



Enfoques y problemas

Joseph Margolis

Traducción de Graciela N. Brunet

Ilustraciones de Alejandro Salazar

Sobre la semiótica de la música

En este relativamente reciente artículo (1985 para la versión inglesa) el autor se plantea las condiciones y posibilidades de una semiótica de la música y de la cultura en general. Critica las posiciones fisicalistas, estructuralistas (tan de moda desde hace unos años entre nosotros), la teoría de la información de A. Moles y, finalmente, el modelo analítico de Schenker (ampliamente usado en EEUU y de reciente introducción en los medios académicos colombianos). A lo largo de este texto (complejo y que exige una lectura calmada) Margolis nos va presentando su posición frente a la semiótica de la música, posición que se nutre de los aportes de Wittgenstein, Adorno, Bourdieu, Baktin, Saussure, Eco y Sparshott. El aporte teórico de este artículo es fundamental en la medida en que recoge en forma crítica las más importantes investigaciones que se han realizado en este campo en los últimos años.

Con su habitual prudencia -logrando que una investigación aparentemente dispersa, en un amplio dominio, ofrezca a nuestra comprensión lo que es más razonablemente esencial y lo que es esencialmente más razonable- Francis Sparshott nos introduce en la estética de la música con la tesis de que la música es el arte "de producir sonidos para ser escuchados"²⁴. Es una tesis "estructurante", dice, "correcta (hasta cierto punto) y punto de partida necesario (que no obstante) no nos conduce lejos"^{19.24}. No lo hace, explica Sparshott, porque fracasa al identificar.... "aquello por lo cual la práctica (esto es, la *praxis* musical) tendría que haber sido instituida si ya no existiese... lo que (entonces) se supone vale no para toda la música, o para la mayor parte, o para cierta música sino para aquella

música que hace lo que la música debe hacer es lo que la música debe ser" "(esto es) el nervio de la práctica en cuestión"¹²

Este comienzo admirable helénico no necesita justificación. Pero a través de su razonable intuición de lo esencial, nos aproxima tanto a lo aludido por Sparshott acerca de una línea de investigación particularmente provechosa, como a ciertos rompecabezas críticos que tal investigación o investigaciones conexas desearían y necesitan resolver. Esto se infiere claramente siguiendo en forma inmediata la mención de Sparshott acerca de la tesis "estructurante". Pues continúa diciendo, en una forma que podría escapar fácilmente a la ponderación: "A pesar de que cualquier sonido perceptible puede ser escuchado atentamente, hay también clases privilegiadas de sonidos. Estos son, por supuesto, sonidos que merecen atención, y son, al menos, de dos clases. Primero, hay sonidos que necesitamos considerar: sonidos tales como los signos, indicadores de eventos que nos conciernen. Segundo, hay sonidos destinados a la reflexión: sonidos como los símbolos -por tales entiendo sonidos que forman parte del sistema o (sic) sistemas mediante los cuales nos comunicamos con nuestros semejantes"²⁴. Ahí se encuentra el comienzo de una prometedora aunque obviamente incompleta semiótica de la música.

Sparshott mismo se siente muy atraído por los poderes globales y sistemáticos que la semiótica parece ofrecer; ¹ pero necesitamos sopesar convenientemente la vasta estrategia antes de coincidir con el

puro entusiasmo. Dadas las perspectivas semióticas generales, el empeño clasificatorio de Sparshott es claramente descompasado, lo que en sí mismo es un muy buen signo, y símbolo promisorio, del aspecto más dialécticamente vivo de nuestra práctica comunicacional. Los signos se caracterizan por nuestra manera de interesarnos en las cosas, no (o al menos no en forma independiente) en nexos causales o convencionales -de hecho éstos se distinguen por la modalidad de nuestros

propios intereses, naturales o característicos-, dado que (como dice Sparshott) identifican aquello a lo que nosotros *necesitamos* prestar atención. Y los símbolos están funcionalmente especificados sólo en el ámbito de prácticas comunicacionales vivientes, no (o

al menos no inicialmente) por roles intencionales o directivos o representacionales o referenciales, distribuidos en marcas particulares, aislables dentro de alguna teoría independiente. Lo que unifica estas dos distinciones es el énfasis usual de Sparshott puesto sobre la *praxis* real de las sociedades históricas. Saussure, por supuesto, pensaba que las prácticas comunicacionales de las sociedades reales -*paroles*, efectiva o paradigmáticamente- se encontraban bastante más allá de la capacidad de explicación de la ciencia que se estaba constituyendo; ellas son "heterogéneas", explicaba, y no llegan a formar "un todo autosuficiente". Saussure optó por un estudio de *langues* idealizadas que podrían ser ubicadas de algún modo en las prácticas estereotipadas de las comunidades históricas pero que *no* era un estudio de dichas comunidades (tema que parece haberlo preocupado hondamente) ²

la música es el arte
"de producir sonidos
para ser
escuchados"

1 Ver Francis Sparshott, *The Theory of the Arts* (Princeton: Princeton University Press, 1982), p.18.

2 Ver Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, trad. de Wade Baskin, edit. Charles Bally

En forma extraña, Saussure logró bosquejar los lineamientos de una ciencia del lenguaje que desautorizaba por principio el estudio del uso lingüístico real. De manera parecida -aún más resueltamente- Lévi-Strauss puso en claro, por ejemplo en su menosprecio del historicismo de Sartre, que la antropología difícilmente podría ocuparse (al menos primariamente) de las meras contingencias de las sociedades actuales.³ La semiótica que propicia la tradición saussureana -llamada estructuralismo o estructuralismo analítico- es decididamente contraria a los principios fundamentales de Sparshott: a pesar de que él mismo reconoce la atracción de los sistemas semióticos, es claramente consciente de que esa tesis (por ej., según el espíritu que U. Eco propició en sus primeras elaboraciones) era poco más que una nota promisorio.⁴ Por cierto, difícilmente puede ignorarse la amenaza de una analogía musical no sistematizable, con la *parole*.

