

Tres ratones ciegos: Goodman, McLuhan y Adorno sobre el arte de la música y del escuchar en la época de la transmisión global^{1, 2}

Lydia Goehr

Columbia University
lg131@columbia.edu



Resumen

Este ensayo investiga el discurso global a la sombra de la década de 1960. Se basa en los puntos de vista de Nelson Goodman, Marshall McLuhan y Theodor W. Adorno para explorar tres conceptos centrales para la música en la época de la transmisión global: concordancia, corriente y virtualidad

Palabras clave: Goodman; McLuhan; Adorno; transmisión; concordancia; corriente; virtualidad; música.

Abstract. *Three Blind Mice: Goodman, McLuhan, and Adorno on the Art of Music and Listening in the Age of Global Transmission*

This essay investigates global discourse in the shadow of the 1960s. It draws on the views of Nelson Goodman, Marshall McLuhan, and Theodor W. Adorno to explore three concepts central to music in the age of global transmission: compliance, current, and virtuality

Keywords: Goodman; McLuhan; Adorno; transmission; compliance; current; virtuality; music.

1. Este ensayo fue originalmente publicado en inglés: Lydia Goehr (2008), «Three Blind Mice: Goodman, McLuhan, and Adorno on the Art of Music and Listening in the Age of Global Transmission», *New German Critique*, 104, 35 (2), 1-32. Esta traducción se publica con el permiso del editor de *New German Critique*, Duke University Press.
2. Traducción del inglés de Remei Capdevila Werning. En el presente texto, la autora recurre a varios juegos de palabras a veces imposibles de traducir al castellano. Se han mantenido los significados dobles siempre que ha sido posible y se han añadido notas aclaratorias cuando ha sido necesario (N. de la T.).

Sumario

- | | |
|---|---|
| 1. Concordancia perfecta | 10. De viaje a transmisión |
| 2. La época de la transmisión tecnológica | 11. Los mejores planes de ratones y hombres |
| 3. El medio es el mensaje | 12. Análisis musical |
| 4. Identidad virtual | 13. Análisis filosófico |
| 5. Virtualidad | 14. Sin arrepentimientos |
| 6. Ilimitación dentro de límites | 15. Reducciones dondequiera no son todas las mismas |
| 7. Música exacta y laboratorio científico | Referencias bibliográficas |
| 8. De autográfico a alográfico | |
| 9. Desliz | |

Tres ratones ciegos.
Mira cómo corren...
Todos corren tras la esposa del granjero,
quien cortó sus colas con un cuchillo de carnicero.
¿Has visto alguna vez en tu vida una cosa parecida
a tres ratones ciegos?
(Canción infantil)

En la edad eléctrica, llevamos a toda la humanidad
como nuestra piel.

MARSHALL MCLUHAN

Este ensayo investiga el discurso global a la sombra de la década de 1960. Se basa en los puntos de vista de Nelson Goodman, Marshall McLuhan y Theodor W. Adorno, con el objetivo de explorar tres conceptos centrales para la música en la época de su transmisión global: concordancia, corriente y virtualidad.

El discurso global trata de ganancias y pérdidas, optimismos y pesimismo, de la cultura tradicional y de la sociedad bajo nuevas condiciones de igualdad y democracia. Por lo que respecta al tono de los términos, cabe considerar, primero, palabras como *descorporalizar*, *desasociar*, *desintegración*, *desplazamiento*, *desmaterialización*, *degeneración*, *deshumanización* y *decapitación*. Contraponemos ahora estas palabras a *expansión*, *engrandecimiento*, *extensión*, *evolución*, *entretenimiento* y *equidad*. El paso de palabras que empiezan con *d* a palabras que empiezan con *e*, es decir, de *re* a *mi*, equivale a un único peldaño en el sistema armónico occidental tradicional. A veces este único paso exige un cambio total de disposición y altera nuestra actitud para llegar, finalmente, a las palabras del discurso global que empiezan con *c*: *capitalismo*, *corporación*, *conglomerado*, *calculación*, *comercio*, *corriente* y *cambio*. Tres notas consecutivas, *e-d-c* (mi-re-do), son las de *Tres ratones ciegos*. En lo que sigue, mi argumento se centra en cuán lejos puede uno llegar dando pasos poco a

poco, sin asumir, no obstante, que donde uno llega es necesariamente allí donde quería estar.

Comienzo con un pasaje de *Los lenguajes del arte*, de Goodman, que me ha tenido intrigada durante muchos años:

Dado que la concordancia perfecta con la partitura es el único requisito para obtener un ejemplo genuino de una obra, la peor de las ejecuciones, siempre que no contenga errores, contará como tal ejemplo, mientras que la más brillante de ellas, si se equivoca en sólo una nota, no lo hará. ¿No sería posible acercar nuestro vocabulario teórico a la práctica establecida y al sentido común, permitiendo un pequeño grado de desviación en las ejecuciones que se admiten como ejemplos de una obra? Por lo general, un músico o compositor profesional se escandalizaría ante la idea de que una ejecución con una sola nota equivocada no constituyera una interpretación de la obra en cuestión, y el uso ordinario ciertamente permite que pasemos por alto unas cuantas notas equivocadas. Pero éste es uno de esos casos en los que el uso ordinario nos pondría en apuros rápidamente. El principio, aparentemente inocente, de que las ejecuciones que se diferencian en una sola nota constituyen ejemplos de una misma obra, se arriesga a concluir —dada la transitividad de la identidad— que todas las ejecuciones son ejemplos de la misma obra. Si permitimos la más mínima desviación, perdemos cualquier garantía de preservar la obra y la partitura; ya que, a través de una serie de errores de omisión, adición y modificación de una sola nota, podemos pasar desde la *Quinta sinfonía* de Beethoven a *Tres ratones ciegos*. (LLA: 172-173)³

En lo que sigue, corroboraré la afirmación de Goodman de que no hay nada de inocente en el «principio aparentemente inocente» que corre el riesgo de que «todas las ejecuciones [sean] ejemplos de la misma obra». Me pregunto, además, puesto que parece que nadie se lo ha preguntado antes, por qué esta extraordinaria elección de ejemplos. No es sorprendente que eligiera la *Quinta sinfonía* de Beethoven. Casi todo el mundo la utiliza como ejemplo. Ahora bien, ¿por qué elige *Tres ratones ciegos* y cómo se puede llegar de una a otra? Mi argumento sigue dos caminos, uno yuxtapone los puntos de vista de tres teóricos sobre la transmisión global de música y el otro busca las posibles fuentes de la referencia de Goodman a esta canción tradicional. La referencia a *Tres ratones ciegos* tiene una historia absolutamente extraordinaria y encarna un endémico reduccionismo positivista que se da tanto en la teoría como en la práctica.

La referencia de Goodman es fugaz: aparece una sola vez y nunca más. Escribí un correo electrónico a Catherine Elgin, su colega durante mucho tiempo, para preguntarle por qué razón puede que utilizara este ejemplo. «No tengo ni idea», contestó. «Dudo de que hubiera alguna razón profunda.» Fue

3. Traducción modificada. *Perfect compliance* se traduce por «concordancia perfecta». En este contexto, *performance* se traduce por «ejecución». La traducción de *Los Lenguajes del Arte*, de 2010, que se cita aquí omite un elemento clave para la comprensión del presente artículo: en vez de utilizar «Tres ratones ciegos» se dice simplemente «cualquier canción popular». La traducción de 1976 sí dice «Tres ratones ciegos» (N. de la T.).

la respuesta perfecta: no tener ninguna razón profunda es muy consistente con la perspectiva filosófica de Goodman. De todos modos, buscar una razón profunda no es lo mismo que buscar un origen profundo, y esto último es lo que haré para cambiar la perspectiva sobre la visión de Goodman, con el fin de distinguirla de su interpretación usual.

1. Concordancia perfecta

Goodman escribió este pasaje, al igual que su libro, en 1968. El subtítulo del libro, *Una aproximación a la teoría de los símbolos*, hace explícita su intención de ofrecer una teoría general de los símbolos. Como una de las obras más citadas de los últimos cuarenta años (en los campos correspondientemente relevantes), el libro ejerce una influencia que va mucho más allá de la filosofía angloamericana de las artes. La exigencia de Goodman de concordancia perfecta con una partitura ha sido tradicionalmente interpretada como una demanda demasiado extrema para la práctica musical, a pesar de su negación explícita de que no está ofreciendo una condición o una indicación de cómo la práctica o el habla común deben proceder necesariamente. «Esto no significa que las exigencias que se imponen a nuestro discurso técnico tengan que gobernar nuestra habla cotidiana», insiste, «[n]o estoy recomendando que en el uso ordinario del lenguaje nos neguemos a reconocer que un pianista que se ha saltado una nota no haya interpretado una *Polonaise* de Chopin, como tampoco recomendando que nos neguemos a llamar pez a la ballena, esférica a la Tierra o blanco al tono rosa-grisáceo de los humanos» (*LLA*: 173)⁴. Aún así, su punto es que el uso ordinario del lenguaje nos conduce a problemas lógicos y quizás incluso a otro tipo de problemas cuando se trata de ofrecer una teoría general de símbolos.

Ahora bien, ¿por qué se nos ponen los pelos de punta ante esta exigencia de concordancia perfecta? Al fin y al cabo, se corresponde con el ideal primordial de una práctica musical regulada por el concepto de obra: para que una interpretación sea fiel a una obra, debe ser fiel a sus notas. Sin embargo, una cosa es hablar de ideales y otra cosa es hablar de condiciones de individuación e identidad. Hablar de concordancia perfecta como *ideal* es dejar un espacio para las imperfecciones de la práctica humana, mientras que determinar que la concordancia perfecta es una *condición de identidad o individuación* es eliminar este espacio. Dada una condición de identidad, *perfecto* significa ‘perfecto’. Dado un ideal, *perfecto* significa ‘hacer lo mejor que se pueda’. Sin embargo, a menudo, hacer lo mejor que uno pueda no es suficiente para el filósofo.

Goodman argumenta a favor de la estricta condición de concordancia perfecta para evitar el problema lógico de la vaguedad. Busca una solución a la llamada *paradoja sorites*, o el argumento de ir poco a poco. Considérese un montón de arena. Un único grano de arena no constituye un montón, y si un solo grano no es un montón, tampoco lo son dos, ni tres, etc., hasta que,

4. Traducción modificada (N. de la T.).

dado un montón de arena, no se puede admitir lógicamente que se trata de un montón a no ser que se introduzca un límite claro, digamos, mil granos. ¿Pero por qué no 999 o 998, hasta que llegamos de nuevo a un solo grano? De un modo similar, dada una interpretación de una obra con mil notas, ¿cuántos errores puede cometer un intérprete hasta que digamos que no ha interpretado la obra: una nota incorrecta, dos, tres? ¿Y qué diríamos de una interpretación que contuviera tantos errores que coincidiera con otra partitura? «Damas y caballeros, se suponía que esta noche iban a escuchar una sonata de Beethoven, aunque, en realidad, han escuchado una sonata de Mozart». No queriendo admitir un límite en algún punto entre ningún error y todos los errores, Goodman opta por la condición más rigurosa y no permite ninguna nota incorrecta.

El argumento de Goodman sobre la concordancia perfecta está diseñado para prevenir mucho más que simplemente estipular límites arbitrarios. Está diseñado también para prevenir la superposición de obras y las individúa claramente la una de la otra. De aquí su sutil especificación de condiciones sintácticas y semánticas, la cual es consistente con su estricto compromiso con el nominalismo y el extensionalismo. No es necesario especificar estos compromisos aquí (Goehr, 2007). Basta con imaginar una situación donde una interpretación puede considerarse como perteneciente a más de una obra: «Damas y caballeros, esta noche han escuchado la *Quinta sinfonía* de Beethoven y en un cierto punto del movimiento lento también han escuchado la melodía “La Folia” del siglo XVII». En este artículo, no he escogido ningún ejemplo sin la debida atención. Éste refleja un debate reciente sobre la similitud entre la línea de bajo y la progresión armónica de estas dos piezas (Cooper, 1995). De todos modos, como hace explícito el debate, si se empiezan a buscar superposiciones musicales a este nivel básico de análisis, pronto se llegará a una lista tan larga como la de Leporello. Tomar música prestada ha sido siempre la esencia de la composición musical, en cualquier tipo de música y probablemente en cualquier parte del mundo. Solo se convirtió en un problema (aunque ni siquiera entonces se dejó de practicar) cuando la originalidad y los derechos de autor se convirtieron en problemas, a saber, cuando la fidelidad a la obra (*Werktreue*) se convirtió en una demanda burguesa sobre la práctica, más o menos entorno a 1800. Con las piezas musicales pasa lo mismo que con el matrimonio tradicional: dadas las especificaciones de Goodman, no debe haber superposiciones o entrecruzamientos entre clases⁵.

