

Adorno, Souriau y algunas consideraciones acerca del marco teórico–metodológico

Cintia Cristiá

Este proyecto de investigación, de vocación interdisciplinaria, se gestó a partir de una premisa de Theodor W. Adorno, proveniente de una conferencia titulada “El arte y las artes”, pronunciada en Berlín en 1966. Allí dijo:

En la evolución más reciente, las fronteras entre los géneros artísticos fluyen unas con otras, o más precisamente: sus líneas de demarcación se desflecan. Ciertas técnicas musicales, evidentemente, han sido suscitadas por técnicas pictóricas, [...]. Pero existe tal variedad y tal insistencia en este fenómeno que habría que estar ciego para no sospechar que aquellos son los síntomas de una poderosa tendencia. Se debe aprehenderla y, de ser posible, interpretar ese proceso de desflecamiento.¹

¹ “Dans l’évolution la plus récente, les frontières entre les genres artistiques fluent les unes dans les autres, ou plus précisément: leurs lignes de démarcation s’effrangent. Certaines techniques musicales ont, de toute évidence, été suscitées par des techniques picturales, [...]. Mais, il y a une telle variété et une telle insistance dans ce phénomène qu’il faudrait être aveugle pour ne pas soupçonner là les symptômes d’une tendance puissante. Il faut la saisir, et si possible, interpréter le processus d’effrangement.” (Nuestra traducción) Publicada inicialmente en *Anmerkungen zur Zeit*, n° 12 (Berlín, 1967), fue incluida en ADORNO, Theodor W., *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica (Gesammelte Schriften*, vol. 10/1, Francfort, Suhrkamp, 1977, p. 432–453). Aquí tomamos la versión aparecida en LAUXEROIS, Jean, y SZENDY, Peter (comp.), *De la différence des arts*, París, L’Harmattan, Ircam / Centre Georges-Pompidou, 1997, p. 25–52, con traducción del alemán por los compiladores.

Con esa idea en mente, investigadores y colaboradores provenientes de distintas áreas del arte intentamos aproximarnos a dicho fenómeno a través de un trabajo crítico, analítico y conceptual. El principal objetivo de este proyecto es desarrollar un cuadro teórico y herramientas de análisis eficaces para abordar obras artísticas en las que confluyen y se articulan dos o más sistemas simbólicos diferentes. Ese marco teórico–analítico buscará contextualizar el problema de las relaciones intersemióticas o interestéticas dentro de los profundos cambios de paradigmas sociales, políticos, económicos, científicos y culturales que se producen desde el comienzo del siglo XX, dando origen a nuevas preocupaciones estéticas y a diferentes concepciones artísticas.

Debido a la radicación institucional y a la composición del grupo responsable, se toma a la música como disciplina–eje. A partir de la especificidad de su discurso, se estudia la relación que ésta establece con otras formas simbólicas tales como las artes visuales, el discurso literario, la gestualidad o la expresión corporal, el teatro y el cine.

Más allá de esta breve presentación del proyecto, este escrito pretende considerar algunas cuestiones teórico–metodológicas que están en la base de la problemática que nos ocupa. En efecto, tras realizar una sucinta reseña de las actividades realizadas en estos primeros meses de funcionamiento, desarrollaremos una discusión en torno a ciertos conceptos clave a partir de una lectura crítica de algunas secciones de *La correspondencia de las artes*. Elementos de estética comparada de Étienne Souriau y de algunos fragmentos del ensayo “Sobre algunas relaciones entre la música y la pintura” de Theodor W. Adorno.

10|11

1. Avances

En esta primera etapa del plan de trabajo, se organizó a los colaboradores en tres equipos, según sus intereses y formación. El equipo A, dirigido por quien firma, tomó como área principal la música y las artes visuales; aquí se ubican no sólo categorías tradicionales, sino también expresiones nuevas como instalaciones, performance y otros géneros que combinen fundamentalmente lo visual y lo sonoro. El equipo B, coordinado por Antonietta Sottile, se ocupa de la fecunda relación entre música y letras. El equipo C, con coordinación de Daniel Gastaldello, toma como vínculo privilegiado el de la música y la imagen en movimiento, ya sea con utilización de nuevas tecnologías (cine, animación y artes audiovisuales en general) o bien centrado en lo gestual (teatro, ballet, danza contemporánea). Esta división, realizada con fines prácticos, pone en evidencia la imposibilidad de dividir las expresiones

artísticas sin incurrir en yuxtaposiciones. La ópera, quizás el ejemplo más claro, podría ser aproximada por los tres equipos en cuestión: el A podría hacer un estudio de la realización de la escenografía y el vestuario para una ópera, a partir de los intercambios entre pintores y compositores, mientras el B analiza la puesta en música de determinado libreto y el C, la escenificación de la obra, comparando, por ejemplo, distintas régies. Lejos de producir confusión, estos entrecruzamientos podrían resultar en discusiones especialmente fértiles.

Los equipos así constituidos, conformados por estudiantes avanzados, jóvenes egresados y docentes de las áreas de Música, Letras, Artes Visuales y Arquitectura, han desarrollado distintas actividades. La construcción de una bibliografía específica que permita profundizar el estado de conocimiento sobre el tema, tarea que continuará durante los próximos meses, es complementada con trabajos de investigación puntuales. Entre éstos, podemos mencionar el de Esteban Coutaz (seleccionado en la Convocatoria 2010 de cientíbecas), que estudia la cultura hip-hop en Santa Fe prestando especial atención a la interrelación de sus manifestaciones artísticas (música y letras del rap, elementos visuales y verbales del grafitti, etc.), el de María Paula Chiani, sobre la presencia musical en la obra del artista plástico Heinrich Neuy y el de Daniel Gastaldello (Licenciado en Letras y docente de Semiótica), que indaga acerca de la construcción de sentido en los textos audiovisuales con la intención de clarificar los mecanismos mediante los cuales concurren distintas materialidades significantes, provenientes de diversos conocimientos, en el texto fílmico.