A riesgo de atenuar la fuerza de la observación de Sparshott (pertinente en el dominio estético y musical) sobre la adhesión de Wittgenstein y Adorno a la "santificación del deseo", y aparte del interés más limitado de Wittgenstein sobre la cuestión de hacer cosas bien construidas (en oposición al estudio de lo bello -en el

contexto de la estética-) hay buenas razones para enfatizar la atención de ambos, Wittgenstein y Adorno, hacia las artes, en términos de praxis social, acompañando al propio tema de Sparshott (generalmente apoya esa manera de pensar acerca de los estructuralistas), al atender las perspectivas de la semiótica de la música.⁵ ¿Pero, cuál es la significación, y cuál es la ventaja, de cada alternativa?

El estructuralismo es una teoría semiótica extrema: en sentido estricto, la más extrema. Desde el punto de vista estructuralista, las propiedades semióticas de determinado dominio -principalmente, y quizás exclusivamente, el lenguaje- pueden ser agrupadas de esta manera:

a) están definidas sintácticamente, e incluso, por lo general, sintácticamente restringidas, sin referencia o interés por factores semánticos o hermenéuticos o por el mundo no semiotizado que se abre a la experiencia humana;

b) sirven para especificar solamente, los que son, en efecto, sustituidos por los elementos relativamente independientes del mundo circunscripto, por vía de una idealización;

et. al. (New York: McGraw-Hill 1959); la famosa cita aparece en p. 9 cf. también Hans Aarsleff, from Locke to Saussure (Princeton: University Press, 1982), "Taine and Saussure", "Breal, "la sémantique", and Saussure".

3 Ver por ej. C. Lévi-Strauss, *The Savage Mind* (Chicago: University of Chicago Press, 1962), Cap. 9; *Structural Anthropology*, trad. de C. Jakobson y Brooke Grundfest Schoepf (New York: Basic Books, 1963), Introducción y P. L.

4 Sparshott, *Theory of the Arts*, pp. 18, 508-9. Ver U. Eco, *A Theory of Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1976). Pero Eco en su trabajo más reciente se vuelve notablemente más tentativo y provisional acerca de reglas, códigos, sistemas y cosas parecidas; cf. *Semiotics and the Philosophy of Language* (Bloomington: Indiana University Press, 1984)

5 Ludwig Wittgenstein, *Lectures and Conversations on Aesthetics, and Religious Belief*, ed. Cyril Barret (Berkeley: University of California Press, 1967), por ejemplo N° 6

c) reunidas, se aplican a un sistema, esto es, a un dominio cerrado dentro del cual puede enumerarse una serie finita de relata, que entran en relaciones bien formadas y admisibles sólo a través del uso iterativo de las reglas finitas y extensionales, formacionales y transformacionales que rigen esos relata;

d) son indiferentes, como tales, a la contingencia diacrónica, o a la historia, y sólo logran una idealización sincrónica o atemporal a pesar de que ellas y el sistema del que forman parte son considerados a menudo como reales;

e) se supone que constituyen las condiciones necesarias para la inteligibilidad de un dominio particular, generalmente algún sector de la actividad lingüística o cultural de los seres humanos en todos los dominios pertinentes, pero no universalmente en las sociedades humanas (excepto respecto del lenguaje), al sistema así especificado se lo considera totalizador, es decir, suministrando exhaustivamente (para el dominio en cuestión) todas las posibles relaciones y combinaciones formacionales y transformacionales, todas estas relaciones son consideradas sistemáticamente necesarias y regidas por leyes universales del dominio. Esta austera concepción es ciertamente muy afín a la sostenida por Lévi-Strauss (y por L. Hjelmslev). Lévi Strauss reconoce explícitamente la formalización pionera de N.S. Troubetzkoy, a quien trata de emular⁶ La historia sólo parece preparar el des-

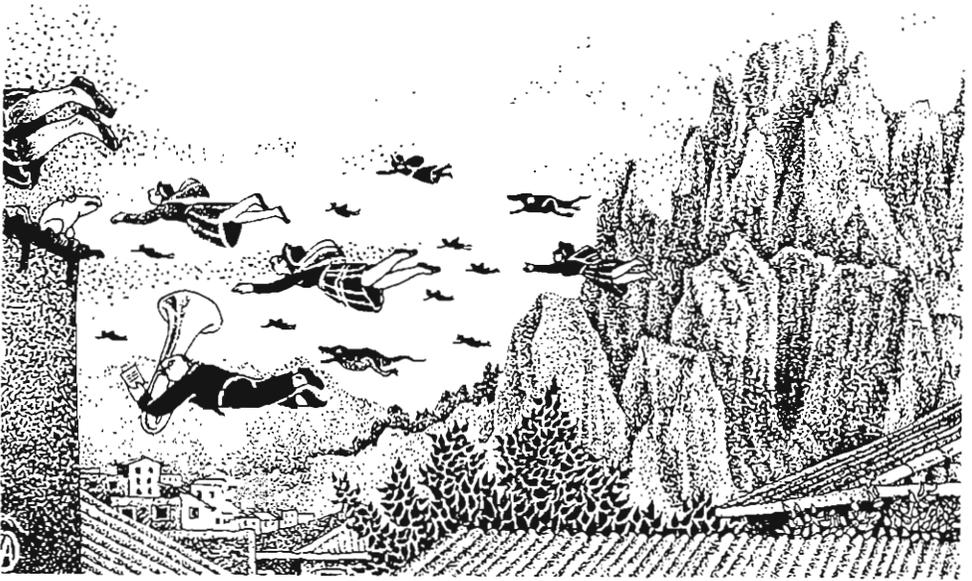
cubrimiento independiente del sistema, totalizante y apropiado.