Goodman sabe que obras diferentes deben compartir ciertas notas, acordes e incluso progresiones armónicas. Consecuentemente, especifica sus condiciones de una manera tan integrada y compuesta que finalmente solo se pueden

5. Considérese mi ejemplo favorito de todos los tiempos, un chiste de la Unión Soviética que encierra algo del ingenio de la guerra fría: «Damas y caballeros, esta noche pensaban que iban a escuchar la *Quinta sinfonía* de Shostakovich, pero lo que han escuchado es una no interpretación de esta obra en el momento en que los intérpretes han invertido completamente el orden de las notas y han interpretado la pieza al revés. Lo que de hecho han escuchado es una interpretación de la *Quinta sinfonía* de Beethoven».

comparar las obras consideradas como totalidades. En este sentido, compárese el uso conferido a *Tres ratones ciegos* en un artículo escrito en 1964 para el *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Pratt, 1964). Aquí, el autor, Carroll C. Pratt, trata del principio de la Gestalt en general y de *Dios salve a la Reina* en particular. Recordando las tres últimas notas del himno nacional y las tres primeras de la canción infantil *Tres ratones ciegos*, Pratt insiste en que nunca nadie las podría confundir incluso si se cantaran en la misma tonalidad. Lo que Pratt admite en su explicación también lo admite Goodman, a pesar de su reducción de clases pertenecientes a la Gestalt a clases extensionales. Con reducción o sin ella, la estructura formal global o compuesta donde las tres notas descendientes son cantadas es lo que constituye toda la diferencia entre el himno y la canción infantil. Incluso si Goodman no estuviera leyendo devotamente el *Journal of Aesthetics and Art Criticism* en la década de 1960, leyó obras sobre la psicología de la Gestalt, tal y como se demuestra en las páginas iniciales de su libro. Aún así, se trata solo de la más leve conjetura de que Pratt influyó sobre la referencia de Goodman a *Tres ratones ciegos*.

2. La época de la transmisión tecnológica

Lo que Goodman considera un problema lógico, lo considero también una ansiedad en la época de la reproductibilidad tecnológica, la época eléctrica o la época de la transmisión global. Éste es el principal cambio de perspectiva que quiero alentar en este ensayo. Aunque Goodman introduce la condición de concordancia perfecta por razones lógicas, su argumento encaja perfectamente con el momento histórico en que McLuhan proclamó que «el medio es el mensaje» o Adorno describió que el arte de la música se reduce a los medios de su transmisión tecnológica. Además de ser un extensionalista, Goodman era también un sutil convencionalista. Aunque su argumento determina demasiado los ideales tradicionalmente asociados con lo que he llamado «el museo imaginario de obras musicales», responde a la transformación de este museo en un museo virtual. Puesto que, en este museo, la vaguedad se convierte en un tipo de amenaza totalmente nuevo, cuando, al recorrer todo el camino, se corre el riesgo demasiado grande de extraviarse o cuando extraviarse pone en riesgo recorrer todo el camino⁶.

3. El medio es el mensaje

Para McLuhan y Adorno, el «es» de la frase «El medio es el mensaje» es el producto de un largo movimiento social hacia lo que Adorno llama «pensamiento identitario». El movimiento muestra la reducción que tiene lugar cuando la diferencia entre medio y mensaje es eliminada o, más precisamente,

6. Dada esta amenaza, uno también debe preguntar hasta qué punto los términos *museo*, *música* u *obra* se pueden ligar a sus significados, especialmente si el significado tradicional es lo que virtualmente los desafía más.

cuando parece que se ha eliminado. Si bien es cierto que el mensaje o el significado de las artes siempre ha sido parcialmente su medio tecnológico, nunca hasta recientemente el significado aparece completamente como su medio. ¿Por qué añadir esta referencia calificadora a lo que *parece* ser el caso? Porque, para Adorno, detrás de la dura apariencia del presente histórico, se encuentran los fragmentos de la diferencia anterior entre medio y mensaje, esperando, por así decirlo, a ser recordados: queriendo no ser olvidados.

En un libro de ensayos sobre música en la época de su reproductibilidad tecnológica, que ha aparecido recientemente bajo el título *Current of Music*, Adorno muestra su preocupación con, y su escepticismo hacia, los muchos significados del término *corriente*, aunque él no articula estos significados distintos de una forma tan explícita como lo hago yo aquí (Adorno, 2006). Hablar de una corriente es hablar obviamente de transmisión eléctrica, de un transportador, un transmisor o un conducto. Pero también es hablar de la circulación de la sangre o el paso del tiempo. Además, también se puede hablar de algo que es *au courant*, que está al corriente, que es oportuno, está al día o tiene relevancia actualmente: de esta manera, Adorno se refiere a la *Aktualität* de nuestros asuntos presentes. Finalmente, hablar de la actualidad en el sentido de relevancia podría ser hablar del presente valor de cambio (*currency*) de algo como producto en el mercado global. O también puede dirigir nuestra atención a lo que es actual o corrientemente considerado como una opinión o una creencia. De aquí vienen las múltiples referencias en los escritos de Adorno a la corriente, al tenor o el tono de nuestro tiempo.

Goodman especifica su condición de concordancia perfecta para preservar la identidad de las obras de arte no solo durante su interpretación en vivo, sino también durante su transmisión tecnológica, ya sea por teléfono, como ocurrió por vez primera a finales del siglo XIX, luego a través de la radio, la fotografía, el fonógrafo, la televisión y hoy en día el ordenador. Mientras que para Goodman, sin embargo, la determinación precisa de condiciones notacionales nos informa de toda la identidad relevante para la transmisión de las obras, para Adorno y McLuhan no es así. Preocupados por más que obras y notaciones —preocupados también por la experiencia que posibilitan hoy las diferentes tecnologías—, mantienen que no hay garantía alguna de que la producción de una obra permanezca la misma bajo las condiciones actuales de transmisión. Las nuevas tecnologías han hecho posible una variedad tan grande de mezclas y equiparaciones en música que la estructura misma de nuestra experiencia sensorial ha cambiado.

Tanto si uno considera el contenido o la forma de transmisión, para Adorno, son ambas cosas —las obras como objetos que no consiguen preservar su identidad a través de la radio y la experiencia subjetiva tradicionalmente asociada con tales obras—, porque, tal y como dice McLuhan, sujetos y objetos son extensiones los unos de los otros. Por lo tanto, a la hora de escuchar una sinfonía, ni la posibilidad objetiva ni la habilidad subjetiva es absolutamente la misma que cuando se escuchaba en una interpretación en vivo. Adorno describe lo que ocurre cuando la sinfonía en una sala de conciertos se transfor-

ma en lo que él llama «partes producidas» para la transmisión doméstica entre el desayuno, la comida y los cócteles en la cocina, el comedor y el salón. El carácter sinfónico original de la sinfonía no permanece tal cual (ni tan solo en la sala de conciertos), a pesar de las proclamaciones auráticas que mantienen lo contrario. A partir de uno de los ejemplos favoritos de Adorno, en la radio se nos promete que Arturo Toscanini estará «con nosotros esta noche» para interpretar la *Quinta sinfonía* de Beethoven, sin embargo, en la falsedad de la apariencia, lo que se nos ofrece es solo un eco distorsionado de lo que musicalmente fue una vez la sinfonía. «Damas y caballeros, esta noche lo que han estado oyendo es solo un eco de lo que una vez escucharon como la *Quinta sinfonía* de Beethoven.»

Para McLuhan, los nuevos medios de producción y distribución han alterado la forma espacio-temporal de nuestra visión y nuestro oído, con consecuencias para nuestra experiencia estética y social. Esto es lo que sugiere con su frase más famosa: «El medio es el mensaje». Los cambios en los medios han llevado consigo cambios en el significado y la experiencia, porque los primeros hacen de mediación de los segundos: los medios como mediación. McLuhan escribe esta frase en su libro *Comprender los medios de comunicación*. Titulando su libro así, McLuhan apunta hacia cambios en los medios y en la comprensión. Lo que comprendemos y cómo lo comprendemos ha cambiado. En una ocasión, Adorno dijo que McLuhan «está en lo cierto: *the medium is the message*», y lo dice en el momento en que describe «la civilización en su degradación más profunda». Esta degradación consiste en una «suplantación de medios y fines», explica Adorno, de modo que «las propiedades humanas son sustituidas» por otras, presuntamente por características ahora inhumanas o degradadas⁷.

Immanuel Kant también «estaba en lo cierto», solo que las categorías a priori de espacio y tiempo están sujetas a convenciones y desarrollos a posteriori. Estos últimos pueden ser tan radicales que el discurso más *totalizador* sobre la globalización es «irónicamente» sostenido por un modo de producción musical que hoy en día está totalmente *roto* —reducido a popurrís desconectados o cortes de voz (*sound bites*), tal y como fueron llamados en la década de 1980. La reducción de una totalidad a partes pequeñas supone que las partes son mutuamente intercambiables cuanto más pierden sus significados individuales. De esta manera, la pieza más pequeña, al igual que el paso más minúsculo, es testimonio de la pérdida total de significado en la totalidad.

Adorno cita la frase más famosa de McLuhan en inglés. Esta frase también, al haberse convertido en un corte de voz, es intraducible. Transmisión no es automáticamente traducción: solo palabras o frases todavía ligadas a un significado y a un contexto son traducibles. Sin su significado o descontextualizadas

7. «Ironisch—Zivilisation in ihrer tiefsten Erniedrigung—behält McLuhan recht: the medium is the message. Die Substitution der Zwecke durch Mittel ersetzt die Eigenschaften in den Menschen selbst» (Adorno, 1977b: 772). El fragmento en castellano reza: «Irónicamente (la civilización en su humillación más profunda), McLuhan tiene razón: *the medium is the message*. La suplantación de los fines por los medios sustituye a las propiedades en los propios seres humanos» (Adorno, 2009b: 687).

y sin volver a recontextualizar, la frase de McLuhan se convierte en un signo vacío, físicamente en un corte, en un fragmento o en una pieza. Adorno cita esta frase en sus «Notas marginales sobre teoría y praxis». Citando esta frase como un signo similar a una nota *post-it*, que es precisamente lo que el término *nota marginal* sugiere, está sujeta a modos de transmisión. En cualquier caso, al mostrar esto, Adorno también nos pide que recuperemos el pasaje apropiado —nada menos que el primer pasaje— en el texto de McLuhan. Por lo tanto:

En una cultura como la nuestra, con una larga tradición de fraccionar y dividir para controlar, puede ser un choque que le recuerden a uno que, operativa y prácticamente, el medio es el mensaje. Esto significa simplemente que las consecuencias individuales y sociales de cualquier medio, es decir, de cualquiera de nuestras extensiones, resultan de la nueva escala que introduce en nuestros asuntos cualquier extensión o tecnología nueva. (McLuhan, 1996: 29)

El lenguaje de los cortes de voz o fragmentos de sonido no es el de Adorno. Solo se empieza a usar corrientemente en la década de 1980, cuando se determinó su límite a treinta y dos segundos. Sin embargo, la idea de un fragmento de sonido se remonta al menos a 1935, cuando Muzak⁸ o hilo musical fue patentado en los Estados Unidos. Treinta segundos o un poquito más: John Cage confesó, en 1948, que quería «componer una pieza de silencio ininterrumpido y venderla a la compañía Muzak». Duraría lo mismo, estipuló, que toda la música «enlatada» (Kostelanetz, 1993: 43)⁹. Reflejando esta confesión, la patente inicial de Muzak compartía con las patentes de entidades científicas una reducción de lo que Goodman llama más adelante «identidad literal»¹⁰ —una reducción a una entidad transmisible de forma segura o a un signo lógico sellado con una garantía pero vaciado de cualquier rastro de significado profundo. Sin embargo, durante mucho tiempo (tal y como muestra el *Oxford English Dictionary*, OED), *Muzak*, *Musak*, *Musac* o *Muzack*, apenas pudo determinar su deletreo como la identidad de su producto.