Este último trabajo se acerca al film en tanto organización de elementos formales y, por consecuencia, le aplica un tipo de análisis que prioriza aquello que el arte audiovisual tiene de privativo: su forma significativa. Dicho análisis intenta descubrir la función del silencio (entendido como suspensión en la línea temporal de la producción significativa mediada por signos lingüísticos) en un corpus compuesto por fragmentos de films que se enmarcan en la tendencia conocida como Nuevo cine argentino, producidos entre 2001 y 2008, seleccionados por poseer construcciones textuales que prescinden de la articulación verbal como medio de significación.

2. Enfoques teóricos

Como medida preliminar, algunas reflexiones acerca del título de este proyecto. Si bien para poder hablar de migraciones, confluencias y nuevos géneros resultaría necesario definir el estado previo del panorama de las artes que, suponemos, se modifica notablemente durante el período que nos atañe, esto insumiría una cantidad de tiempo que nos alejaría de nuestro objetivo principal, ya de por sí ambicioso.

Tomemos como estado previo, a los fines de este trabajo, la clasificación de las artes que realiza Hegel, obviando la jerarquización que establece entre ellas, las distintas articulaciones internas y el desarrollo del arte durante el siglo XIX: arquitectura, escultura, pintura, música y poesía. Con la expresión metafórica de migraciones, inspirada en cierto sentido de un artículo en el que Raquel B. Kreichmann analizaba las migraciones de sentido en la literatura², indicamos un cambio de ubicación, el pasaje de un elemento, de una técnica, de una temática de un arte a otro. Uno de los problemas que quizás resulte de la utilización de este término será la necesidad de determinar un lugar de origen, al menos en los distintos casos de estudio. Aquello de confluencias o convergencias, para tomar la traducción más frecuente de Adorno³, también ofrece una poderosa imagen de movimiento, que recuerda inversamente a una metáfora empleada por Goethe:

[El color y el sonido] son como dos ríos que tienen su fuente en una única montaña, pero que luego siguen su camino bajo condiciones totalmente diferentes en dos regiones totalmente diferentes, de modo tal que todo a lo largo de su recorrido no hay dos puntos que pueden ser comparados. Ambos son efectos generales, elementales que actúan de acuerdo a la ley general de separación y tendencia a la unión, de ondulación y oscilación, que actúa, no obstante, en dos provincias completamente diferentes, en modos diferentes, en medios diferentes, elementales, para sentidos diferentes.⁴

12|13

Más allá de los límites que establece esta apreciación entre el color y el sonido, la imagen de los cursos de agua resulta aplicable a las distintas artes.

² Kreichmann, Raquel B., “Intertextualidad y literatura: migraciones de sentido”, en AA.VV., *Migraciones de sentidos: tres enfoques sobre lo intertextual*, Santa Fe, UNL, 1992, p. 7-31.

³ Por ejemplo, ver ADORNO, Theodor W., *Sobre la música*, Gerard Vilar (introducción), Buenos Aires/ Barcelona/Mexico, Paidós, 2000, 90 p.

⁴ “Colour and sound [...] are like two rivers which have their source in one and the same mountain, but subsequently pursue their way under totally different conditions in two totally different regions, so that throughout the whole course of both no two points can be compared. Both are general, elementary effects acting according to the general law of separation and tendency to union, of undulation and oscillation, yet acting thus in wholly different provinces, in different modes, on different, elementary mediums, for different senses.” (Nuestra traducción) Citado en Matthaei, Rupprecht (ed.), *Goethe's Colour theory*, Herb Aach (trad.), Londres, Studio Vista, 1971, p. 166.

Mientras migraciones y confluencias se concentran en distintos tipos de dinámica, el último término de nuestra enumeración refiere a una noción más bien estática, a un resultado. Estos nuevos géneros artísticos que surgen, en muchos casos, gracias a las nuevas tecnologías, poseen una relación con sus predecesores y pueden haberse gestado, incluso, a través de un proceso que incluye migraciones y confluencias (si bien estas dos acciones no agotan, evidentemente, las posibilidades de relación entre las artes). Además, la novedad de estos géneros presupone una identidad genérica inicial, que será definida a priori, como hemos dicho, por el sistema hegeliano de las artes.

Lejos de querer constituirse en un esquema teórico definido, este texto pretende simplemente dar inicio al trabajo conceptual profundo que, esperamos, se llevará a cabo durante los próximos años.

2.1. Souriau y la correspondencia de las artes

En las primeras páginas del mencionado texto, publicado en 1946, Souriau plantea el tema que lo ocupa de la siguiente manera:

Entre una estatua y un cuadro, entre un soneto y un ánfora, entre una catedral y una sinfonía, ¿hasta dónde habrán de llegar las semejanzas, las afinidades, las leyes comunes? Y ¿cuáles son también las diferencias que podrían decirse congénitas? He aquí nuestro problema.⁵

Para indagar acerca de las semejanzas, afinidades, leyes en común y diferencias congénitas entre las artes, el autor parte de su supuesto parentesco⁶. El término correspondencias, utilizado en el título, de evidente filiación baudelairiana supone un diálogo entre las artes (el poeta es evocado por primera vez en la página siguiente y aparece frecuentemente en la discusión).⁷ Como primera evidencia de ese intercambio se menciona la utilización en un arte de terminología proveniente de otro (el arabesco de un soneto, la arquitectura de una sonata, etc.). Pero más allá de estas

⁵ Souriau, Étienne, *La Correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*, México/Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 1965, p. 7.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Tanto como wagneriano, como poeta o como crítico de arte, Baudelaire representa una de las principales referencias acerca de la relación entre las artes en el siglo XIX.