El estructuralismo es una doctrina conceptualmente absurda (pero curiosamente atractiva) -a fortiori-, una forma absurda de semiótica. No obstante, pone el imposible límite superior de las teorías semióticas. Con los consiguientes riesgos proseguiremos desarrollando el tema, para explicitar el entero proyecto de una semiótica de la música. Las principales dificultades que afronta el estructuralismo (analítico) son enteramente declaradas. Ante todo, se adhiere fervientemente a la doctrina de las relaciones internas; y a pesar de que la doctrina no es internamente incoherente, ella es accesible sólo a Dios,

El estructuralismo es una doctrina conceptualmente absurda (pero curiosamente atractiva)

y no ciertamente a los hombres en términos de tiempo real. En segundo lugar, es empíricamente imposible para investigadores situados en la historia, desde perspectivas contingentes, echar las bases para construir un sistema totalizador. En tercer lugar, la noción de aproximación o mejoramiento de un sistema totalizador a

6 Structural Anthropology, cap. 2 (en la edición Anchor Books, ed. 1967, particularmente p. 31-2). Ver N.S. Troubetzkoy, "La phonologie actuelle" *Journal de psychologie*, XXX (1933); Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, trad. de Francis J. Whitfield (Madison: University of Wisconsin Press, 1961). Es cierto que él pretende contar con la historia y la evidencia histórica: "aún el análisis de las estructuras sincrónicas (dice) requiere apelar constantemente a la historia. Al mostrar a las instituciones en el proceso de transformación, sólo la historia hace posible abstraer la estructura que subyace a las distintas manifestaciones y permanece inmutable a través de la sucesión de eventos". Pero el antropólogo (como el estudioso del lenguaje) busca "el espectro completo de posibilidades inconscientes" -que va claramente más allá de la historia y la investigación empírica contingente



través de incrementos progresivos, viola la misma noción de tal sistema, -y, contrariamente a la tesis original-, mostraría que los fenómenos culturales son en verdad inteligibles sobre la base de otras exigencias que las estructuralistas. Y finalmente, no hay evidencia de que las estructuras sintácticas sean de alguna manera previas o funcionalmente independientes de la experiencia semántica y no semiotizada.⁷ Los puntos débiles consignados, característicos de las metodologías estructuralistas que aspiran a extender el poder de la unidad del programa científico a los estudios sobre el hombre, -cuyas metodologías, por su parte, requieren una acomodación de las actividades intencionales o institucionales o legales no claramente reducibles en términos de predicados-, para la explicación de los

fenómenos de las principales ciencias físicas. (Tal irreductibilidad, no obstante, generalmente no es considerada hostil a las interpretaciones materialistas de las mismas ciencias humanas -según lo atestigua Lévi-Straus-).

Lévi-Strauss afirma enfáticamente: "No hay relaciones necesarias a nivel del vocabulario"⁸ Si esto es verdad, y si la experiencia sintáctica no es independiente de la experiencia semántica o la experiencia no-semiotizada de una sociedad determinada, luego, el objetivo del estructuralismo está desahuciado. Lévi-Strauss al hablar de "elementos del vocabulario" quiere decir todos los aspectos semánticos, predicativos, referenciales, pragmáticos, representacionales, significativos, interpretativos y hermenéuticos

7 Una completa visión del estructuralismo, desarrollando estas cuestiones en Joseph Margolis, "The savage mind totalizes", *Man and World*, XVII (1984).

8 *Structural Anthropology*, p. 34.

de los sistemas de comunicación -no exclusiva ni necesariamente lingüísticos-. Es la verdadera herencia saussureana, por supuesto. (En este sentido, una consideración semiótica de la música -que aquí intercalamos- trataría a la música como esencialmente sintáctica, o, en cambio podría favorecer una semiótica no estructuralista. Esto señala realmente una de las distinciones clave entre una semiótica estructuralista y no estructuralista: esta última no puede separar lo sintáctico y lo semántico; y la primera trata a la semántica como subsidiaria y dependiente de lo sintáctico, y también trata a la semántica como constitutivamente incapaz de la universalidad, necesidad, univocidad y precisión de la primera. Vale la pena enfatizar nuevamente que la semiótica -aún del tipo estructuralista- no presupone que su dominio propio esté restringido al lenguaje, a pesar de que fenómenos privilegiados, como los sistemas de parentesco o la música, son lingüísticamente conformados y generados de modo pertinente por agentes lingüísticamente aptos, y difícilmente pueden dejar de serlo). -