Estoy tentada a describir Muzak como la primera música virtual o vaga en la época de la transmisión global. Muzak puso en un segundo plano música compuesta para un primer plano. «Debemos tener Muzak dondequiera que vayamos», proclamó el *Listener Magazine* en 1965 (citado en el OED), ya sea en tiendas, restaurantes o en cualquier otro espacio público con ascensores. Liger a o fácil de escuchar, tal y como dictaba la patente original, Muzak tenía que ser inmediatamente reconocible o familiar. Sin embargo, pronto se topó con dificultades, ya que la ley de derechos de autor prohibía reproducir Mozart como Muzak. Como mucho, se podía producir un hilo musical que fuera *casi* como Mozart o, mejor, que fuera *virtualmente* Mozart. En 1957, se informó

8. Muzak es la compañía que desarrolló el hilo musical (N. de la T.).

9. Cage estaba hablando aquí de la pieza que estaba planeando: 4' 33", a pesar de que, en 1948, todavía no había determinado el tiempo exacto.

10. En inglés *sameness of spelling*. También traducido por «deletreo idéntico» o «igualdad de transcripción» (N. de la T.).

de que «cincuenta millones de estadounidenses» escuchan «de un modo u otro [...] Muzak diariamente» (citado en el *OED*). A pesar de la ley, «de un modo u otro» captura perfectamente la vaguedad subjetiva de esta nueva experiencia de escuchar, correspondiendo a la vaguedad objetiva tanto de la nueva música como de su nombre.

McLuhan se ocupa de las consecuencias globales y a gran escala de las alteraciones más pequeñas que las tecnologías modernas han producido en nuestra experiencia espacio-temporal. En *La Galaxia Gutenberg*, escribe sobre la extensión que los medios globales han permitido, en particular de cómo la extensión ha reducido todas las áreas al alcance de estos medios en una «aldea global» (McLuhan, 1998: 35). McLuhan muestra las inseguridades asociadas a un nuevo tipo de extensionalismo global, lo cual *nos* permite leer el estricto extensionalismo lógico de Goodman como su ansiado antídoto. Mientras que la lógica define clases finamente en sintonía, la tecnología reduce redes enteras o galaxias a algo local, como si todo lo que existiera aquí y ahora dentro de los confines de nuestros salones, aunque lo reduce a algo que no somos capaces de comprender completamente. De repente, ahora todo está demasiado cerca para que realmente lo podamos ver:

Es más sencillo decir que si una nueva tecnología extiende uno o más de nuestros sentidos fuera de nosotros en un mundo social, aparecen en esa cultura particular nuevas proporciones entre todos nuestros sentidos. *Puede compararse a lo que ocurre cuando se añade una nueva nota a una melodía.* Y cuando las proporciones de los sentidos cambian, en cualquier cultura, lo que ha aparecido diáfano antes puede hacerse opaco de súbito, y lo que ha sido vago y opaco, hacerse transluciente. (McLuhan, 1998: 64; cursiva mía)

El juego transformativo o cognitivo entre la opacidad y la translucidez evoca la tensión entre cercanía y distancia. Lo que se ve desde lejos solo podía haber sido visto ante los propios ojos si uno hubiera notado que, cuando se añadió una sola nota a la melodía, la melodía entera cambió. McLuhan derivó esta idea del libro de Bertrand Russell de 1925, *ABC de la relatividad* (aunque puede ser que la sacara de Ludwig Wittgenstein). Cambiar algo tan pequeño como una letra en una palabra o una palabra en una frase puede resultar en una completa alteración de nuestra actitud. La música deviene Muzak: solo que en nuestra nueva ceguera o sordera no notamos el cambio.

4. Identidad virtual

Al igual que McLuhan, cuando Adorno examina un cambio, lo hace mayormente describiendo una pérdida. Todo suena muy pesimista, aunque éste no sea el objetivo de Adorno. Más bien quiere exponer toda suerte de reducciones positivistas. Así, por ejemplo, lo que la radio promete es que la interpretación en vivo es perfectamente transmitida a través del receptor sin mediación, interrupción o interferencia. Es una falsa promesa. Piénsese en la historia que cuenta en *Current of Music* acerca de visitar a unos amigos en un pueblo cerca

de Frankfurt am Main y oír el cantar de un ruiseñor en el jardín (120). Aparentemente, la canción era tan llamativa que una estación de radio la transmitió para que todo el mundo la pudiera oír. Estando en el jardín un poco más tarde, Adorno tuvo una experiencia doble: la interpretación simultánea de la canción en vivo y su transmisión también en vivo. Sin embargo, la simultaneidad era solo aproximada. Un poco sorprendido hasta que recordó las leyes físicas de la transmisión de sonido, oyó la transmisión antes que el evento en vivo. Adorno le dio mucha importancia a esta diferencia temporal apenas discernible. «Die wirkliche Nachtigall», escribió, «klang wie ein Echo der übertragenen» («El ruiseñor real sonaba como un eco del retransmitido»). La inmediatez de un concierto en vivo (o de una interpretación en vivo) era distinta, concluyó, de la falsa inmediatez de la así llamada «transmisión en directo». Lo que la última produce es un sentimiento de extrañamiento, entumecimiento o enmudecimiento (tal y como Adorno y McLuhan utilizan estos términos), sugiriendo que la experiencia radiofónica es, después de todo, totalmente distinta de lo que prometió ser.

Adorno describe de una forma similar los discursos políticos en la radio de su tiempo con su promesa de ser un «discurso informal»¹¹. Éste es un ejemplo de la falsa personalización de lo político que hoy en día nos es tan familiar, cuando esta habituación es una forma de felicidad o satisfacción que genera poca satisfacción auténtica. En el contexto de la cultura de masas, McLuhan adapta la frase «El medio es el mensaje» a «El medio es el *m*asaje». Aparentemente, la alteración fue provocada por un error tipográfico en la impresión de un libro que McLuhan escribió y diseñó con Quentin Fiore, un error de una sola letra (en inglés) perfecto para su argumento, y perfecto también para el presente argumento (McLuhan y Fiore, 1969).

Tanto para Adorno como para McLuhan, ya no reconocemos nuestro propio extrañamiento del discurso político o, cuando lo hacemos, nuestra única opción, que de hecho no es una opción, es la de apagar la radio. *Von Heute auf Morgen* (*De un día para otro*). Arnold Schoenberg (el compositor de esta breve ópera moderna) pensó que apagar la radio demostraba la libertad que todavía tenemos de no aceptar las *Neues vom Tage* (*Las noticias o novedades del día*). También podría haber titulado su obra *Von Heute auf Gestern* (*De hoy para ayer*). Adorno y McLuhan también notan la pérdida, pero saben que no hay camino de regreso¹².

En este sentido, Adorno no está satisfecho con lo que McLuhan describe como «encajar en la barbilla», al igual que McLuhan no lo está. El «arte experimental», explica éste último:

[...] indica al hombre las *especificaciones exactas* de la violencia contra su psique proveniente de sus propios antiirritantes o tecnología. Esas partes nuestras que

11. En inglés, *fireside chat*, en referencia a las alocuciones radiofónicas que dio el presidente estadounidense Roosevelt de 1933 a 1944 (N. de la T.).

12. Agradezco a Antonia Soulez por recordarme otra frase de Schoenberg muy apropiada, a saber: «Feliz es la mano que no mantiene su promesa» (*Die Glückliche Hand*, op. 18).

proyectamos en forma de nuevos inventos son intentos de contrarrestar o neutralizar las presiones e irritaciones colectivas. Pero el antiirritante suele resultar más molesto que el irritante inicial, como una toxicomanía. Y aquí es donde el artista puede enseñarnos a «fluir con el puñetazo» en lugar de «encajarlo en la barbilla». Solo puede repetirse que la historia del hombre es un registro de «encajar en la barbilla». (McLuhan, 1996: 87; cursiva mía)

«Fluir con el puñetazo» es sutilmente distinto a «encajar en la barbilla». Solo lo último sugiere una cierta forma de supervivencia o resistencia sin compromiso para producir la antiirritante al que McLuhan hace referencia. En este contexto, el lenguaje de antiirritantes deriva tanto del lenguaje de la química y de la física como del de la psicología. También está estrechamente relacionado con el lenguaje de la transmisión. Dado el desarrollo, en el siglo XVII, de la óptica dentro de la física newtoniana, el término *transmisión* fue inmediatamente asociado con la distorsión de una imagen, puesto que se mostraba que no había líneas rectas de *A* a *B*. A finales del siglo XVIII, los llamados «transmisionistas» o «lamarckianos» hablaban de la herencia directa de características, a pesar de que, presumiblemente, ellos también reconocían que la mejor herencia directa lleva a semejanzas de familia inexactas. Lo sabemos de la que fue la familia real española, incluso la localidad, es decir, el incesto real o absoluto, exagera los rasgos más indeseados cuando la familia «llega hasta el final»¹³.

5. Virtualidad

Virtualidad, sugiero, es el concepto más exacto que hemos desarrollado para *inexactitud*. La historia del concepto es una historia de la pérdida, del desarraigo gradual del concepto de lo que en un momento importaba más: el valor humano y la virtud. El término *virtualidad* procede de términos antiguos para virtud y virtuosismo, aunque rápidamente se conectó con el término latín *virtus*, que significaba ‘puro poder’, ‘potencia’ o ‘potencialidad’. Ya en el principio hubo tensiones entre la virtud relacionada con forma y poder y la virtud relacionada con contenido y valor. En tiempos modernos, el término pasó por los movimientos fundados del *virtualismo* biológico, por los movimientos cada vez más infundados del *virtuoso* artístico, y luego a la *virtualidad* como pura posibilidad cuando el lazo hacia la presencia inmediata y la presencialidad de la realidad es finalmente cortado. En el discurso global contemporáneo, hay referencia a la virtualidad por todos lados, y «por todos lados» es el aspecto relevante: por lo tanto, en la experiencia virtual y la realidad, en la velocidad virtual y la representación, en signos virtuales, iglesias, pacientes, sexo, banca, conferencias y animales de compañía. A menudo, estas referencias están mancilladas por el mismo tipo de ansiedades que se muestran en respuesta a la tecnología pionera del teléfono y la cámara. Lo virtual se encuentra en el espacio fantasmal entre vida y muerte, ni completamente uno

13. En inglés, *goes all the way* significa ‘llegar hasta el fondo’ o ‘el final’ y también ‘tener relaciones sexuales’ (N. de la T.).

ni enteramente el otro. O quizás ya no importa donde estás o donde vas, porque en todas partes «todo es lo mismo». Lo que importa *más profundamente* ha sido desmaterializado a fondo y sigue viviendo, si es que vive, solamente en el espacio virtual.

En términos de Adorno, los medios globales de transmisión prometen una cosa y dan otra. Un teléfono nos ofrece una línea directa hacia otra persona, pero, tal y como sabemos por los teléfonos móviles o lo que los alemanes llaman *Handy* ('a mano'), la línea directa solo se garantiza donde y cuando menos se la necesita, es decir, solo cuando está «a mano». La tecnología promete exactitud y entrega, pero ofrece inexactitud o recepción estática. Al mismo tiempo, cuanto más invasiva es la mediación tecnológica, más olvidamos que está mediando. Ésta es una forma de olvido moderna, de lo que otros llaman «nuestra amnesia» (Huyssen, 1995: ensayos 1-9).

Sin embargo, para todo este discurso crítico, la virtualidad alineada a la vaguedad no debería interpretarse solo de forma negativa. Considérese la idea específica de la realidad virtual y de la realidad que casi produce. Cuando se dice que, virtualmente, todos los miembros del comité han llegado, se admite algún tipo de fracaso: algo o alguien todavía falta. Pero también hay una satisfacción imperiosa o suficiente de que han llegado suficientes personas o que se ha alcanzado un quórum. Aquí es más la diferencia práctica que no la ideal entre *todo* y *bastante* o *suficiente* es suspendida efectivamente. Y de un modo todavía más positivo, cuando uno dice que se le ha acabado virtualmente la paciencia, normalmente significa que todavía le queda un poco. ¿Acaso las referencias a la realidad virtual no sugieren que todavía existe alguna diferencia entre todo y bastante? Ciertamente, pero a partir de esto no se puede establecer una norma exacta. Cuando la diferencia entre todo y bastante importa y cuando no es un asunto de la práctica, la convención y el contexto (Norton, 1972; Aarseth, 2001; Friedberg, 2006; Beckmann, 1998).