“graciosas metáforas”, se plantea que “este problema de la correspondencia de las artes” ofrecería al filósofo “el único medio de acceso positivo al conocimiento de la promoción instaurativa, fundadora del ser”.⁸ Desde una postura epistemológica de tipo positivista, Souriau asegura que esta comparación permitiría destilar lo esencial, lo único, aquello que hay de Arte en las artes.

Más allá de las comparaciones concretas que realiza el simple aficionado al arte (entre, por ejemplo, el colorido de un cuadro y ciertos acordes tocados en el piano), algunos artistas han abordado la cuestión desde un punto de vista práctico, buscando motivos de inspiración, transposiciones o desarrollos técnicos adaptados de otro arte (remite aquí a una conversación entre Chopin y Delacroix, consignada el 17 de abril de 1849 en el *Diario* de éste y citada a menudo en este tipo de estudios comparativos).⁹ Seguidamente, Souriau intenta sintetizar las diferencias entre las artes con los siguientes términos:

Unas pretenden hablarle a la vista, otras al oído. Unas erigen monumentos sólidos, pesados, estables, materiales y palpables; otras suscitan el fluir de una sustancia punto menos que inmaterial, notas o inflexiones de la voz, actos, sentimientos, imágenes mentales. Unas utilizan tal o cual trozo de piedra o de tela, definitivamente destinado a determinada obra; a otras, el cuerpo, o la voz humana, preséntase por un momento, para en seguida liberarse y dedicarse a la presentación de una obra distinta, y de otra, y de otras más.¹⁰

14|15

Continuando con su argumentación, compara la tarea del músico y del pintor y luego resume las diferencias. Ambas tareas dan cuenta de su concepción romántica de los artistas y de las artes que compara, puesto que su retrato del músico parece realizado a partir del estereotipo creado en torno a Beethoven y elige para su pintor un género sumamente tradicional como el desnudo femenino. Del mismo modo, las aludidas diferencias son muy cuestionables, pues aquello que “todo cuanto es [un cuadro], puede decirlo en la intuición de un instante” es rebatido por los escritos de

⁸ Souriau, Étienne, *La Correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*, México/Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 1965, p. 7.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Tanto como wagneriano, como poeta o como crítico de arte, Baudelaire representa una de las principales referencias acerca de la relación entre las artes en el siglo XIX.

Klee¹¹ y por sus cuadros mismos. De hecho, la incorporación del elemento temporal al plano pictórico fue una preocupación compartida por no pocos artistas del siglo XX. Si fuera que “basta con una mirada para abarcarla [a la obra plástica] en su totalidad”, los museos podrían ser recorridos a paso de hombre. Es posible aceptar que “la obra del músico es una sucesión: sólo se entrega en su desarrollo [...], a lo largo del tiempo” y que “una [obra] era para la vista; la otra, para el oído”, pero la descripción del proceso de composición musical como, entre otras cosas, ordenar “sin modelo los elementos de un ser al que nada en la naturaleza se le asemeja”, y de la labor del pintor como ligada a “las formas, a los espectáculos cotidianos del mundo sensible” es, en el primero de los casos, perseverar en una concepción de la música como actividad metafísica (“realidades de otro mundo, evocadas un momento tan sólo para las almas”¹²), jerarquizando, evidentemente, la idea de música absoluta. Y en el segundo de los casos, parece ignorar más de treinta años de pintura abstracta. ¿O es acaso que la correspondencia se verifica solamente en el caso de las artes del siglo XIX?

Souriau pretende ir más allá de la afirmación global de parentesco, “penetrar hasta el corazón de cada una de las artes, captar las correspondencias capitales, las consideraciones cuyos principios son idénticos en las técnicas más diversas, o incluso —¿quién sabe?—, descubrir unas leyes de proporción, o esquemas de estructura, válidos por igual para la poesía y la arquitectura, la pintura o la danza”¹³, y para eso propone instituir una disciplina que forje nuevos conceptos, que organice un vocabulario común e invente medios de exploración paradójicos.

Su enfoque presupone, evidentemente, la identidad de las artes con respecto a sí mismas (sólo hay una música, una pintura, una arquitectura) y la existencia de una ley universal. ¿Cómo hallarla? “El único método posible consiste en hacer que el sonido presente testimonio contra la piedra [...]; darles a las artes lo que las hace distintas entre sí y al arte lo permanente. Lo permanente: no un factor burdamente invariable, sino el acto, la ley de las correspondencias.”¹⁴

¹¹ Ver Klee, Paul, *Cours du Bauhaus. Weimar 1921–1922. Contribution à la théorie de la forme picturale*, París, Éditions Hazan / Éditions des Musées de Strasbourg, 2004, 222 p.; Klee, Paul, *The Diaries of Paul Klee. 1898–1918*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1964, 434 p. y Klee, Paul, *Théorie de l’art moderne*, París, Denoël, 1985, 156 p.

¹² *Ibidem*, p. 13, para todas las citas de este párrafo.

¹³ *Ibidem*, p. 13–14.

¹⁴ *Ibidem*, p. 14.