Pero debe destacarse también que la tradición anglo-americana ha producido un análogo del modelo "sintáctico-derivado", al menos en el estudio de los lenguajes naturales, por medio de una aplicación de la concepción semántica de la verdad, de Tarski (o convención T). El abogado principal es Donald Davidson (Tarski mismo ha expresado fuertes dudas acerca de su aplicabilidad): es también un modelo extensional, semánticamente no interpretado, que se supone universalmente aplicable, y abierto a adiciones (a nivel semántico) por

vía de postulados empíricamente contingentes, dentro del alcance de la Convención T.⁹ Su esencial debilidad reside en falsas declaraciones de neutralidad doctrinaria y la afirmación, por completo sin fundamento (basada presumiblemente en la supuesta neutralidad de su proyecto), que los lenguajes naturales pueden ser empírica y sintácticamente reglados en modalidades extensionales -sin ninguna pérdida sustancial de la función comunicativa-. (Así mismo, este modelo no es aplicado normalmente a fenómenos no lingüísticos -de aquí que no lo sea a la música- a menos que el enfoque de Nelson Goodman sea asimilado al modelo tarskiano). El punto es que todos los programas estructuralistas ó a la manera estructuralista conceden que no hay fundamentos universales, necesarios o sistemáticos a partir de los cuales pueda ser reglado el aspecto semántico de los procesos comunicativos, preeminentemente el lingüístico, aún si existen tales fundamentos para el aspecto sintáctico. Esto es cierto, por ejemplo, para el trabajo de Noam Chomsky, que no es estructuralista en el particular sentido que, al parecer de Chomsky, es enteramente posible formular lenguajes que no concuerdan con lo que el lingüista considera universal para los lenguajes naturales (esto es, para los condicionamientos sintácticos determinados genéticamente); pero, sostiene Chomsky, tales lenguajes no son naturales y no pueden ser adquiridos en forma natural (creciendo entre adultos competentes: lo cual dicho sea de paso, presumiblemente confunde la simulación artificial de los lenguajes naturales)¹⁰

9 Los ensayos importantes están compilados en Donald Davidson, *Inquiries into Truth and Interpretation* (Oxford: Clarendon, 1984). He examinado la teoría de Davidson en "Eliminating Selves in the Psychological Sciences", de próxima publicación.

10 Un resumen razonablemente exacto de este punto de vista (para nuestro propósito actual) puede obtenerse en N. Chomsky, *Rules and Representation* (New York: Columbia University Press, 1980).

Por otra parte, hay teorías innatistas de conceptos o regularidades semánticas (esencialmente, en el sentido lingüístico), las cuales (a menudo a través de la Convención T -por ejemplo en el trabajo de Jerry Fodor-) son congruentes con la semiótica de derivación sintáctica y que presumen, en consecuencia, de aplicarse universalmente a los lenguajes humanos. Son entonces, también, teorías no estructuralistas.¹¹ Hay asimismo, en teoría literaria, notoriamente en el trabajo más reciente de Michael Riffaterre¹², una concepción, profesionalmente orientada, de lectura crítica, deudora de los estructuralistas pero influenciada primordialmente por la rama rusa y checa (donde los trabajos de R. Jakobson figuran en primera línea) que está focalizada de modo particular en la dimensión semántica (quizás idealmente, pero no fácilmente manejable en términos de determinaciones sintácticas) y sobre la naturaleza abierta de la historia humana donde lo literario no puede separarse de la experiencia no lingüística de una sociedad.¹³ Desde esta perspectiva, es posible aproximarse a lo universal o sistemático, o al menos a lecturas rigurosamente objetivas y exclusivas de ciertos textos, sin ninguna apoyatura directa de una sintaxis universal (ya sea

explícita o no, declara Riffaterre). Esta tendencia también aparece en forma típicamente mixta en autores como Gérard Genette, Roland Barthes y Tzvetan Todorov.¹⁴ La tendencia general, no obstante, es llamativamente dudosa en lo que se refiere al ideal estructuralista, toda vez que lo semántico e histórico se delinean. Una vez más, necesitamos enfatizar que la semiótica no está restringida a la lingüística; de ahí que las dimensiones "sintáctica" y "semántica" de los posibles sistemas semióticos (la música por ej.) están por lo general especificadas por medio de cierto nexo metafórico o analógico con lo enteramente lingüístico.

El colapso del ideal estructuralista depende de las siguientes consideraciones:

(I) la sistematicidad estructuralista es humanamente inaccesible;

(II) no hay una prioridad conceptual o generativa que pueda transferir los aspectos sintácticos a los aspectos semánticos y no semiotizados de la experiencia humana;

Sobre Chomsky y otras teorías generales mencionadas más abajo, ver J. Margolis, *Philosophy of Psychology* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1984).

11 Ver particularmente Jerry Fodor, *Representations* (Cambridge: MIT Press, 1981); *The Modularity of Mind* (Cambridge: MIT Press, 1983). Jerrold J. Katz en *Language and Other Abstract Objects* (Totowa, N.J.: Rowman and Littlefield, 1981), proporciona una visión abiertamente platónica.

12 Ver Michael Riffaterre, "Sémiotique intertextuelle; l'interprétant", *Révue d'esthétique*, Nos. 1-2 (1979); "The Self-Sufficient Text", *Diacritics*, III, 1973. Cf. también J. Margolis, "Opening the Closure and Vice Versa", *Bucknell Review*, próximo número.

13 Ver por ej. Victor Erlich, *Russian Formalism*, 3a. ed. (New Haven: Yale University Press, 1981).

14 Ver por ej. G. Genette, *Narrative Discourse*, trad. de Jane E. Lewin (Ithaca: Cornell University Press, 1980); Roland Barthes, *S/Z*, trad. Richard Miller (New York: Hill y Wang, 1975); y T. Todorov, *Introduction to Poetics*, trad. de Richard Howard (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981).



(III) no hay una posibilidad plausible de totalización por encima de la dimensión semántica de la comunicación humana;

(IV) la naturaleza histórica de la existencia humana asegura el carácter intrínsecamente abierto, imprevisible e intrínsecamente asistemático de los procesos de comunicación humanos. El resultado es que sólo lo que puede ser llamado semiótica empírica, o más imprecisamente, el estudio de códigos semióticos como opuestos a leyes o sistemas semióticos- es realmente viable.