Regresemos ahora al ideal de concordancia perfecta de que deberíamos intentar tocar todas las notas correctamente. Supongamos que cometo seis errores. ¿Puedo decir que he ejecutado una interpretación virtual de la obra, o que virtualmente he ejecutado la obra? Ambos casos suenan extraños. Ciertamente, puedo pretender que hoy he tocado la pieza suficientemente bien para que sea considerada como tal porque ha comunicado el mensaje que quería transmitir. Para Goodman, la siguiente distinción es crucial. Para los propósitos de la lógica o la identidad, decir que uno ha producido virtualmente una interpretación es admitir que, de hecho, no se ha producido una interpretación. Para los propósitos de la evaluación o del juicio estético, sin embargo, decir que uno virtualmente ha interpretado la obra puede significar perfectamente que se ha hecho suficientemente bien para que la obra se comprendiera. Goodman insiste en mantener estos dos aspectos separados: los asuntos de evaluación y los asuntos de identidad no se deberían combinar ni confundir. Adorno y McLuhan están de acuerdo en que la combinación debería evitarse, pero no están convencidos de que separar los asuntos o esferas sea la manera correcta de hacerlo.

6. Ilimitación dentro de límites

Goodman presta total atención a un nuevo tipo de música que ha devenido ilimitada en relación con su material, así como también con el alcance de su distribución. Citando al compositor de Princeton Roger Sessions, Goodman confirma que ahora «el compositor tiene ... [ahora] todo el mundo sonoro a su disposición» (LLA: 176). El término *disposición* (*disposal*), con su connotación en inglés de ‘desecho’, no debería ignorarse, ya que, cuando algo está a la disposición de uno, o bien no se desecha nada o bien todo es un desecho.

Lo que Adorno describe como administración total, Sessions lo describe como organización total:

El tema de la «organización total» conduce de forma natural a la consideración de los medios electrónicos. Desde que las potencialidades de los medios electrónicos en el reino del sonido son, por lo menos a efectos prácticos, infinitas, es imposible medir todos los elementos musicales en términos de cantidades exactas, [...] puesto que tal medición es la naturaleza misma de los instrumentos y el método con el que se utilizan. Por lo tanto, un matiz dinámico no solo puede sino que debe convertirse en una cantidad fija, del mismo modo que cualquier tono en toda la gama de alturas o gradaciones de color. Cada momento de la música no solo puede sino que debe ser el resultado del cálculo más minucioso, y el compositor, por primera vez, tiene todo el mundo del sonido a su disposición (*disposal*). (Sessions, 1962: 31)

La transformación de matices dinámicos a cantidades fijas es exactamente en lo que muchos compositores de vanguardia confían, pero también es lo que otros quieren prevenir más. Momentos estéticos reducidos a cálculos minuciosos: «¿Acaso no es esa», se preguntan muchos, «la música del horroroso laboratorio moderno?». Sessions solo concluye que «en el futuro de la música [...] no se puede dudar» de que «todos los medios electrónicos tendrán un papel vital y posiblemente decisivo». Esta conclusión no equivale a una simple celebración. «No es suficiente», explica, «tener el mundo entero a disposición —la propia infinitud de posibilidades anula posibilidades [...] hasta que se descubran las limitaciones. No hay duda de que las limitaciones están allí y, si no, ciertamente se encuentran en los seres humanos». Sessions expresa sus dudas respecto a que, cuando todo es posible, todo lo que es humano o querido se pueda por eso obtener. No está en contra de la expansión del material musical, sino que teme la ilimitación sin límites o la cantidad sin matices. La ilimitación se debería asumir o apreciar solo bajo la condición impuesta por límites, al igual que las reivindicaciones globales o universales solo tienen significado cuando están mediadas por contextos regionales o locales. «Los valores —incluyendo los que tienen la oportunidad de obtener un reconocimiento global— no vienen de la nada», escribió recientemente Jürgen Habermas: «Obtienen su fuerza vinculante solo dentro de órdenes normativos y prácticas de formas particulares de vida cultural» (Habermas, 2005: 25). Lo que se insiste en este argumento es que la virtualidad sin virtud está vacía, aunque la virtud sin potencialidad es ciega.

7. Música exacta y laboratorio científico

Goodman introduce sus pronunciamientos teóricos sobre la concordancia perfecta haciendo referencia a Sessions. Esto no debería ignorarse, al igual que debería advertirse la nota que dedica a Cage y otros compositores y artistas totalmente atentos a los nuevos medios en los años experimentales de la década de 1960. Lo que Goodman ve en estos años revolucionarios es la tendencia de la producción musical a *aproximarse* a la condición «químicamente pura» del «laboratorio» científico. Aproximación es el punto importante. La música se aproxima a la pureza en la práctica, pero para Goodman solamente la alcanza en teoría. La pureza pertenece solo a la teoría, ya sea científica o filosófica, y no al mundo real, y por lo tanto tampoco concierne a aquellas piezas musicales que han sido compuestas de forma afín a la exigencia de que la máxima fidelidad a sus partituras debería ser la condición para su interpretación. Incluso en las interpretaciones mecánicamente diseñadas para repetirse perfectamente las unas a las otras, en el mundo real siempre aparecerán diferencias significativas, diferencias que determinan su calidad variable o su mérito estético. Goodman argumenta que lo que es siempre exactamente lo mismo entre interpretaciones es solo lo que el experimento, diseñado por un teórico o compositor contemporáneo, establece que es relevante para su identidad, pero no para su cualidad estética: diferencias momentáneas o diminutas en los matices pueden crear una diferencia estética enorme. Goodman toma prestada esta idea del físico y premio Nobel Sir George Thomson, cuyas palabras son usadas por Goodman para encabezar su capítulo «Partituras, bocetos y guiones».

Por lo tanto, y contrariamente a lo que pueda parecer, Goodman no está celebrando de forma obvia la concordancia perfecta como una condición teórica para la identidad. De hecho, está mostrando su límite y su necesidad solo en relación con lo que se requiere lógicamente (según un determinado esquema notacional). Goodman admite la inexactitud del mundo real en su argumento en el instante en que, por ejemplo, deja de lado cuestiones de evaluación al estar *fuera* del alcance de la teoría de identidad. A partir de esto, interesantemente se puede concluir que solo en el espacio de la inexactitud del mundo real y no en la teoría la cualidad estética tiene posibilidades de sobrevivir¹⁴.

«[A]unque una partitura puede dejar muchas características de su ejecución sin especificar y permitir un grado de variación considerable en otras, dentro de ciertos límites, la concordancia completa con las especificaciones dadas es un requisito categórico» (*LLA*: 173)¹⁵. Esto es lo que escribe Goodman para permitir lo que para él no es ninguna paradoja: incluso la interpretación más brillante de una obra con una única nota que no concuerde no es, estricta-

14. Véase una reivindicación posterior realizada por Niklas Luhmann en sus comentarios sobre la globalización, cuando demuestra el límite de su propia «teoría de sistemas». En la transmisión global de las artes o de cualquier otra cosa, argumenta Luhmann, la sistematización que se da por sentada no debería entenderse como capturando *todo* el significado y la relevancia (Luhmann, 1997).

15. Traducción ligeramente modificada (N. de la T.).

brillante de una obra con una única nota que no concuerde no es, estrictamente hablando, una interpretación, mientras que, estrictamente hablando, una interpretación perfecta puede ser absolutamente aburrida. Así pues, puede que, desde un punto de vista estético, las no interpretaciones sean mejores que las interpretaciones. En términos de Sessions o de Habermas, la ilimitación estética solo es posible si se dan las restricciones de los límites lógicos. (Algunos críticos distinguen entre instancia o caso e interpretación, situando la primera en el dominio de la lógica y la segunda en el ámbito de la práctica común, pero esto, a pesar de ser práctico, elude lo que creo que está realmente en juego en la postura de Goodman.)

Goodman deja de lado más que la evaluación. Cuando trata aspectos de la identidad, deja de lado todos los rasgos no constitutivos y no notacionales de las obras y también cualquier referencia a intenciones. Su compromiso con el nominalismo y el extensionalismo está motivado teóricamente, pero indirectamente, sugiero, protege la vaguedad *estética* o la inexactitud de la práctica común. De todos modos, sería erróneo concluir que la protección que Goodman hace de la práctica equivale a un respaldo conservador de lo que la práctica es o siempre ha sido en esencia. Por el contrario, su profundo convencionalismo le permite mostrar lo que la práctica podría llegar a ser y, en este sentido, anda con confianza por las corrientes de su época.

Goodman supone que los desarrollos recientes en las artes hacen posible que la producción se aproxime cada vez más, no solo a la teoría científica, sino también a la condición social del experimento de laboratorio: «El enorme monopolio del que durante tanto tiempo ha disfrutado la notación musical estándar inevitablemente ha inspirado rebeliones y propuestas alternativas. Los compositores se quejan de que las partituras en esta notación prescriben muy pocas características, o demasiadas, o las características equivocadas, o prescriben las características adecuadas con una precisión excesiva o sin suficiente precisión. La revolución en este caso, como en tantos otros, aspira a un control mayor, menor o diferente de los medios de producción» (LLA: 173-74). Goodman presta atención, en parte, a la concordancia perfecta, porque no está claro si las revoluciones en la música están llevando la producción más cerca o más lejos de esta exigencia. En la década de 1960, las partituras con notaciones rebeldes o «propuestas alternativas» amenazan dos extremos contrarios: primero, amenazan con derribar toda la producción de producciones musicales a favor de algo mucho más corriente, fluido o abierto; segundo, amenazan con mantener la producción de obras en su lugar e incluso liquidarla con la exactitud de la *replicación* tecnológica¹⁶. Goodman subraya que a él no le importa si la producción de obras permanece tal cual o desaparece. Si la producción de obras continúa, la concordancia perfecta permanece como una exigencia; si no, entonces no hace falta. Sus reivindicaciones teóricas no hacen nada para imponer cambios en la práctica, aunque, en cambio, sí que abren (indirectamente, dada

16. Se traduce el término inglés *instantiation* por «replicación» (N. de la T.).

su insistencia en separar teoría y práctica) un espacio para que estos cambios se puedan dar.

Adorno critica la década de 1960 mucho más duramente que Goodman. Deseando comentar directamente y teorizar la práctica misma, Adorno no puede dejar de encontrar en los años sesenta la misma contradicción amenazante entre extremos de la que fue testigo en la década de 1920, en Weimar, cuando la actitud abierta y de que «todo es posible» de aquellos tiempos democráticos fue acompañada (o compensada) por la emergencia de obsesiones «exactas». Piénsese en el ascenso explícito en este periodo del ideal de la *Werktreue* entre músicos y directores pidiendo justamente el tipo de exactitud de la imaginación rápidamente llevada al extremo por el nazismo. Aquí, según la fidelidad de uno mismo con su propio espíritu, la atención propia al detalle minucioso a través de la imaginación activa y constructiva fue asegurada por la obediencia *ciega* a la letra¹⁷. En el pensamiento dialéctico de Adorno, cuanto más abierto es el medio, más amenaza el mensaje con cerrarse o reducirse: el último emerge como antídoto del primero.

La separación de Goodman entre condiciones de identidad y de evaluación es una muestra típica de lo que los filósofos del arte angloamericanos hicieron en la década de 1960 y que a veces todavía siguen haciendo hoy en día. Según el punto de vista de Goodman, la separación es más sutil que simplemente descartar la inexactitud del mundo. Adorno y McLuhan tampoco quieren descartar esta inexactitud, pero temen que no se pueda preservar por una separación abstracta entre esferas: entre, esto es, teoría y práctica, lógica y valor, valores y convenciones, significados y medios. Separar esferas de manera demasiado estricta propicia que el mundo inexacto solo se aproxime todavía más a la exactitud que ahora se cierne, abstracta o idealmente, por encima de él. El avance tecnológico propicia la aproximación hacia el extremo y, con cada paso hacia delante, hay una pérdida significativa, si no completa, de contenido.