En esa búsqueda de “leyes de proporción o esquemas de estructuras”, Souriau pone en marcha una metodología que se basa “en la confrontación de las obras entre sí, así como en el proceder de las distintas artes”¹⁵. En este sentido, el presente proyecto de investigación difiere al buscar aproximarse al elemento dinámico del arte y sus expresiones, a diferencia de la situación estática y definida que propone Souriau. Es por esto que la imagen de la migración y de la confluencia resulta adecuada.

Souriau introduce tempranamente en su libro los términos imitación, traducción, evocación e inspiración, prácticamente como sinónimos. “Las diferentes artes son como distintas lenguas, entre las cuales la imitación exige la traducción, un nuevo pensar en un material expresivo totalmente distinto, una invención de efectos artísticos, antes paralelos que literalmente análogos.”¹⁶

¿Qué relación posee la traducción con la idea de migración de sentidos o de elementos? La traducción parece limitar el contacto entre ambas obras a la de una relación similar a la especular. Esta perspectiva recuerda el título del escrito de François Sabatier, *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts* que, en dos tomos, repasa la colaboración y las afinidades entre músicos, pintores, escultores, poetas y escritores desde el siglo XV al XX. Si bien el enfoque panorámico de este trabajo se basa en la idea del *Zeitgeist* y precluye una atención intensiva al fenómeno y un análisis que permita ahondar en el tipo de relación entre las obras y sus autores, consigue mostrar una red de interrelaciones que cubre todo el período estudiado y puede servir de punto de partida para investigaciones particulares.¹⁷

16|17

Si bien la búsqueda de Souriau difiere de la que ocupa al presente proyecto, ya que no se trata aquí de buscar leyes universales ni de probar la fraternidad entre las artes, resulta útil su intento de definición acerca de las fronteras entre ellas, punto importante para luego estudiar su permeabilidad. El autor coincide: “es preciso captar exactamente la naturaleza del corte que las separa, de los muros que las aíslan, y a través de los cuales se establecen sus correspondencias”.¹⁸ Para Souriau, la división de las artes se realiza usualmente según distintos parámetros, entre los cuales:

¹⁵ *Ibidem*, p. 14–15 y p. 13, para la cita previa.

¹⁶ *Ibidem*, p. 21 (la cursiva es del autor). Sobre las posibilidades de traducción entre música y artes plásticas se realizó un coloquio en la Universidad de París–Sorbona en 2008 (las actas están en prensa).

¹⁷ Cf. Sabatier, François, *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts*, 2 vol., París, Fayard, 1995 y 1998.

¹⁸ Souriau, E., *op. cit.*, p. 92.

a. **Físico:** según la materia que utiliza. Pero Souriau objeta esta división, aludiendo que “es imposible asignarle, a cada género importante de arte, una materia que le sea privativa, y le caracterice”.¹⁹ El metal, por ejemplo, es utilizado por el escultor, por el orfebre, el joyero, el grabador y el ceramista, pero conforma a la vez muchos instrumentos musicales. El aire, podría decirse, que es la verdadera materia prima de la música, pero, afirma Souriau, también está presente en la pintura, en la arquitectura o en la jardinería. Concluye que la materia interfiere en todo el conjunto de las artes.

b. **Dimensional:** según la dimensión en la que se desarrolla. Aquí plantea la división entre artes del espacio (arquitectura, pintura, escultura) y artes del tiempo (música, poesía), que coincidiría con la separación más tradicional entre artes plásticas y artes “fonéticas” (¿sonoras?). Contradiendo lo que afirmaba más arriba, arguye que el tiempo desempeña un papel en todas las artes (tiempo para recorrer un monumento, por ejemplo, variaciones que sufre su aspecto visual a través del día). Justifica la presencia del espacio en la música a través de los efectos de perspectiva aérea (tonalidades lejanas o cercanas), el relieve o la profundidad (motivos que se destacan de un acompañamiento), las alturas relativas (sonidos altos o bajos, voces que se elevan o descienden), la presencia física del cuerpo de la obra (masa aérea en vibración), la disposición de los instrumentos en la sala, del público, etc. Observa que el cinematógrafo (nuevo para la época), “utiliza a ambos [espacio y tiempo] en síntesis”²⁰. Concluye que resulta decepcionante la distinción sobre la cual se pretendía establecer aquella clasificación: “Arquitectura, escultura, música y poesía [...] son por igual artes en las cuales la percepción de la obra se impone en forma de sucesión. Pintura, teatro y de nuevo música, son por igual artes en que la obra corpórea tiene su lugar, tiene una dimensión, una organización en el espacio.”²¹

c. **Sensorial:** artes que requieren la vista o el oído (únicos sentidos con carácter estético, según Cousin, Hegel). Pero repone que esta selección deja afuera al sentido muscular o cinético, “trascendental en la danza, en la articulación de la palabra, en el teatro” y se pregunta qué sucede con la literatura. Un poema como *Coup de dés* de Mallarmé, ¿apelaría a la vista, al oído o a ambos?²²

¹⁹ *Ibidem*, p. 93.

²⁰ *Ibidem*, p. 97.

²¹ *Ibidem*, p. 98–99.

²² *Ibidem*, p. 99–100.

Tras pasar revista a otras dicotomías (artes abstractas/representativas, etc.), Souriau termina por proponer un esquema del sistema de las bellas artes a partir de la definición de *qualias* o cualidades sensibles propias, que a su vez definen artes del primer y segundo grado. El círculo resultante (Fig. 1) representa “todas las relaciones que constituyen orgánicamente el sistema de las bellas artes”²³

Al recorrer la argumentación de Souriau, surgen frecuentemente reparos en cuanto a la terminología empleada, que se refieren a categorías conceptuales discutibles, como la idea de pureza. Por ejemplo, si “un ‘arte puro’ (igual que un sonido puro) es sólo aquel en que uno de estos elementos adquiere importancia predominante”²⁴ es evidente que no es estrictamente puro. Más adecuado podría ser el otro término que propone, aquel de artes simples, artes dedicadas a una combinación única. Hay artes complejas, dice el autor, como la ópera, que engloba toda la región izquierda del círculo: música, poesía, mímica y danza, y se extienden hasta la pintura y la arquitectura (decorados y escenografía). Si se quita la música, prosigue, resulta un predominio del arte literario como característica; de ello resulta que puede reducirse a su cuerpo físico, al libro.