Esto ya se adivinaba o se prometía en el camino mucho más corto de la razonable

conjetura de Sparshott. Si se generaliza desde la semiótica del lenguaje a la semiótica de la música -si se da por su puesto que, en el lenguaje de Sparshott, la música es el arte "de producir sonidos para escuchar" - entonces nosotros sólo podemos hablar de códigos musicales y, por así decirlo, no podemos eliminar la complejidad intencional y praxis del fenómeno musical.

Por medio de un término del arte (y en forma intencional, provocativamente), podemos decir que todas las teorías semióticas viables orientadas a los lenguajes naturales y a los procesos comunicativos naturales -a fortiori, todas las semióticas de la

música- son teorías interpretativas. El punto es éste. Al hablar de un procesocomunicativo natural, indicamos un proceso dirigido por el mero crecimiento entre adultos aptos que practican las destrezas en cuestión. (El término "natural" ha sido introducido en el uso ordinario por Chomsky, pero es también esencialmente apropiado para estudios de la sociedad humana, de acuerdo con la noción Wittgensteiniana de "formas de vida"). Por el término "interpretativo", significamos, en efecto, que los objetos de estudio semiótico y sus propios atributos son (siempre, invariable, intrínsecamente) de naturaleza textual, emergentes con respecto a cierto orden de cosas "natural" (no-cultural)¹⁵

¹⁵En mi propio idioma, tales fenómenos emergentes están englobados en el orden natural y sus propios atributos son o incluyen atributos encarnados. Ver J. Margolis, *Art and Philosophy* (Atlantic Highlands; Humanities Press, 1980); "Nature, culture and Persons", en *culture and Cultural Entities* (Dordrecht: D. Reidel, 1984). (cosas físicas o biológicas, digamos), así calificadas indisolublemente (a un nivel

La semiótica, en consecuencia, presupone una doble aedequatio:

1º) entre objetos adecuadamente semiotizados y en espacio comunicativo históricamente contingente en que ellos son generados;

2º) entre tales objetos y agentes cognoscitivamente aptos para discernirlos, por que ellos también son convenientemente generados dentro del mismo espacio. Esto es lo que significa caracterizar los objetos semióticos

como textos, ya sean expresiones lingüísticas, acciones, obras de arte o personas. Paralelamente, esto es lo que significa construir teorías semióticas como teorías interpretativas: los textos son "objetos" cuyos atributos los hacen apropiados para la caracterización en términos semióticos. Tales objetos, una vez especificados provisionalmente, pueden abrirse a lecturas ulteriores -lecturas interpretativas (diremos así?) - por ejemplo en términos ideológicos o en términos de cierta ulterior "significancia" como en la versión de E. D. Hirsch o en términos de cierto proceso continuo de "lectura" o de caracterización semiótica que toma en cuenta una vía y otra de lecturas previas que afectan sustancialmente los objetos de nuestra presente lectura.

todas las semióticas de la
música son teorías
interpretativas

Esta segunda significación, por supuesto, es particularmente central en la tradición hermenéutica, tanto la romántica (de Schleirmacher, Betti y Hirsch), como la post-heideggeriana (de Gadamer)¹⁶ Pero también pertenece a la tradición más o menos deconstructiva al menos en un sentido asequible, en S/Z de Roland Barthes, y en diferentes autores tales como Stanley

Fisch y Harold Bloom¹⁷ -quienes, algo subversivamente, reinstalan la dimensión plenamente semántica (o interpretativa) de los objetos semióticos (incluso posibilidades in-

terpretativas) contra las críticas del estructuralismo analítico y de las teorías más vagamente vinculables con la tradición anglo-americana que incluye aplicaciones y cuasi-aplicaciones de la convención T de Tarski. La diferencia entre los esquemas de la hermenéutica romántica y, ambas, la hermenéutica post-heideggeriana y el deconstruccionismo es crucial -hasta donde llegan las nociones de interpretativo₁ e interpretativo₂. Es mejor que insertemos aquí la cláusula requerida. Porque en el enfoque romántico, ciertamente no en los otros, un texto (literario) está realmente fijo, circunscripto, acotado, caracterizado esencialmente por proporcionar una adecuada lectura interpretativa₁ de cierto grupo de letras u oraciones. Por consiguiente, cualquier ulterior lectura interpretativa₂ del

pertinente de reconocimiento o "percepción"), y discriminables sólo por agentes en sí mismos adecuadamente desarrollados y condicionados en los procesos culturales donde predominan tales objetos.

16 Ver por ej. E. D. Hirsch, Jr. *Validity in Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1967); H. G. Gadamer, *Truth and Method*, trad. 2da. ed. de Garret y John Cumming (New York; Seabury Press, 1975).

17 Ver por ej. Stanley Fisch, *Is there a Text in This Class?* (Cambridge: Harvard University Press, 1980); y Harold Blomm, *The Anxiety of Influence* (London: Oxford University Press, 1973).

texto en cuestión puede ser vista como lógicamente subsidiaria de una significación ya captada del texto. En los planteos deconstructivos y post-heideggerianos es imposible fijar un texto como un objeto delimitado finitamente. En la perspectiva hermenéutica, una lectura responsable no puede distinguir, en principio, entre aportes interpretativos₁ e Interpretativos₂ -estos se distinguen sólo reflexiva y diacrónicamente. En la perspectiva deconstructiva, el prejuicio "logocéntrico" de una lectura responsable se pone a sí mismo en situación de riesgo radical- por tanto, en una forma que afecta, por igual, a las pretensiones interpretativas₁ e interpretativas₂.