Cuando Adorno remarca que la *Quinta sinfonía* de Beethoven ya no se oye como una sinfonía, sino solo como un popurrí de sus fragmentos más famosos, nos está diciendo que «Damas y caballeros, esta noche puede que hayan oído la *Quinta sinfonía* de Beethoven, pero podría haber sido cualquier otra obra». Si las nuevas tecnologías cambian la experiencia, lo hacen convirtiendo la intersustituibilidad en la esencia de la transmisión, precisamente para prevenir aquello por lo que Goodman introduce las especificaciones notacionales exactas. Recordemos las propias palabras de Goodman: «El principio, aparentemente inocente, de que las ejecuciones que se diferencian en una sola nota constituyen ejemplos de una misma obra, se arriesga a concluir [...] que todas las ejecuciones son ejemplos de la misma obra». Ahora nos podemos preguntar: «¿Cuál es “la misma obra” de la que todas las ejecuciones son ejecuciones?». Presumiblemente, la respuesta es *Tres ratones ciegos*, el punto final de toda la música que se ha descarriado. Pero si todas las ejecuciones son «de la misma

17. Véase Adorno, 1977a, y Adorno, 2009a. Para más información sobre lo que Adorno quiere decir con «imaginación exacta» (*exakte Phantasie*), véase Weber Nicholsen, 1997.

obra», entonces todas las ejecuciones son ejemplos de ninguna obra, a no ser que, por supuesto, consideremos que *Tres ratones ciegos* es una obra.

Mientras que Goodman quiere preservar la *identidad* para mantener las diferencias entre obras, Adorno quiere preservar el *significado*. Con un aumento de pensamiento identitario o de la identificación entre sujetos y objetos tal que la diferencia entre las dos esferas es borrada, se llega a una importante pérdida de significado. A pesar de que el argumento aquí presupone dos nociones de identidad, es un aspecto significativo del argumento adorniano que una determinación demasiado rígida de las condiciones de identidad que emanan de una aproximación analítica hacia la filosofía ha contribuido a una pérdida importante de significado en todas las esferas de los empeños humanos, incluida la filosofía. Que Goodman intente preservar las distintas identidades de las obras en contra de reducirlas todas a una única obra especificando de forma estricta las condiciones de identidad, Adorno lo contrarresta dialécticamente argumentando que la diferencia entre obras depende menos de sus identidades que de los significados que ellas preservan. Ciertamente, nadie pensaría nunca, al escuchar la *Quinta sinfonía* de Beethoven, que está escuchando *Tres ratones ciegos*. Adorno no se preocupa por este tipo de error, si no que nota, en cambio, que, dada la manera en que escuchamos a Beethoven bajo las condiciones que han convertido la música en Muzak o hilo musical, bien podríamos estar escuchando *Tres ratones ciegos*. Si el presente artículo traza la referencia a esta canción infantil como emblema de un reduccionismo positivista generalizado, lo hace para mostrar lo que le ha ocurrido no a *Tres ratones ciegos*, sino a la *Quinta sinfonía* de Beethoven.

Para Adorno y McLuhan, la cultura global promete que todo está a nuestro alcance dondequiera que estemos. Sin embargo, lo que se nos ofrece dondequiera que estemos no se trae necesariamente en forma de regalo de los Reyes Magos. De hecho, no se nos trae nada en absoluto. Todo lo que queda es la transmisión por tres ratones ausentes de productos mutuamente intercambiables o indiferentes. En 1957, Chuck Berry concluyó el argumento de una vez para siempre cuando envió aquella famosa carta a un pinchadiscos instruyéndole a «arrollar a Beethoven y [a] dar la noticia a Chaikovsky»¹⁸. No es tanto que Beethoven fuera arrollado, sino que sus obras se convirtieron en popurrís populares de sus melodías más famosas: Beethoven, Chaikovsky, Mahler, Ravel..., ¿cuál es la diferencia? Ahora cualquiera puede «rocanroleo» la melodía. Incluso para Adorno, este momento marcó el derrumbe prometido desde hacía tiempo del muro entre lo comercialmente exclusivo y lo comercialmente popular, dejando un espacio para que algo nuevo ocupara su lugar. La pregunta, sin embargo, sigue siendo si queda algo en este espacio que no sea la repetición interminable de *Tres ratones ciegos*.

18. Referencia a la letra de la canción *Roll over Beethoven* (N. de la T.).

8. De autográfico a alográfico

Puede que Goodman haya escrito que dondequiera, cuando sea y bajo cualesquiera condiciones que se produce una interpretación, se trata de una interpretación de una obra solo en la medida en que concuerda perfectamente con la partitura correspondiente. Podría haber escrito esto para dar cuenta del hecho de que las circunstancias de dónde, cuándo y cómo son irrelevantes para la identidad y la individuación de obras. Considérese el caso cuando treinta interpretaciones de la *Quinta sinfonía* de Beethoven se dan por todo el mundo o, en términos globales, que treinta mil transmisiones, procedentes de numerosas versiones en vivo y grabadas, llegan hasta los confines más lejanos del globo. ¿Qué garantiza que todas las interpretaciones, versiones y escuchas serán de la misma obra si cada una solo concuerda más o menos con la partitura?

Los sistemas notacionales exactos preservan la identidad de las obras y la individuación de interpretaciones allí donde las obras, en términos de Goodman, son alográficas. Tales obras son típicamente bifásicas —y su paradigma son las obras musicales— y requieren de interpretaciones o lecturas para su realización. Goodman distingue estas obras de las obras unifásicas, que también llama «autográficas»¹⁹. El paradigma de estas obras son las obras plásticas, cuya identidad e individuación están garantizadas por la existencia de un original y, por ello, hacen referencia a una determinada historia de producción. Goodman rápidamente subraya que la distinción entre artes singulares y múltiples no coincide exactamente con la distinción entre artes autográficas y alográficas. Esto es crucial para el presente argumento. Para convertir su teoría de los símbolos en una teoría general de los símbolos o, quizás mejor, para mostrar cuánta atención presta a las convenciones emergentes de la época moderna, Goodman sugiere que podría ser que todas las artes se convirtieran en alográficas o emancipadas en el futuro a través de la *notación* y no, como él dice, por *proclamación* (LLA: 118)²⁰.

Aquí es el lugar en el argumento donde Goodman apela a la práctica común, pero no para lamentarse ni para celebrar la entrada del arte en el laboratorio, sino solo para indicar qué podría derivarse de los desarrollos radicales de la notación radical de su tiempo: podrían acabar con la producción de *obras* en su totalidad. Se trata de un momento tenso en su argumento. Si todas las artes devienen alográficas, lo que desaparecerá son obras de arte cuya identidad es preservada por la referencia autográfica a la historia de su producción. Sin embargo, si la notación se desarrolla de modo que la especificación exacta es abandonada (como podría decirse que es el caso de las notaciones de Cage), entonces, incluso si son notacionales, las nuevas artes no producirán *obras*. ¿Cuál será el resultado? O bien que las artes regresarán a elementos autográficos para establecer su identidad o bien que recurrirán a algo distinto

19. Recuérdese que hay obras bifásicas autográficas, como los grabados, con lo cual la equiparación entre unifásico y autográfico, por un lado, y bifásico y alográfico, por el otro, no es exacta (N. de la T.).

20. Traducción modificada (N. de la T.).

hasta ahora quizás desconocido. Asumo que Goodman está deseando conceder que los conceptos pueden quedarse obsoletos al igual que puede que los modos tradicionales de producción devengan obsoletos. Puede que, en el futuro, las artes no sean ni autográficas ni alográficas.

Goodman articula la diferencia entre ambos conceptos cuando examina los problemas de identidad de falsificaciones. Al referirse a la imagen de Rembrandt de 1651, *El ciego Tobit*, Goodman trata la cuestión de la indiscernibilidad. Si dos pinturas son exactamente iguales para nuestros ojos, a pesar de que una es una falsificación, ¿constituye la falta de distinción aparente una cualidad estética? Goodman piensa que no, aunque está más preocupado por mostrar que sin un ojo educado no se pueden ver las diferencias minúsculas que inevitablemente tienen que existir, al igual que sin un oído educado es casi imposible discernir la diferencia entre palabras que solo se distinguen por una letra: en inglés, entre *merry* y *marry*, o en alemán entre *Bruder* y *Brüder*. Goodman argumenta que, mientras el fenómeno de la falsificación se da en las artes autográficas, no se da en las artes alográficas, lo que, para el presente argumento, significa que si todas las artes devienen alográficas, una de las ansiedades de la época moderna asociada con la producción excesiva de falsificaciones sería dejada de lado.

9. Desliz

Goodman se preocupa por deslices lógicos o notacionales, pero no por el tipo de deslices literales, históricos y metafóricos que podrían afectar a la interpretación de una obra, ya sea la *Quinta sinfonía* de Beethoven o cualquier otra. Por lo tanto, independientemente de lo que signifique ir paso a paso, y para Goodman significa algo totalmente relacionado con contar, no se trata de un tipo de desliz que podría llevar un cambio de género, por ejemplo. Dada esta idea, nos debemos preguntar ahora cómo es posible que una obra que empieza siendo una obra puramente musical o instrumental de música clásica —la *Quinta sinfonía* de Beethoven— se convierta en una brevísima pieza perteneciente a un género totalmente distinto: una canción infantil llamada *Tres ratones ciegos*.

La repuesta obvia sería ignorar por entero la cuestión del género, que es lo que Goodman hace. Lo que importa es si se preserva la cualidad de ser obra si, es más, son obras lo que de hecho es interpretado. No hay ningún aspecto de la calidad de la obra que sea desafiado por alterar el género, tal y como sabemos por la transición que se da en la *Novena sinfonía* de Beethoven, que empieza como una pieza puramente instrumental y acaba como una obra coral. La década de 1960 es a veces descrita como la época de la hibridez, pero, de nuevo, ¿qué importa esto a la hora de evaluar la postura de Goodman? Su exigencia de concordancia perfecta no excluye la hibridez de género, al igual que no hace nada para prevenir el colapso en los años sesenta de la distinción entre artes elitistas y de masas.

Recuérdese el uso de *Tres ratones ciegos* en el último movimiento de la sinfonía de Haydn número 83 en sol menor, una de las sinfonías de París

compuesta entre 1786 y 1786, llamada *La poule*. Puedo imaginar fácilmente casos en que se puede confundir a Beethoven por Haydn, pero ¿cómo, en términos de Goodman, se puede ir de uno a otro? Pasar del do menor de la *Quinta sinfonía* al sol menor de la *Sinfonía 83* suele ser un paso común en música, ahora bien, ¿qué conseguiría este cambio de tonalidad? Ciertamente, no conseguiría un desliz de identidades, sino, como máximo y potencialmente, un cambio total de ánimo, digamos de una nostalgia interminable en la *Quinta* a una cruda brutalidad en la *83*. Todo esto es irrelevante para el argumento de Goodman. Menciono este ejemplo, sin embargo, porque Goodman menciona una sinfonía de Haydn en su libro, aunque siendo la *104* no viene de París, sino de Londres, hecho que nos lleva a mi próximo ejemplo irrelevante. Se trata de una pieza compuesta en 1900 por el compositor británico Josef Holbrook (Josef es también el nombre de Haydn), titulada *Variaciones sobre «Tres ratones ciegos»*, opus 37. Una pieza no demasiado inspirada, aparentemente pretendía eliminar de una vez por todas la distinción entre música culta o superior y popular o inferior. Quería arrollar a Beethoven y convertirlo en algo similar a cualquier canción, cualquier ritmo, cualquier melodía. El punto, otra vez es, ¿y ahora qué? La teoría de Goodman, al igual que su lógica y ontología, es igualitaria hasta la médula en el momento en que deja de lado cualquier consideración estética y evaluación social. Beethoven o una canción infantil: ontológicamente, están a la par. Y esta es la razón por la cual, supongo, Goodman considera *Tres ratones ciegos* como una obra.