Souriau considera luego las correspondencias interartísticas del tipo de la sinestesia, centrales en la estética baudelairiana²⁵, señalando a Shelley como un posible referente. Menciona alguna bibliografía en torno de la “audición coloreada”, que define como asociación adquirida, pero desestima los resultados de un trabajo en esta dirección, puesto que “las únicas correspondencias, en este campo, que el arte ha de tener presente, son aquellas que él construye e instaura dentro de su universo. Y, lejos de apuntar su magia, anteriores a ella, forman parte, por el contrario de esta magia, y en ella se apoyan. Tal es el caso de las verdaderas correspondencias baudelairianas: se encuentran en el interior del universo poético.”²⁶

En este punto, y habiendo aún mucho más para comentar sobre el libro de Souriau, interrumpiremos su lectura para pasar a un texto de Adorno que, si bien se centra en la relación entre música y pintura, aborda la problemática de la interrelación de las artes mediante herramientas conceptuales muy diferentes.

²³ Ibidem, p. 123.

²⁴ Ibidem, p. 131.

²⁵ Ibidem, p. 144.

²⁶ Ibidem, p. 149 (la cursiva es del autor). Acerca de la sinestesia, ver Rousseau, Pascal, “Confusions des sens. Le débat évolutionniste sur la synesthésie dans les débuts de l’abstraction en France”, en AA.VV., *Synesthésies / Fusion des arts*, Les Cahiers du Musée national d’art moderne, n° 74, París, Centre Pompidou, invierno de 2000–2001, p. 4–33.

2.2. Adorno, Zeitkunst vs Raumkunst

Dedicado a Daniel-Henry Kahnweiler, conocido marchand parisien, este texto de 1965 comienza explorando la dicotomía entre arte temporal y arte espacial. La definición de la relación dialéctica entre la música y el tiempo es, fiel al estilo del autor, tan justa como compleja:

Lo evidente por sí mismo, que la música es un arte temporal, que se despliega en el tiempo, significa un doble sentido que en ella el tiempo no es algo evidente y que se le plantea como un problema. La música tiene que crear relaciones temporales entre las partes que la constituyen, tiene que justificar las relaciones temporales entre ellas y tiene que sintetizarlas en el tiempo. Por otro lado, tiene que acabar con el tiempo mismo y no perderse en él; tiene que resistirse a su flujo vacío.²⁷

Similar relación contradictoria posee la pintura, *Raumkunst*, con respecto al espacio, puesto que “como elaboración del espacio, implica su dinamización y negación”. Sin embargo, así como la música aspira a la “autosuperación”, al lograr la suspensión del tiempo, “los cuadros que parecen más logrados son aquellos en los que lo absolutamente simultáneo aparece como un flujo temporal que deja sin respiración”. De este modo, tiempo y espacio imponen límites que esperan ser derribados. “En su contradicción, las artes se entremezclan”, sostiene, y concluye: “Las artes convergen sólo allá donde cada una sigue puramente su principio inmanente.”²⁸

Adorno parte del segundo tipo de clasificación observado por Souriau pero, al hacerlo, supera la simple observación externa alcanzando el “principio inmanente” de cada arte. Las prácticas imitativas entre las artes son repudiadas desde el principio: “Tan pronto como un arte imita al otro, se aleja de él puesto que repudia la constricción del propio material y cae en el secretismo, en la vaga noción de un continuo dialéctico entre las artes”²⁹. Esta observación, limita la relación entre las artes o más bien establece cierta escala de valores entre esas posibles relaciones, ubicando a la imitación en el extremo inferior y acuñando un concepto importante: el de la *pseudomorfosis*. Sostiene que la *pseudomorfosis* de la música en pintura, “una de las categorías clave para Stravinsky”, continuación de la dirección toma-

²⁷ Adorno, T.W., “Sobre algunas relaciones entre música y pintura”, *Sobre la música*, op. cit. p. 41.

²⁸ *Ibidem*, p. 41 (primeras dos citas) y p. 42.

²⁹ *Ibidem*, p. 42.

da por Debussy, ha seguido vigente “aún después de la renuncia de Wagner y del principio neorromántico de las sinestesias”, paradójicamente, en las corrientes antiwagnerianas. El problema fundamental, para Adorno, de esta transmutación es la irreconciliabilidad de las dimensiones tiempo/espacio, puesto que esta música “obedece todavía el principio romántico contra el que lucha en la medida que impusa la espacialización del tiempo sólo ficticiamente, que trata el tiempo sin contemplaciones, como si fuera espacio, con todas las inconsistencias que caracterizan el acto de magia”.³⁰

Dicha “manera pictórica” se aplica en la música tanto a gran escala (tiempo espacializado como tiempo planificado, dispuesto, como si fueran superficies visuales, a la manera de Morton Feldman³¹) como en pequeña escala. “Ésta se expresa del modo más decisivo en la electrónica” donde “se opera con sonidos individuales como en la pintura coetánea se opera con valores individuales de color”, aunque aclara que en general los tonos no están separados sino dispuestos en capas densas, constituyendo así la composición.³² Adorno destaca el abandono de la dimensión temporal como arte del desarrollo y transición temática, según se entendía en la “música tradicional, incluyendo a Schönberg, Berg y Webern” y no se priva de observar cierto “empobrecimiento” y “atrofia” de elementos musicales “en beneficio de la manipulación de sonidos sobrevalorados”.³³ Esta crítica del “desarrollo más reciente” desemboca en una discusión metafísica acerca de la naturaleza del tiempo, que “no puede ser forzado a la identidad con el espacio”.

