, Max (1997), *Adorno's Aesthetics of Music* (Cambridge: Cambridge University Press).
- PEREC, George (1992), *Poética narrativa y teoría literaria. La experimentación oulipiana* (Barcelona: Anthropos).
- ROSEN, Charles (1983), *Schoenberg* (Barcelona: Antoni Bosch).
- SCHELLING, Friedrich W. J. (1802), *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, trad. María A. Seijo Castroviejo (Madrid: Editora Nacional, 1984).
- SCHOENBERG, Arnold (1963), *El estilo y la idea* (Madrid: Taurus).

- ____ (2003), "Preface to the Four String Quartets", trad. Joseph Auner A *Schoenberg Reader. A Document of a Life* (New Haven: Yale University Press).
- SCHULTZ, Karla (1990), *Mimesis on the Move. Theodor Adorno's Concept of Imitation* (New York: Peter Lang).
- SELFÉ, Lorna (2011), *Nadia Revisited. A Longitudinal Study of an Austistic Savant* (New York: Psychology Press).
- STOCKHAUSEN, Karlheinz (2009), *Sobre a musica*, trad. Saulo Alencastre, prólogo Flo Menezes (São Paulo: Madras).
- Vallejo, César (2003), *Autógrafos olvidados* (Támesis: Pontífica Universidad Católica del Perú).
- VARÈSE, Edgar (1966), "Liberation of Sound", *Perspectives of New Music*, 5, 1: 11-19.
- WULF, Christoph (2001), *Das Soziale als Ritual. Zur performativen Bildung von Gemeinschaften* (Opladen: Leske + Budrich).