Pero aquí está el problema: mientras que la *Quinta sinfonía* de Beethoven es correlativa a la exigencia convencional de que las interpretaciones han de concordar de forma igual con la notación sin excepciones, una canción infantil no lo es ni nunca lo fue. Cuando Goodman escribe que, a través de «una serie de errores [...] de una sola nota», puede que uno pase de la *Quinta sinfonía* de Beethoven a *Tres ratones ciegos*, lo que se implica, si no por su lógica sí por sus ejemplos, es que uno puede ir (1) de una obra a otra obra, o bien (2) de una obra musical a una obra con música y letra, o bien (3) de una obra a algo que no es una obra. Quizás esto sea algo que Goodman hace de forma deliberada, si lo que quiere mostrar es que las nociones de *obra* y *género* no han sido nunca un problema, mientras que *identidad*, sí. Ya que insiste en que él no está «haciendo argucias a propósito de palabras tales como *notación*, *partitura* y *obra*» y, añade, «esto importa poco más que el uso correcto del tenedor» (LLA: 175)²¹ (o, dadas las palabras de *Tres ratones ciegos*, el uso adecuado de un cuchillo de carnicero). Aun así, incluso si la identidad es su problema, la pregunta sigue siendo si la lógica sola puede acabar con las convenciones asociadas con la identidad.

21. Se utiliza la traducción propuesta en la primera edición de 1976 (N. de la T.).

10. De viaje a transmisión

La distinción entre obras autográficas y alográficas se cristalizó entorno a 1800. Antes de esto, por lo menos en la práctica musical, también la música era un arte autográfico. Goodman lo indica, aunque con menos especificidad histórica, cuando subraya que en algún momento probablemente todas las artes fueron autográficas. Que la notación occidental adquiriera una autoridad que ninguna otra en el mundo tiene sugiere que para muchos tipos de artes y en muchas culturas la notación exacta nunca ha sido la forma de preservar la identidad musical en su interpretación.

De hecho, incluso en la música clásica occidental después de 1800 o en música específicamente regulada por el ideal de la *Werktreue*, partituras inexactas para piezas musicales eran suficientes en una práctica donde las interpretaciones adquirirían su autoridad por intérpretes en vivo o que viajaban y profesaban la máxima fidelidad con la obra: *treue* ('fidelidad') casi *bis zum Tod* ('hasta la muerte'). Mientras los músicos viajaran con la obra, la identidad de la obra en su interpretación era preservada por proclamación: por un consenso producido en un contexto de interpretación pública y en vivo, donde los intérpretes y la audiencia por igual podían depositar su confianza en la evidencia inmediata de que «Damas y caballeros, esta noche se interpreta la *Quinta "sinfonía"* de Beethoven». Ahora bien, todo esto cambió cuando el contacto cara a cara se reemplazó o se emancipó por la interfaz tecnológica, que, efectivamente, arrancó las obras primero solo de su interpretación en vivo y al final de la presencia de audiencias en vivo. Cuando las obras musicales pasaron de *objetos de viaje* a *objetos de transmisión*, se tuvo que depositar un nuevo tipo de confianza en aquello que de hecho podía ser transmitido por el aire, a saber, solo el *sonido* o el evento *audible* de la obra. Con este cambio, las exigencias de fidelidad y la necesidad de una notación exacta devinieron totalmente explícitas, al mismo tiempo que, como estoy defendiendo, la *autoridad* tradicional de las obras en interpretaciones en vivo estuvo más amenazada.

Del museo imaginario al museo virtual. Una vez, describí cómo el concepto de obra encontró su autoridad regulativa en la práctica musical cuando los compositores-intérpretes dejaron de viajar con su música por las cortes de Europa y cuando solo los intérpretes asumieron esta tarea, suponiendo que trajeran consigo las partituras del compositor. Dada esta nueva separación entre compositor e intérprete, fueron necesarias partituras todavía más fiables o, como dice Goodman, distinciones «entre las propiedades constitutivas y contingentes» (*LLA*: 117). Mi contribución a este argumento es la sugerencia de que la exigencia de exactitud fue todavía más apremiante cuando las obras en sí fueron totalmente separadas del acompañamiento humano en la época normalmente referida como la época de la alta fidelidad. Mientras que una vez la concordancia perfecta fue una condición autoritativa de la *interpretación*, más tarde se convirtió en una condición exacta de la *transmisión*.

11. Los mejores planes de ratones y hombres²²

Desde su introducción por parte de Thomas Ravenscroft, en 1609, *Tres ratones ciegos* ha tenido una rica historia que tiene que ver significativamente con el presente aspecto de la autoridad. Todo empezó cuando a tres ratones les cortaron sus «colas» —*mira cómo corren*— después de perseguir a la esposa del granjero, quien resulta que tenía un cuchillo de carnicero en sus manos. Según una leyenda urbana, la letra hace referencia a tres obispos protestantes cegados por decapitación como castigo por haber intentado destronar a la reina católica, María I de Inglaterra, también conocida como María la Sanguinaria. «María, María, siempre llevando la contraria»²³, ¿cómo crece tu jardín con todas las tumbas de protestantes muertos esparcidas a tu alrededor? Que fuera llamada también la «esposa del granjero» tiene que ver aparentemente con los enormes terrenos agrícolas que poseía su marido, Felipe II de España. Independientemente de la referencia histórica, el punto está claro: no desafíes a las mujeres que pueden dejarte más impotente de lo que ya eres, a pesar de que género y castración es un punto menos importante aquí que autoridad, ya que, como estoy argumentando ahora, la autoridad tiene mucho que ver con cómo se identifican sujetos y objetos.

McLuhan cuenta una maravillosa historia sobre la autoridad. En 1910, el telégrafo inalámbrico se convirtió en una instalación necesaria en barcos que viajaban por alta mar. Aparentemente, un doctor americano, un tal Hawley H. Crippen, asesinó a su mujer mientras vivían en Londres, dejó su cuerpo en el sótano y regresó con su amante y secretaria hacia América. Lo que aparentemente despertó sospechas en el barco fue que viajaban no como padre e hija sino como padre e hijo (¡una pequeña diferencia de género!). Scotland Yard recibió un telegrama en secreto desde el barco de modo que Crippen pudo ser arrestado antes de llegar a puerto. Poco después, el parlamento británico aprobó una ley exigiendo que «todos los barcos de pasajeros llevaran una radio» (McLuhan, 1996: 255).

McLuhan concluye que «El caso Crippen ilustra lo que sucede con los más elaborados planes de ratones y hombres en cualquier organización cuando interviene la velocidad instantánea del movimiento de información. Se produce un colapso de la autoridad delegada y una disolución de la pirámide» (McLuhan, 1996: 256)²⁴. Rápidamente conecta el caso Crippen con el de Albert Speer, quien recordó a todos los presentes en los juicios de Nuremberg la absoluta autoridad que los medios habían adquirido para servir del nivel más alto al más bajo de la pirámide de la Alemania nazi —antes de la gran disolución. McLuhan introduce este caso para ilustrar la artificialidad crecien-

22. Referencia a la novela de John Steinberg, *De ratones y hombres*, publicada en 1937, cuyo título proviene del poema *To a Mouse*, de Robert Burns, publicado en 1785 (N. de la T.).

23. *Mary, Mary, quite contrary* es el título de otra canción infantil inglesa, cuya primera estrofa reza: «María, María, siempre llevando la contraria, ¿cómo crece tu jardín? Con campanas de plata y conchas y chicas bonitas todas en una hilera» (N. de la T.).

24. Traducción ligeramente modificada (N. de la T.).

te de la pirámide cuanto más demuestra el tipo de «interdependencia orgánica» o naturalizada que se hace evidente cuando eventos sociales prodigiosos organizados por los nuevos medios se equiparan con «prodigioso[s] acontecimiento[s] biológicos[s]», por ejemplo, cuando se descubrió el electromagnetismo (McLuhan, 1996: 256, citando a Pierre Teilhard de Chardin). Retomaré el tema de las pirámides al final de este ensayo.

12. Análisis musical

Equiparándolo todo, considérese una de las reivindicaciones más infames de la teoría de la música, siguiendo el modelo de Schenker según el cual las grandes obras de la música tonal occidental o diatónica de los siglos XVIII y XIX comparten la *Urfinie* del esquema tonal, a saber, los tres escalones descendientes de *Tres ratones ciegos*. Poco después de que la teoría schenkeriana de la música llegara a América, la reivindicación de la elite alemana se redujo a una de más popular o democrática, de modo que pudiera ser cierta tanto para el himno nacional británico *Dios salve a la Reina*, como para la canción de los Beatles *All You Need Is Love*, como para cualquier gran obra de Beethoven. Heinrich Schenker mantuvo una postura evaluativa en su teoría. Quería explicar por qué las obras maestras de la música son obras maestras distinguiendo entre valor profundo y estructura superficial. En su teoría, no se refirió a *Tres ratones ciegos*, pero los teóricos americanos siempre lo han hecho. Es más, la americanización del análisis schenkeriano parece haber sido inspirada por ciertos libros de texto sobre música sin pretensiones intelectuales que se introdujeron en las aulas americanas en la primera mitad del siglo XX, y éstos tomaron *Tres ratones ciegos* como el ejemplo para enseñar armonía básica²⁵.

En 1987, el altamente respetado teórico Carl Schachter hizo su famosísimo comentario de que «hoy en día, cualquiera que esté familiarizado con la teoría musical sabe que Schenker hizo más que simplemente analizar el primer movimiento de la sinfonía Heroica como si se tratara de *Tres ratones ciegos* con educación universitaria» (Schachter, 1987: 289). Con un análisis un tanto ambiguo, esta frase tendenciosa sugiere que tanto la teoría schenkeriana como la sinfonía *Heroica* eran leídas incorrectamente (o ciegamente) incluso por aquellos con una educación universitaria. Recientemente, pregunté a varios expertos en Schenker si sabían quién describió primero este método alemán para intelectuales en referencia a *Tres ratones ciegos*, pero al parecer nadie lo sabe. En el camino, sin embargo, se me ofrecieron muchas referencias sobre su uso. Gracias a la considerable ayuda de Joseph Dubiel y Ian Bent, también pude revisar los manuscritos originales de Schenker y alguna de su correspondencia para comprobar que la referencia no hubiese entrado de algún modo en la teoría alemana de la música antes de llegar a Estados Unidos. Obviamente, no era el caso: incluso hoy en día *Tres ratones ciegos* no es una referencia

25. Véase Erskine, 1935. Véase también DeBellis, 2003; Weibliche, 1995; Rothstein, 1986; Pollack, 1996.

conocida en la literatura alemana, tal y como lo evidencia la traducción del libro de Goodman, donde la referencia a esta melodía todavía requiere de una nota explicativa del traductor²⁶.

La relevancia del análisis schenkeriano es que mostró cómo se puede ir desde la *Quinta sinfonía* de Beethoven (o cualquier otra obra tonal) hasta *Tres ratones ciegos*. La pista se da en el compás inicial de la sinfonía, que aparentemente es el único compás que todavía interesa al público. Sin embargo, el análisis de Schenker no dependía, al igual que el argumento de Goodman, de mostrar cómo preservar la identidad de la obra a través de su interpretación, sino en determinar en la *obra* una esencia tonal profunda y universal. Que todas las interpretaciones comparten algo significa solo que toda la gran música tonal que se interpreta se puede analizar de forma igual en términos de una *Urlinie* específica que resulta que se corresponde con las tres primeras notas de *Tres ratones ciegos*. Este tipo de reducción transformativa a profundidad o esencia es muy diferente en espíritu de la reducción que vemos en el positivismo, tal y como muestra sin querer el teórico de la música británico en este chiste despectivo: «Como todo el mundo sabe, Schenker lo redujo todo a *Tres ratones ciegos*» (Puffett, 1996: 21). Reivindicar que *todos* saben que Schenker lo redujo *todo* es exagerar, del mismo modo que Adorno lo hubiera hecho, para mostrar la diferencia entre los pretenciosos análisis musicales schenkerianos sobre la esencia y las banales reducciones características de la era global. Sin embargo, una vez se ha tomado nota de la diferencia, uno puede determinar luego, tal y como hizo Adorno, que el esencialismo medular (alemán) y el reduccionismo positivista (americano) no son más que dos caras de la misma moneda administrada.

Goodman no simpatiza con ninguna de las caras de esta moneda: la especificación lógica es su manera de evitar compromisos tanto con profundidades esenciales como la equiparación total sin excepciones. Incluso si la lógica hace que su explicación sea igualitaria de principio a fin, lo hace solo al nivel de la lógica. Por el contrario, Adorno mantiene que retirarse en la lógica es parte del problema, puesto que deja que la teoría siga su camino exacto sin considerar hacia dónde puede ir la práctica tras ella.