20|21

En el párrafo siguiente, Adorno explora la presencia del tiempo en el cuadro, ofreciendo, naturalmente, una visión dialéctica. Cuando afirma que “en el cuadro todo es simultáneo”³⁴, ya está incorporando al tiempo, puesto que, más adelante sostendrá que “sin el tiempo no hay simultaneidad alguna”³⁵. Seguidamente, desmenuza la síntesis del cuadro, que “consiste en ensamblar todo lo que existe yuxtapuesto en el espacio y en transponer el principio de la simultaneidad en la

³⁰ Ibidem, p. 43.

³¹ Feldman, Morton, “Entre categorías”, Ramona, número 96, Buenos Aires, noviembre de 2009, p. 12–15.

³² Adorno, T.W., op. cit., p. 43.

³³ Ibidem, p. 44.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem, p. 46.

estructura de la unidad determinada de los elementos pictóricos”.³⁶ Este proceso, aclara “como proceso de la cosa misma”, está basado en relaciones de tensión y ésta, a su vez, es “impensable sin el momento de lo temporal”. Y concluye: “Por esta razón el tiempo es inmanente a la pintura, más allá del tiempo empleado en su producción. La objetivación y el equilibrio de tensiones en el cuadro son igualmente tiempo sedimentado.”³⁷ Este análisis de las propiedades temporales del cuadro ofrece un sustento teórico importante para estudiar aquellas obras plásticas que refieren a la música.

Para “clarificar la relación igualmente constitutiva de la música con el espacio”, Adorno sostiene que, dado que ella tiene lugar en el espacio, las relaciones espaciales caen dentro de los fenómenos musicales. Sostiene que “los procedimientos compositivos no han dejado nunca de dar cuenta, intermitentemente, del espacio” y menciona tanto una línea que va desde los coros dobles de San Marco hasta Stockhausen, sin dejar de lado la dimensión espacial “envolvente” de la orquesta de Bruckner. Si bien ya Souriau había mencionado esto como “presencia física”, tanto de los instrumentos como del público, su análisis se había centrado en los aspectos sonoros del fenómeno musical (alturas, voces que ascienden/descienden, melodías que surgen sobre un fondo armónico). Adorno, en cambio, introduce en la discusión un aspecto muchas veces soslayado por considerarse accesorio: la notación. Para Adorno, la notación “es esencial, no accidental” por cuanto sin ella “no habría ninguna música altamente organizada”. Se separa de esta manera de la concepción romántica de la música como arte etéreo, inasible, inmaterial, al reconocer una “relación cualitativa de la música con sus signos visibles, sin los cuales no podría ni durar ni elaborar el tiempo”, la cual apunta “de manera sensible al espacio como condición de su objetivación”³⁸. La incorporación de la escritura musical dentro de la discusión legítima, en cierta manera, la utilización de esos “signos visibles” por parte de los artistas plásticos como un medio válido de evocación sonora (pensemos en *Paisaje de escenario* (1937), de Paul Klee o en *Composición* (1941), de Esteban Lisa, cuadros que analizado en otro escrito)³⁹. Sin embargo,

³⁶ *Ibidem*, p. 44–45.

³⁷ *Ibidem*, p. 45.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Cristiá, Cintia, “Música y plástica: incidencia de lo musical en la obra de Esteban Lisa”, en *Separata*, año VI, n° 11, Rosario, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, noviembre de 2006, p. 19–33.

mientras este tipo de prácticas apuntaba a incorporar la dimensión temporal al espacio pictórico, Adorno señala en la cita anterior la convergencia de lo temporal y lo espacial en la notación musical. Inversamente, rescata la dimensión temporal en los objetos reconocibles en una pintura, puesto que al provenir del mundo empírico “son intratemporales como éste” y va más allá, afirmando que “el espacio absoluto del cuadro es un elemento diferencial del tiempo, el instante en el que se concentra la disparidad temporal”. Esto se verifica, a la vez, en la percepción del cuadro: “La contemplación adecuada de una pintura, más allá de la trivialidad, sabe también que lo que cuelga de la pared como absoluta espacialidad sólo se puede percibir como continuidad temporal”.⁴⁰

Acercándose a Souriau y apoyándose en Benjamin, Adorno considera que la pintura y la música se encuentran en un tercer plano: ambas son lenguaje. “Existe un lenguaje de la plástica, de la pintura, de la poesía”, dice Benjamin, y Adorno agrega: “La convergencia de los medios de comunicación se hace manifiesta gracias a la emergencia de su carácter de lenguaje.”⁴¹ Pero no se refiere a un comportamiento lingüístico, que la música o la pintura quieran contar una cosa, puesto que “hablan a través de su constitución”. No construyen un lenguaje, sino que ellas mismas son signos, especialmente aquellas obras que no poseen una intención definida, que rompen con todo lo designado. “Se convierten en escritura mediante la renuncia a lo comunicativo que precisamente es, en ambos medios, en verdad alingüístico porque sugiere lo meramente deseado de modo subjetivo.” Esta *écriture*, no es una escritura directa (con lo cual caería en la imitación), sino cifrada, “lo que en pintura, con una fatal expresión, se acostumbra a llamar abstracción”.⁴²

Adorno define a la abstracción, en la pintura, como un despreocuparse de la relación con los objetos; en la música, como la desaparición de sus momentos miméticos⁴³, no sólo de sus aspectos programáticos sino también de la expresividad tradicional (convenciones entre lo expresado y sus representantes). Es en la abstrac-

⁴⁰ Adorno, T.W., op. cit., p. 46.