El único rasgo indicador más importante de todas las semióticas derivadas de la sintaxis, ya sean plenamente estructuralistas o no, se basa en la convicción:

a) que las propiedades semióticas pueden ser asignadas, por alguna convención, regla o ley, (posiblemente universal), a señales físicas u objetos de cierta clase que, en la teoría elegida, se comportan de una manera completamente extensional: o

b) que las propiedades semióticas son propiedades abstractas, inaprehensibles por las facultades sensoriales adecuadas a la discriminación de objetos físicos, adaptadas a prácticas semióticas y a lo que ellas producen por medio de convenciones extensionales, reglas o leyes (posiblemente universales).

La principal objeción contra (a) es simplemente que no hay una fijeza propia con respecto de las marcas físicas según las

cuales pueden invocarse las reglas pertinentes: la caracterización semiótica no es asignada deductiva o inductivamente a marcas físicas u objetos primeramente identificados en forma independiente de tal caracterización. Aceptando las "formas de vida" de Wittgenstein, los seres humanos son espontánea y directamente capaces de entender y "percibir" su lenguaje y prácticas culturales.¹⁸ Hablando en general, las marcas físicas, indefinidamente variables, espontáneamente diversas, pueden ser generadas según la concepción dominante, o abstraída de modo similar (o discernida dentro de) objetos semiotizados adecuadamente indisolubles- a los que pueden asignarse selectivamente (por lo general de modo co-rrecto) atributos interpretativos₁. Por el contrario, un sentido semiótico alternativo puede ser atribuido a tales objetos (semiotizados), al menos en términos de variabilidad de sus atributos físicos. Lo físico y lo semiótico exhiben un a correlación tal que no lo es en absoluto, si es determinada por reglas fijas finitas y universales. Puesta alternativamente, cualquier posible correlación es determinable sólo por referencia al contexto, no al sistema -es decir, sólo en relación al reconocimiento de las condiciones profundamente históricas, abiertas, espontáneas y acentuadamente complejas de ese nexo. (Cabe pensar, por ej. en los sonidos diferentes, acústica y auditivamente, de una particular pieza musical, ejecutada y oída en distintas ocasiones y por diferentes oyentes). Esto es una parte esencial (pero de ningún modo la única o la más importante) del rechazo de las concepciones derivadas de la sintaxis. Digámoslo tan brevemente como sea posible: la relación "type-token" característica de todos los fenómenos culturales -notablemente, los fenómenos

¹⁸ Este es uno de los temas centrales de mi nuevo libro, *Science Without Unity*, a publicarse. Cf. también J. Margolis, "Relativism, History and Objectivity in the Human Studies", *Journal for the Theory of Social Behaviour*, XIV (1984).

lingüísticos, las acciones y la ejecución musical- no puede ser atrapada por un sistema estructuralista ni por un orden causal que asigna regularidades universales legibles en dirección de lo físico a lo semiótico¹⁹. Esto se opone, en consecuencia, tanto a las teorías derivadas de la sintaxis como a las fisicalistas (esto es, se aplica a (a) y a (b)).

La objeción principal contra (b), es simplemente la presunción de que hay una congruencia, firme e intemporal, entre ciertos esquemas sintácticos inicialmente especificados para un cierto dominio, y algunas atribuciones, semántica e interpretativamente, ricas, a los objetos de aquel dominio. En consecuencia, a diferencia de (a), (b) postula una correlación confiable entre las dimensiones, dentro del espacio semiótico (en el cual lo sintáctico asume el rol ejecutivo). Pero, están tan sujetos a los rasgos intencionalmente complejos del contexto semiótico como lo está (a).

Aquí está, en pocas palabras, la fuente de la básica inadecuación de las dos principales teorías del arte semióticamente orientadas -la de Nelson Goodman y la de Arthur Danto- (que comienza a sugerir cuestiones más detalladas para la semiótica de la música). La teoría de Danto falla, porque a través de todo su esfuerzo (desde los estudios de la relación entre el movimiento físico y la acción humana, a los estudios de las divertidas e instructivas paradojas de las obras de arte que dependen de la indiscernibilidad "per-

los seres humanos
son espontánea y
directamente
capaces de
entender y "percibir"
su lenguaje y
prácticas culturales

ceptual" de diferencias), Danto adhiere a cierta versión de (a). En efecto, él (fatalmente) cae en equívocos acerca de la "percepción" misma, y falla en identificar de modo semiótico (o cultural o artísticamente) adecuado a los verdaderos referentes supuestamente indiscernibles de otras obras artísticas, artefactos o "meras cosas reales".²⁰ Paradójicamente, en cierto sentido, los objetos semióticos desaparecen en la versión de Danto. Porque, en el espacio donde ellos son discernidos, su "indiscernibilidad" (que o ignora o presupone su "indiscernibilidad"), pierde completamente su sentido paradójico. La teoría de Goodman fracasa, porque, admitiendo condiciones de identificación y reidentificación en las artes autográficas, muestra cómo

obviar siempre la necesidad de contar con las condiciones estrictas de las llamadas artes alográficas (la música, en particular) pueden ser identificadas en forma estrictamente extensional, invocando el término de "notación", de acuerdo con la más estricta versión de (b). Pero esto significa que la identificación es invariablemente contextual, que la prioridad y

adecuación de lo sintáctico no ha sido demostrada, que un sistema totalizante es imposible (e innecesario) en términos de una praxis histórica, y que, dentro de un espacio semiotizado, las propiedades textuales de determinados objetos (sintácticos, semánticos o parecidamente caracterizados) deben estar en función de la experiencia diacrónicamente cambiante de una sociedad determinada.²¹

19Las principales dificultades de la cuestión de type token, son discutidas en Art and Philosophy

20Ver Arthur Danto, The Transformation of the Commonplace (Cambridge University Press, 1973).