13. Análisis filosófico

El análisis musical ha tendido hacia el reduccionismo y el análisis filosófico también. En relación con esto, considérese el trabajo realizado en los llamados «sistemas simbólicos ideográficos» en la década de 1950, especialmente en un artículo de 1957, por la filósofa de Cambridge Margaret Masterman para un libro sobre filosofía británica de mediados de siglo. El pasaje clave reza:

26. Éste no es el caso de la traducción al castellano de 1976, aunque ciertamente hubiera hecho falta. En la traducción de 2010, no es necesaria la nota, puesto que se ha omitido directamente el original y, repetimos, en vez de *Tres ratones ciegos*, dice «cualquier canción popular» (N. de la T.).

Cuando de trata con conceptos indeterminados, se pierde la tentación de decir: «‘Tres ratones ciegos’ en inglés correcto significa realmente ‘Hay tres ratones ciegos’». Puede que hayan tres ratones ciegos, o puede que no hayan tres ratones ciegos: puede que hayan muchas maneras esotéricas de interpretar «Tres ratones ciegos» y puede que haya también muchas maneras correctas. ¿A quién le importa? Esta forma de análisis, al detener el progreso de indeterminación y especificidad aislando una estrofa todavía altamente indeterminada tal cual, impide que todas las espinosas cuestiones lógicas que tienen que ver con la existencia de entidades reales [...] se puedan ni siquiera plantar. Obviamente, podemos plantear dificultades lógicas para nosotros mismos si insistimos en continuar esta rima. Pero no hace falta. Si elegimos cantar «Tres ratones ciegos» tres veces y luego parar y decir que no tenemos ninguna urgencia particular para continuar, entonces no es que hayamos hecho algo incompleto. Hemos parado al final de la unidad ideográfica más fundamental, la estrofa, [y] sin lugar a dudas hemos comunicado algo. (Masterman, 1957: 324)

Hay coincidencias remarcables entre las preocupaciones de Masterman y Goodman, entre indeterminación y especificidad, lógica y entidades reales, comunicar de maneras inexactas. El pasaje de Masterman captura perfectamente la tensión de lo que está en juego en *Los Lenguajes del Arte*, de Goodman, algo que separó a muchos lógicos y convencionalistas americanos de los filósofos del lenguaje ordinario en Cambridge —o quizás ahora deberíamos llamarles «del lenguaje vago».

Hoy en día, el artículo de Masterman está casi olvidado. Sin embargo, hubo una vez en que era relativamente bien conocido o, como mínimo, lo suficientemente bien conocido para provocar dos respuestas bastante notables. La primera llegó una década después de su publicación por parte de Herbert Marcuse en su obra *El hombre unidimensional*, en un capítulo sobre el triunfo del pensamiento positivo o positivista:

El descuido ha llevado al positivismo contemporáneo a moverse en un mundo sintéticamente empobrecido de concreción académica y a crear más problemas ilusorios de los que ha destruido. Raramente ha exhibido alguna filosofía un *esprit de sérieux* tan tortuoso como el desplegado en análisis tales como el de la interpretación de *Tres ratones ciegos* en un estudio de «lenguaje metafísico e ideográfico», con su discusión de «un *triple-principio-de-ceguera-ratonil* artificialmente construido en secuencia asimétrica construida de acuerdo con los puros principios de la ideografía. (Marcuse, 1983: 214)²⁷

Marcuse publicó su libro en 1964. Lo podría haber llamado *El hombre reducido* o incluso *Un ratón ciego*. Estos títulos habrían demostrado por igual el principio de intersustituibilidad o intercambiabilidad ciega. Reducir tres ratones a uno hubiera demostrado la pérdida (tal y como lo vio Marcuse) de todos los significados profundos en arte y religión, con lo cual se habría dejado solo en su lugar eslóganes vacíos, formales o lógicos.

27. Traducción ligeramente modificada (N. de la T.).

La segunda respuesta llegó casi dos décadas más tarde, en 1976, por parte de Gilber Ryle, al final de su vida, en un brillante artículo sobre la improvisación escrito en «estilo tardío». En lo que llamó un «epílogo ex-editorial», atacó a la condición actual de la escritura filosófica con su tendencia a reducir símbolos significativos a signos vacíos a través del principio o monstruo, como lo llamó, de «inicialización». Incluso criticando la revista filosófica que le daba de comer, escribió:

El segundo siglo de *Mind* verá como muchas de sus virtudes aumentan y se multiplican, y cómo sus defectos decaen y disminuyen. Pero, ¡alas! Un defecto, aunque no sea exclusivo de *Mind*, quedó sin erradicar por mí mismo cuando estaba en su infancia; y este niño Frankenstein es, por ahora, un adolescente Frankenstein. Es el monstruo de la inicialización.

Se está poniendo de moda para escritores de artículos amputar las letras iniciales de las palabras principales de una frase recurrente y, luego, enlazando estas iniciales, utilizar el criptograma resultante como un representante impreso para la frase entera. Después de sus primeras apariciones las frases «Tres ratones ciegos» y «Mira cómo corren» serían abreviadas en «TRC» y «MCC». Incluso un escritor por lo demás excelente (llámenle «V» para abreviar) enmascara detrás de sus estenogramas (como los llamo) «ATH» y «AF» los familiares «argumento del tercer hombre» y «amigos de las formas». Apuesto a que la frase que consume aliento o tinta «la deducción trascendental de categorías de Kant» ya ha sido estrujada en algún lugar en «DTCK», para la inconveniencia de un montón de lectores (quienes aparentemente no importan), y solo para el alivio muscular minúsculo de un autor (quien aparentemente importa de lo más). (Ryle, 1976: 78)

De la *Quinta sinfonía* de Beethoven a TRC: una epidemia global de referencia vacía de tal alcance que incluso los criptogramas no consiguen aferrarse a su carácter críptico.

14. Sin arrepentimientos

Recuérdese la idea de Goodman de que, en el futuro, puede que todas las artes devengan alográficas a través de la emancipación de la notación. Adorno y McLuhan también sopesan esta posibilidad, aunque lo hacen en términos que muestran la transformación de la producción y la recepción de obras en reproducción o re-recepción de obras producidas bajo la única condición de producción de copias. Lo que Adorno describe como una pérdida de valor de culto o estético marca el momento en que se introduce el concepto mercantilizado de aura. Cuando se siguen produciendo obras y son recibidas como obras, o cuando la experiencia estética todavía es posible, los llamamientos reflexivos o sentimentales al aura no son necesarios. Según Adorno, se pide algo, y todavía más si se trata de un concepto o idea de algo, ya sea de historia, tradición, belleza, autenticidad o felicidad, solo cuando ya es demasiado tarde, cuando estas cosas o bien ya no se experimentan o no se viven. La producción de obras auráticas sin aura no difiere de la producción de criptogramas sin significado críptico.

Añadámosle a esta lista el llamamiento a concordancia perfecta, asociada tal y como lo está a la condición más antigua de *Werktreue*. Al igual que otros llamamientos, el llamamiento a la concordancia marca la pérdida de experiencia o autografía, incluso si, para Goodman, marca una nueva exactitud en la teoría. Si Goodman introduce la condición de concordancia perfecta justo cuando parece estar más amenazada, así Toscanini, en términos de Adorno, es más adorado en la radio justo cuando está más ausente. Mediada por los nuevos medios, la presencia aurática transforma lo que una vez fue considerado como experiencia de culto en la presencia vacía de la experiencia virtual.

El argumento de Habermas sobre la fuerza vinculante (introducido anteriormente) era un argumento de enlazamiento en un mundo virtual donde el enlace parece estar totalmente ausente. En el discurso de la globalización, los conceptos se introducen, como el de «aldea global» de McLuhan, para mostrar la necesidad de hacer local, personal y seguro aquello que parece de lo más frío, distante o mecánico. *Frío* es uno de los términos de McLuhan, y también es uno de los de Adorno. Simpatizando con la necesidad de enlace, Adorno se preocupa, sin embargo, por su atracción ciega: tendimos a estar explícitamente atraídos hacia cosas cuando ya no podemos tenerlas. Lo que queremos lo convertimos en conceptos vacíos, intelectuales o compensatorios que se adecuan a nuestras prácticas actualmente excesivamente reflexivas y que van de la mano con una sociedad global que promete exactamente lo que no le puede proporcionar. En estos términos, *concordancia perfecta* es un concepto compensatorio por excelencia que muestra, por un lado, una fidelidad hacia el arte que todavía anhelamos, pero, por otro lado, muestra en qué nos hemos convertido: a saber, perfectamente conformistas²⁸. Se trata incluso de un concepto extemporáneo, tal y como son tantos conceptos adornianos que, cuando llegan a la *teoría*, revelan algo ahora moribundo en la *práctica*.

15. Reducciones dondequiera no son todas las mismas

Gran parte de mi argumento ha sugerido que todas las reducciones positivistas que se dan en música, en filosofía o en la sociedad resultan de lo mismo: lo insípido, la ceguera, la impotencia, la castración, a saber, diferencias convertidas en identidades. Ahora bien, estas reducciones, aunque percibidas o descritas por Goodman, Adorno y McLuhan, no son resultados intencionados de sus propias teorías. Los tres buscan evitar, si bien por distintos medios, lo que ven y oyen a su alrededor.

Cuando empecé a trabajar en el presente argumento, quería mostrar cómo, una vez se empiezan a buscar referencias a *Tres ratones ciegos*, uno las encuentra por todas partes, siendo por todas partes el punto global. Estuve tentada a crear mi propia lista de referencias como Leporello, incluyendo muchos experimentos de laboratorio realizados en ratones y humanos, la discográfica de

28. En inglés *perfectly compliant* ('perfectamente conforme' o 'conformista'), juego de palabras con *perfect compliance* ('concordancia perfecta') (N. de la T.).

gran éxito en Japón, la película de 1938 sobre tres hermanas en Kansas buscando ciegamente a maridos ricos en California, una película más reciente sobre tres chicos vietnamitas atrapados inocentemente en una guerra que no es la suya y el libro normalmente citado de Ken Auletta sobre las ansiedades de castración de tres cadenas de televisión, NBC, ABC y CBS, que aparentemente han perdido su camino en el mercado global.

Respecto a cada elemento, tenía la intención de decir que llegar hasta el final del camino sin perderse por el camino era lo que la condición de concordancia perfecta de Goodman pretendía garantizar. Entonces se me ocurrió que, a veces, llegar hasta el final del camino o perderse por el camino es exactamente lo que uno debe hacer. ¿Qué ejemplo lo muestra mejor si no la interpretación de 1962 de *Tres ratones ciegos* por parte del quinteto de Art Blakey? Decir que el quinteto llega hasta el final del camino que va de la obra a la canción infantil es demostrar que no hay ansiedad alguna respecto a la hibridez, el medio, la transmisión, la autoridad o la identidad. *Las cosas no van necesariamente mal cuando uno se pierde por el camino*. Es más, ¿acaso este ejemplo no evidencia un lugar a medio camino entre autoridad rígida y renuncia total a la autoridad? Entre el ratón que da vueltas a la noria con absoluta autoridad y el ratón que da vueltas sin autoridad alguna, ¿acaso no existe un espacio en la noria global para el ratón de la improvisación, ya sea en la filosofía, como sostuvo Ryle, o en la música y en la sociedad, tal y como muchos han sostenido en los últimos años? ¿Acaso la improvisación no se adecua al discurso global juntamente con la corriente de sus e-palabras, es decir, un discurso que busca ventajas y no inconvenientes a la temporalidad y la fluidez de los medios virtuales?

Todo esto suena muy convincente, aunque no creo que debemos dejarnos engañar por el optimismo potencialmente ciego del tercer ratón. Para defender este punto, ofrezco dos ejemplos más: uno entretenido, el otro no. Los he elegido en parte para expresar mi gratitud a los que me dieron la primera oportunidad de escribir este ensayo en preparación para una conferencia en la recientemente construida (virtualmente) biblioteca de Alejandría. Los dos ejemplos están conectados por el tema del infantilismo y los impulsos miméticos primitivos: el atractivo del cordón umbilical, el atractivo de la autoridad tradicional y el atractivo de la pirámide. Dondequiera que vayamos, en todas y en cualquier parte, buscamos una extensión de nosotros mismos incluso cuando defendemos que estamos buscando algo distinto.