⁴¹ *Ibidem*, p. 46–47. La cita de Benjamin proviene de Benjamin, Walter, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”, *Ensayos escogidos*, México, Coyoacán Ediciones, 2001, p. 89–103.

⁴² *Ibidem*, p. 47.

⁴³ En un reciente número dedicado a la relación entre música y pintura, un artículo de Federico Monjeau echa luz, entre otras cosas, sobre el significado de lo mimético en Adorno. Cf. Monjeau, Federico, “Formas del tiempo”, *Ramona*, número 96, Buenos Aires, noviembre de 2009, p. 38–44.

ción, en este extrañamiento del “ánimo ingenuo”, que “la pintura y la música se han emparentado”.⁴⁴ Aclara que la convergencia entre la música y la pintura no se reduce al principio de construcción, del cual depende la abstracción, sino que se produce en la polarización “entre los dos momentos asociados en el arte tradicional en una síntesis ilusoria”. Aquí Adorno procede a analizar el abandono de la figuración y de la tonalidad y su tensión “con una forma modificada de lo expresivo. [...] Ambas artes se convierten en esquemas de un lenguaje no subjetivo.”⁴⁵

En La obra de arte del futuro, Wagner realizaba un paralelismo entre los lenguajes y las artes, refiriéndose al estado primordial de fusión de las últimas:

Al igual que, durante la construcción de la torre de Babel, luego de que sus lenguajes habiéndose mezclado se tornaran incomprensibles, los pueblos se separaron para seguir cada uno su camino, del mismo modo se especializaron las artes cuando todo [elemento] nacional común se dividiera en mil particularidades egoístas al abandonar el orgulloso edificio del drama, que se elevaba hasta el cielo, y en el cual habían perdido el entendimiento que era su alma colectiva.⁴⁶

Xul Solar, ferviente wagneriano y espíritu de síntesis, organizó en su cuadro de correspondencias titulado “Hiercoecozieli según Natura” [Correspondencias sagradas según la naturaleza] colores, números, notas, fonemas y otros elementos que integraban a la vez su panajedrez. Efectivamente, además del tiempo y del espacio, en el panajedrez se reúnen “varios medios de expresión completos, es decir, lenguajes, en varios campos que se corresponden sobre una misma base, que es el zodíaco, los planetas y la numeración duodecimal”.⁴⁷

⁴⁴ Adorno, T.W., op. cit., p. 47.

⁴⁵ Ibidem, p. 48.

⁴⁶ “De même que, pendant la construction de la tour de Babel, les peuples, après que leurs langages s’étant confondus, devinrent incompréhensibles se séparèrent pour suivre chacun son chemin, de même se spécialisèrent les arts, lorsque tout [élément] national commun se divisa en mille particularités égoïstes en quittant l’orgueilleux édifice qui du drame, s’élevait jusqu’aux cieux, et dans lequel ils avaient perdu l’entendement qui était leur âme collective.” (Nuestra traducción) Wagner, Richard, *L’Œuvre d’art de l’avenir*, París, Éditions d’Aujourd’hui, 1982, p. 110.

⁴⁷ [Xul Solar, Alejandro], *Panajedrez, Pan-juego o Ajedrez argentino*, texto mecanografiado, inédito, [s.f.], Archivo Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar, 3 p. Hemos profundizado sobre el tema en Xul Solar, un músico visual. La música en su vida y obra, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2007, 144 p.

Para evitar hacer de esto una compilación de ideas adornianas, citemos un último punto. Tras esbozar los antecedentes terminológicos de la convergencia pintura-música (*Klangfarbe*, color tonal; *Farbtonmusik*, música de sonidos coloreados, *Bildklänge*, sonoridades del cuadro), y mencionar nuevamente a la sinestesia de manera tan negativa como la primera, termina con un fragmento que presume la posibilidad de continuación de experiencias convergentes:

La dificultad tiene su fundamento en la cosa misma: que la convergencia no tiene su lugar solamente en los procedimientos, en las tensiones, en los momentos lingüísticos en el interior de los cuales, y solamente en ellos, se realiza, sino en el hecho de que los materiales mismos urgen dicha convergencia, pero los artistas hacen el ganso cuando la esperan de dichos materiales en lugar del proceso de articulación.⁴⁸

Explica que tanto las menciones de línea y de volúmenes en música, como de armonía y disonancia en pintura no son simples metáforas.

En función de sus presupuestos empíricos, la música, por el hecho de su intraspacialidad, remite al espacio de modo más significativo que la forma como la pintura remite al tiempo; eso puede ayudar a explicar ciertas disimilitudes entre ambos medios desde la perspectiva de su convergencia. Visto desde el aspecto decisivo, el de su composición esencial [*Durchgeformten*], apenas hay ninguna diferencia. Convergen como algo espiritual. Las fronteras establecidas que sitúan las artes espaciales y las artes temporales unas frente a otras derivan de la necesidad de clasificar, de ordenar [...].⁴⁹

Es evidente que las categorías de *Zeitkunst* y *Raumkunst* no solamente distan mucho de ser absolutas sino que mantienen entre sí una relación dialéctica. Esta tensión es la que posibilita distintos tipos de experimentación, como las que se estudiarán en el seno de este proyecto y permite una reflexión incisiva que busque caracterizar las zonas de conflicto.