De modo sintomático, Goodman exagera mucho al construir el concepto de estilo en términos sintácticos, sin negar al mismo tiempo la simbiosis potencial entre lo dicho y la manera cómo las cosas son dichas.²² Pero no se apunta a distinguir si lo sintáctico y lo semántico no forman un par generacional ordenado; y si no lo son, y si Goodman puede ser leído razonablemente como rechazando la distinción entre "qué" y "cómo" (relativa al estilo -como Leonard Meyer lo lee)²³, luego, la música misma, tanto sus propiedades textuales como sus condiciones para identificación y reidentificación, no pueden ser manejadas semióticamente de modo que se favorezca la notación o cualquier otro enfoque derivado de la sintaxis.

Pensando particularmente en la música, podemos decir que la improvisación -tanto aquella que origina grandes nuevas formas que se incorporan a las prácticas tradicionales, como la que meramente se capta a sí misma inventando innovaciones más pequeñas, libres, que responden al "espíritu" y contexto de la ejecución y audición pertenecientes a lo que podría ser

un género- no pueden ser englobadas en ninguna posición derivada de la sintaxis (o, a fortiori, por ninguna posición que admita la simbiosis de lo sintáctico y lo semántico o la historicidad de la praxis humana)²⁴. Lo que esto nos obliga a comprender es que (a la larga) la semiótica es profundamente consensual -y debe ser consensual (siempre que ella se refiere a prácticas naturales)-.

Este es el momento de aplaudir la sensitiva aproximación de Sparshott a la semiótica de la música y la afinidad entre su sugerencia y las orientaciones de Wittgenstein y Adorno. Pero, desde el punto de vista de Wittgenstein no puede haber relación jerárquica entre las prácticas y las reglas de posibilidad de las prácticas. "Debéis tener en cuenta (dice Wittgenstein) que el juego del lenguaje (la afirmación puede generalizarse) es así por decir algo impredecible. Quiero decir: no se basa en fundamentos. No es razonable (o irrazonable). Está ahí como nuestra vida"²⁵, "la a a una regla es una práctica... no una interpretación"²⁶. La improvisación, entonces, es más como la verdadera vida de cada

21 Ver Nelson Goodman, *Languages of Art* (Indianapolis: Bobba-Merril, 1968).

22 Ver por ej. "The Status of Style" en *Ways of Worldmaking* (Indianapolis: Hackett Publishing Co., 1978), particularmente p. 25-27.

23 Cf. Leonard B. Meyer, "Toward a Theory of Style", en la edición de Berel Lang, *The Concept of Style* (Philadelphia University of Pennsylvania Press, 1979) p.6.

24 La carrera de Louis Armstrong sugiere cómo la una se transforma en la otra, especialmente considerando el embrollo con el que fueron saludadas sus primeras improvisaciones por los músicos de jazz más viejos, aparentemente informados, tanto durante las grabaciones de Chicago de 1925-28 como luego durante los años treinta. Ver André Hodeir, *Jazz: Its Evolution and Essence*, trad. por David Noakes (New York: Grove Press, 1979), cap. 4,10.

25 Ludwig Wittgenstein, *On Certainty*, edit. G. E. M. Anscombe y G. H. von Wright, trad. por Dennis Paul y G.E.M. Anscombe (Oxford: Basil Blackwell, 1969), & 559.

26 Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, trad. por G. E. M. Anscombe (New York; Macmillan, 1953), & 201-202

práctica cultural, que como un fenómeno meramente periférico u ocasional con respecto a ella. La no-improvisación es antes bien la congelación de la práctica cultural, más que su norma -la cual, en cierta manera, es atrapada subversivamente en la oposición de Barthes entre lo "escribible" y lo "legible"²⁷. En la medida en que esto es verdad también para la música, amenaza eludir -o de alguna manera ser insuficientemente inteligible dentro de- la teoría del estilo formulada por Leonard Meyer. Porque Meyer tiene una notable dificultad en fijar el terri-

torio intermedio entre los polos extremos de la música aleatoria y la música que se adecua a los estilos particulares, en el sentido más fuerte posible de reglas y leyes universales.

Al parecer, hemos arribado a lo más denso de la semiótica de la música. En consecuencia, procedamos con cierto cuidado. A pesar de que hemos rechazado el estructuralismo analítico, por razones internas a sus propios presupuestos, hemos reconocido provisoriamente el estudio de lo que puede ser llamado, vagamente, semiótica empírica -el estudio de los "códigos" de un dominio cultural determinado (de la música, en particular)- hasta ahora insuficientemente especificado, excepto por vía negativa (contra las pretensiones estructuralistas). No obstante, al intentar ordenar las perspectivas de la semiótica empírica, puede ser puesto en funcionamiento un fecundo postulado de la orientación estructuralista. Es el postulado clave de Saussure: éste es, o bien irreme-

diablemente incoherente, tal como lo usa Saussure (y consecuentemente todos sus seguidores posibles) o es correctamente, la condición más poderosa del proyecto de la semiótica musical. Saussure, por supuesto, toma al lenguaje como el paradigma de un sistema estructural, pero no hay razón para suponer y desarrollar el argumento que, si la música exhibe una estructura semiótica (sea o no un sistema), ella debe ser un

lenguaje en sentido acabado. En principio, sólo necesita tener estructuras formales pensadas en función de una adecuada

a la larga la semiótica es profundamente consensual -y debe ser consensual (siempre que ella se refiere a prácticas naturales)

similitud con las estructuras gramaticales, ligadas, de alguna manera regular, a lo que es apto para ser oído en forma musicalmente pertinente. Así mismo, esta maniobra es casi inmanejable, por lo compleja, dado que la cuestión que está en juego es, precisamente, la de poner la necesidad de una distinción entre lo que es auricular en cierto sentido mínimamente físico o fisiológico, y lo que es auditivo en cierto sentido musical (o culturalmente) preparado.