El primer ejemplo es una película de 1939 realizada en América titulada *We Want Our Mummy*—siendo precisamente nuestra madre a quien más queremos siempre que estamos preocupados²⁹. Este cortometraje de dieciséis minutos lo protagonizaron los tres chiflados (Three Stooges), quienes introdujeron, para esta película, la melodía que utilizarían para cualquier otra apa-

29. *Mummy*, en inglés, significa tanto ‘momia’ como ‘mamá’. El título del corto es, pues, *Queremos a nuestra momia-madre*. Téngase en cuenta a la hora de leer este párrafo (N. de la T.).

rición televisiva o film a partir de entonces: *Tres ratones ciegos*. Estoy segura de que Goodman miró *The Three Stooges* por lo menos una vez³⁰. El título de la película no es sutilmente ambiguo, y su historia explica el porqué. Tres hombres no muy sabios son enviados por el Museo de Historia Antigua de Nueva York en una misión para liberar a un profesor secuestrado y, más importante, la momia del rey Rulentuten III de Egipto. Los Stooges paran a un taxi de la compañía de taxis del Bronx y le dicen al taxista que les lleve a Egipto. Cuando llegan a las cercanías de El Cairo, las puertas del taxi ya no se pueden abrir —ésta es la pérdida de civilización—, lo cual obliga a los Stooges a catapultarse a través del techo. La única cosa que sigue funcionando es la radio. «Han escuchado a Ali Ben Woodwin y los Beduinos». Entonces la radio pasa sin fisuras a una parrafada sobre camellos y elefantes, a lo que uno de los Stooges responde: «¡Dondequiera que vayamos, anuncios!». Este momento es ya lo suficientemente brillante para cualquier argumento sobre igualdad global, pero mejora aun más. A continuación, surgen aventuras en una cueva y una cripta, después de las cuales el taxi lleva a los Stooges de vuelta para casa con la momia y el profesor, salvados de unos criminales de Nueva York, quienes, por medio de unos despiadados trucos tecnológicos y desplazamientos colonialistas, han hecho creer a todo el mundo que las cuevas egipcias están malditas. Cada vez que se asustan en los lugares ajenos, los Stooges llaman a su mamá. ¿Qué otra cosa podrían hacer en esta época de transmisión global que buscar a su cordón umbilical, puesto que «todo lo que necesitas es amor»? En esta farsa, buscar a una momia es también el proyecto de la arqueología, que, además de su temática obviamente colonialista, trata de traer significado de vuelta a los museos de Nueva York, cuyos artefactos serían mudos o inútiles, tal y como el curador del museo dice explícitamente al principio de la película. Al final, los tres Stooges subrayan de forma apropiada la pequeñez del mundo —un antecedente perfecto de lo que ocurre más tarde en 1964, cuando, en la Exposición Universal de Nueva York, Walt Disney introduce el tema «Es un mundo pequeño» y su primer «ciudadano mundial». Este ciudadano es también un ratón llamado Mickey³¹.

Mundo pequeño o aldea global, mi segundo ejemplo es ofrecido a través de McLuhan. «En lugar de evolucionar hacia una enorme biblioteca de Alejandría», escribe:

[...] el mundo se ha convertido en un ordenador, un cerebro electrónico, exactamente como en un relato de ciencia-ficción para niños. Y a medida que nuestros sentidos han salido de nosotros, el «Gran Hermano» ha entrado en nuestro interior. Y así, a menos que tomemos conciencia de esta dinámica, entraremos en seguida en una fase de terror pánico, que corresponde exactamente a un pequeño mundo de tambores tribales; en una fase de total inter-

30. The Three Stooges fue un grupo de comedia estadounidense famoso por sus cortometrajes para cine y televisión (N. de la T.).

31. Para más información sobre Mickey Mouse desde un punto de vista crítico, véase Hansen, 1993, y White, 2006.

dependencia y de coexistencia [...] El terror es el estado normal de cualquier sociedad oral, porque en ella todo afecta a todo en todo momento. (McLuhan, 1998: 51-52)³²

Renunciar a la autoridad de un texto o de una obra puede interpretarse como un apoyo al retorno de la condición improvisatoria de las sociedades orales. Ahora bien, si éste es el argumento, se trata de un argumento potencialmente regresivo, especialmente si no consigue reconocer el terror que una vez también sufrió la cultura oral. En general, en mi argumento, hemos aprendido que ya no podemos confiar más en el oído que en la vista (dados los primeros argumentos sobre los cambios en la experiencia), al igual que no podemos buscar garantías en la literalidad en oposición a la oralidad. La elección entre obra e improvisación también es falsa. Ciertamente, Goodman encuentra en la teoría una seguridad en la concordancia perfecta, pero, como he argumentado, es totalmente consciente, al igual que Adorno y McLuhan, que en el mundo real las relaciones entre oralidad y literalidad, o entre obra e improvisación, son tan inexactas como aquellas entre oído y vista.

Finalmente, quiero decir que, en este espacio inexacto —no cubierto por la lógica—, yace una incerteza que a veces oímos en el jazz, a veces en la *Quinta sinfonía* de Beethoven y a veces incluso en *Tres ratones ciegos* cuando los niños pequeños se mueven pasito a pasito en su danza. Es cierto que, en este espacio inexacto, las maldiciones de la cultura global son inmediatamente de lo más evidentes, pero así también lo son las promesas de que, en contra de Adorno, no *todo* puede ser falso. Por eso un comentarista reaccionó a mi argumento recordándome que ni incluso la castración conduce siempre a consecuencias desastrosas, que podría ser que ayudara a pavimentar el camino hacia la liberación. Ahora bien, incluso si uno respondiera a esto diciendo que el final no puede todavía justificar los medios, asumo que el quid era solo que escuchar canciones cantadas en un registro innaturalmente alto puede abrir nuestras mentes, y por extensión nuestros mundos, a pensamientos que todavía no son perfectamente conformistas³³.

32. Traducción ligeramente modificada (N. de la T.).

33. Muchas gracias a muchísimas personas que comentaron este ensayo. Su versión oral se dio casi globalmente. Fue publicado en una versión previa y reproducida en alemán con el título «“Three Blind Mice”: Goodman, McLuhan und Adorno über die Kunst der Musik und des Hörens im Zeitalter der globalen Transmission», en: Christoph WULF et al. (ed.) (2007), *Die Künste im Dialog der Kulturen: Europa und seine muslimischen Nachbarn*, Berlín, Akademie. Agradezco el permiso de reproducir el ensayo en *New German Critique*.

Referencias bibliográficas

- AARSETH, Espen (2001). «Virtual Worlds, Real Knowledge: Towards a Hermeneutics of Virtuality». *European Review*, 9, 227-32.
- ADORNO, Theodor W. (2009a). «Jene zwanziger Jahre». En: *Kulturkritik und Gesellschaft*, 10-2 de *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 499-506. Se cita: «Aquellos años veinte». En *Crítica de la cultura y sociedad*. Barcelona: Akal, 1977a, 437-443.
- (2009b). «Marginalien zu Theorie und Praxis». En: *Kulturkritik und Gesellschaft*, 10-2 de *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 759-782. Se cita: «Notas marginales sobre teoría y praxis». En: *Crítica de la cultura y sociedad*. Barcelona: Akal, 1977b, 675-696.
- ADORNO, Theodor W. y HULLOT-KENTOR, Robert (ed.) (2006). *Current of music: Elements of a radio theory*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BECKMANN, John (ed.) (1998). *The Virtual Dimension: Architecture, Representation, and Crash Culture*. Nueva York: Princeton Architectural Press.
- COOPER, Barry (1995). «La Folia Revisited» carta. *Musical Times*, 136/1823, 4.
- DEBELLIS, Mark (2003). «Schenkerian Analysis and the Intelligent Listener». *Monist*, 86, 579-607.
- ERSKINE, John (ed.) (1935). *A Musical Companion: A Guide to the Understanding and Enjoyment of Music*. Nueva York: Knopf.
- FRIEDBERG, Anne (2006). *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge, MA: MIT Press.
- GOEHR, Lydia (2007). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- GOODMAN, Nelson (1968). *The Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianápolis: Hackett. Se cita: *Los lenguajes del arte: Una aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Paidós, 2010.
- HABERMAS, Jürgen (2005). «Interpreting the Fall of a Monument». En: PENSKY, Max (ed.). *Globalizing Critical Theory*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 19-26.
- HANSEN, Miriam (1993). «Of mice and ducks: Benjamin and Adorno on Disney». *South Atlantic Quarterly*, 92, 27-61.
- HUYSEN, Andreas (1995). *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. Nueva York: Routledge.
- KOSTELANETZ, Richard (1993). *John Cage: Writer; Selected Texts*. Nueva York: Limelight.
- LUHMANN, Niklas (1997). «Globalization or World Society? How to Conceive of Modern Society». *International Review of Sociology*, 7, 67-79.
- MARCUSE, Herbert (1983). *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon. Se cita: *El hombre unidimensional: Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona: Planeta-DeAgostini, 1964.
- MASTERMAN, Margaret (1957). «Metaphysical and Ideographic Language». En: MACE, C.A. (ed.). *British Philosophy in the Mid-Century: A Cambridge Symposium*. Londres: Allen and Unwin, 314-37.

- McLUHAN, Marshall (1996). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge: MIT Press. Se cita: *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós, 1994.
- (1998). *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: Toronto University Press. Se cita: *La Galaxia Gutenberg: Génesis del «homo typographicus»*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1962.
- McLUHAN, Marshall y FIORE, Quentin (1969). *El medio es el masaje: Un inventario de efectos*. Buenos Aires: Paidós.
- NORTON, Richard (1972). «What Is Virtuality?». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 30, 499-505.
- POLLACK, Alan W. (1996). «Notes on the “All You Need Is Love” (AYNIL)» [en línea]. <www.recmusicbeatles.com/public/files/awp/aynil.html>.
- PRATT, Carroll C. (1964). «The Perception of Art». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 23, 57-62.
- PUFFETT, Derrick (1996). «Schenker’s “Eroica”». *Musical Times*, 137/1843, 13-21.
- ROTHSTEIN, William (1986). «The Americanization of Heinrich Schenker». *In Theory Only*, 9, 5-17.
- RYLE, Gilbert (1976). «Improvisation». *Mind*, 85, 69-83.
- SCHACHTER, Carl (1987). «Analysis by Key: Another Look at Modulation». *Music Analysis*, 3, 289-318.
- SESSIONS, Roger (1962). «Problems and Issues Facing the Composer Today». En: LANG, P.H. (ed.). *Problems of Modern Music: The Princeton Seminar in Advanced Musical Studies*. Nueva York: Norton, 21-33.
- WEBER NICHOLSEN, Shierry (1997). *Exact Imagination: Late Work on Adorno’s Aesthetics*. Cambridge, MA: MIT Press.
- WEIBLICHE, Donna; POIROT, H. y SCHENKER, H. (en broma) (1995). «A Shaggy Bitch Story» cartas. *Musical Times*, 136/1823, 4.
- WHITE, Barbara (2006). «As If They Didn’t Hear the Music; or, How I Learned to Stop Worrying and Love Mickey Mouse». *Opera Quarterly*, 22, 65-89.

Lydia Goehr es profesora de filosofía en Columbia University y está especializada en filosofía de la música, estética, teoría crítica, filosofía de la historia y filosofía de los siglos XIX y XX. Ha recibido numerosos premios de docencia y las becas Mellon, Getty y Guggenheim. Ha sido profesora visitante en U. C. Berkeley, Hamburg, F. U. Berlin y Warwick University, entre otras. Se interesa por la teoría estética alemana y la relación entre filosofía, política, historia y música. Actualmente está escribiendo un libro sobre la música en la competición de las artes. Entre sus publicaciones destacan: *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (1992); *The Quest for Voice: Music, Politics, and the Limits of Philosophy* (1998); *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory* (2008).

Lydia Goehr is Professor of Philosophy at Columbia University, specializing in the philosophy of music, aesthetics, critical theory, philosophy of history, and 19th and 20th century philosophy. She has received numerous teaching awards, and is recipient of Mellon, Getty, and Guggenheim Fellowships. She has been visiting professor at U.C. Berkeley, Hamburg, F.U. Berlin, and Warwick University, among others. Her research interests are in German aesthetic theory and in the relationship between philosophy, politics, history, and music. She is presently writing a book on the place of music in the contest of the arts. Among her publications are: *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (1992); *The Quest for Voice: Music, Politics, and the Limits of Philosophy* (1998); *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory* (2008).