⁴⁸ Adorno, T.W., op. cit., p. 50.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 51.

3. Metodología y consideraciones finales

El discurso crítico de Adorno puede aplicarse a gran parte de las expresiones artísticas del siglo XX y no tanto porque su texto fue publicado veinte años después del de Souriau sino por su manifiesto interés en las expresiones de vanguardia. Souriau sostiene, en cierta manera, un discurso anclado en la tradición; no en vano sus ejemplos musicales, literarios y pictóricos provienen eminentemente del siglo XIX (con algunas excepciones de principios del XX, como Debussy).

Del mismo modo, la diferencia metodológica es muy notable. Souriau intenta ofrecer una delimitación bastante clara y precisa del sistema de las artes; analiza, esquematiza, ilustra su argumentación con evidencia empírica (como en las secciones donde estudia la música del verso o la analogía entre arabesco y melodía). Si bien su texto es más breve y se ocupa fundamentalmente de dos artes, Adorno pone en juego un aparato crítico que intenta desentrañar una problemática firmemente anclada en el presente; su intención no es la de resolver el problema (clasificar, catalogar, determinar) sino la de interpretarlo. Si bien nuestro proyecto está planteado en términos adornianos, es posible que la metodología que aplica Souriau pueda servir para el objetivo de aprehender la tendencia entre las artes, mientras que la postura adorniana permita en cierta forma ahondar en el problema mediante una metodología crítica, en busca de métodos analíticos más integrales. Si no es posible lograr un equilibrio entre neo-positivismo y crítica, se puede esperar que el trabajo se beneficie de la tensión entre ambos enfoques. En última instancia, estaríamos avanzando, dentro de nuestras posibilidades, hacia una musicología con orientación crítica.⁵⁰

⁵⁰ Teniendo en mente las reflexiones de Joseph Kerman en *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Cambridge, Harvard University Press, 1985, especialmente en el capítulo 3, “Musicology and Criticism”.

Bibliografía

26|27

Adorno, Theodor W.:

“L’art et les arts”, en Lauxerois, Jean, y Szendy, Peter (comp.), *De la différence des arts*, París, L’Harmattan, Ircam / Centre Georges-Pompidou, 1997, p. 25–52.

Adorno, Theodor W.:

Sobre la música, Gerard Vilar (introducción), Buenos Aires/ Barcelona/ Mexico, Paidós, 2000, 90 p.

Barbe, Michèle:

“L’interférence des arts dans l’œuvre de Delacroix. L’exemple des Musiciens Juifs de Mogador”, Actes du Séminaire doctoral et post-doctoral: musique et arts plastiques, París, Publications de l’Université Paris IV-Sorbonne, 1999, p. 57–69.

Cristiá, Cintia:

“Música y plástica: incidencia de lo musical en la obra de Esteban Lisa”, en *Separata*, año VI, n° 11, Rosario, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, noviembre de 2006, p. 19–33.

———:

Xul Solar, un músico visual. La música en su vida y obra, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2007, 144 p.

Delacroix, Eugène:

Journal (1822–1863), André Joubin (ed.), 3 vol., París, Plon, 1996, 976 p.

Feldman, Morton:

“Entre categorías”, *Ramona*, número 96, Buenos Aires, noviembre de 2009, p. 12–15.

Kerman, Joseph:

Contemplating Music. Challenges to Musicology, Cambridge, Harvard University Press, 1985, 255 p.

Klee, Paul:

Cours du Bauhaus. Weimar 1921–1922. Contribution à la théorie de la forme picturale, París, Éditions Hazan / Éditions des Musées de Strasbourg, 2004, 222 p.

———:

The Diaries of Paul Klee. 1898–1918, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1964, 434 p.

———:

Théorie de l’art moderne, París, Denoël, 1985, 156 p.

Kreichmann, Raquel B.:

“Intertextualidad y literatura: migraciones de sentido”, en AA.VV., *Migraciones de sentidos: tres enfoques sobre lo intertextual*, Santa Fe, UNL, 1992, p. 7–31.

Matthaei, Rupprecht (ed.):

Goethe's Colour theory, Herb Aach (trad.),
Londres, Studio Vista, 1971, 275 p.

Rousseau, Pascal:

"Confusions des sens. Le débat
évolutionniste sur la synesthésie dans les
début de l'abstraction en France", en
AA.VV., *Synesthésies / Fusion des arts*, Les
Cahiers du Musée national d'art moderne,
n° 74, París, Centre Pompidou, invierno
de 2000–2001, p. 4–33.

Sabatier, François:

*Miroirs de la musique. La musique et ses
correspondances avec la littérature et
les beaux-arts. XIXe–XXe siècles*, París,
Fayard, 1995, tomo II, 728 p.

Souriau, Étienne:

*La Correspondencia de las artes.
Elementos de estética comparada*,
México/Buenos Aires, Fondo de cultura
económica, 1965, 353 p.

Wagner, Richard:

L'Œuvre d'art de l'avenir, París, Éditions
d'Aujourd'hui, 1982, 254 p.

[XUL SOLAR, Alejandro]:

*Panajedrez, Pan-juego o Ajedrez
argentino*, texto mecanografiado, inédito,
[s.f.], Archivo Fundación Pan Klub –
Museo Xul Solar, 3 p.

Cintia Cristiá, "Adorno, Souriau y algunas consideraciones acerca del marco teórico-metodológico", revista del instituto superior de música 13 [ISSN 1666-7603]. Santa Fe, Argentina, Universidad Nacional del Litoral, marzo 2011, págs. 9-28.