Saussure dice (siempre hablando de su paradigma): "en el lenguaje sólo hay diferencias sin términos positivos. Tanto si tomamos el significado como el significante, el lenguaje no tiene ni ideas ni sonidos existentes antes del sistema lingüístico, sino sólo diferencias conceptuales y fónicas que han emanado del sistema... Un sistema lingüístico es una serie de diferencias de ideas..."²⁸ Habiendo rechazado el estructuralismo, podemos construir el postulado de Saussure en el amplio espacio de

27 Loc. cit.

una semiótica que no pretende encaminarse hacia verdaderos sistemas. En ese espíritu, a pesar de que la concepción del signo se ha formulado en forma relacional, las descripciones de los fenómenos semióticos no necesitan ser sometidas fatalmente a la versión (de Saussure y Lévi-Strauss) de la doctrina de las relaciones internas. El resultado final es entonces que lo percibido (lo oído, en el caso de la música) es especificado "sistemáticamente" dentro de una adecuada concepción de los fenómenos de un sector determinado de la cultura humana (palabras, expresiones musicales, pasos de danza, pinceladas, gestos) -los que son (de modo evidente) conceptual y causalmente dependientes-, pero como tales, no idénticos a lo que los fenómenos puramente físicos involucran en su origen. El postulado de Saussure establece el rasgo característico de todas las orientaciones semióticas, dado que reemplaza "ideas" y "sonidos" con "diferencias" construidas conceptualmente (o lo que, ahora equivocadamente, continúa llamándose "ideas" y "sonidos"); este postulado también, es verdad, liga esta distinción a la defensa de su (fatalmente) esencial doctrina de un sistema estructuralista. Pero cuando introduce la noción del signo (signe), Saussure habla de modo de (para ciertos oídos) no insistir precisamente en el reemplazo antes mencionado: "Yo propongo (dice, hablando de su aparato teórico para analizar el lenguaje) retener la palabra signo (signe) para designar el todo y reemplazar concepto e imagen acústica por significado (signifié) y significante (signifiant) respectivamente..."²⁸ Aún aquí, es importante advertir que Saussure entiende

por "imagen acústica" ("sound-image") lo que nosotros entendemos por esto es, algo ya no especificable de manera puramente física, algo ya culturalmente emergente y (sólo) culturalmente perceptible. No obstante, Saussure también nos presenta una fisiología extraordinariamente cruda, uniendo el habla (parole) a la lengua (langue) cuando dice: "Un concepto dado (un "hecho mental") revela una imagen auditiva (una "representación de un sonido lingüístico") en el cerebro; este fenómeno puramente psicológico es seguido en su oportunidad por un proceso fisiológico: el cerebro transmite un impulso correspondiente a la imagen hacia los órganos usados para producir sonidos. Luego, las ondas sonoras viajan desde la boca de A al oído de B; un proceso puramente físico (designado en ese conmovedoramente absurdo esquema de la comunicación lingüística, familiar a todos para diagramar la descripción de Saussure). Luego el circuito continúa en B, pero el orden queda invertido: desde el oído al cerebro, la transmisión fisiológica de la imagen acústica; en el cerebro, la asociación psicológica de la imagen con el concepto correspondiente"³⁰ (Hay una orientación hacia algo similar en Heinrich Schenker, en torno a la relación entre la naturaleza del sonido y los límites del arte de la música—según se sugerirá más adelante).

Es bastante asombroso cómo han sido descuidadas las perspectivas semióticas de la música, precisamente en la distinción en cuestión. Ello explica, por ej., el curioso intento de Goodman de considerar la notacionalidad de la música en términos de la supuesta rigidez del sonido puramente

28Op. cit., p. 120

29Ibid., p. 67

30Ibid., p.12

físico (esto es, el sonido musical) -a pesar del hecho de que ni la ejecución ni la audición de la música es cumplida realmente teniendo en cuenta tal inflexibilidad. Esto se torna embarazosamente claro en el esfuerzo de Goodman por disociar las propiedades del tono de las del tiempo³¹ -considerando al primero como notacional y físico y al segundo como incapaz de ser notacional, a pesar de ser físico (a menos que esté fijado por metrónomo o quizá en forma aproximada, como lo hace Penderewski, de manera astuta pero aparentemente casual- a pesar de que, por supuesto, hablar de fijar el tono de ciertas composiciones de Penderewski es claramente infructuoso). Aunque sean percibidos, el tono y la sonoridad son funciones de la duración del sonido producido³². A Goodman debe reconocérsele el haber introducido en la estética analítica, el entero proyecto de una semiótica del arte (y, en particular de la música); pero tal beneficio no tiene nada que ver con la probabilidad de defender un análogo para la música (o para alguna de las artes) a una sintaxis tarskiana, en forma decididamente extensional en su origen. Un problema similar surge del bien conocido esfuerzo de Abraham Moles para proporcionar un modelo teórico-informacional de la percepción estética -en particular, de la apreciación de la música-. El de Moles, es uno de los primeros estudios que ha intentado aplicar rigurosamente la teoría de la información a la percepción en general, y a la percepción estética en particular. Efec-

tivamente, Moles comienza con la matemática de la teoría de la información (extraída originalmente del trabajo de Claude Shannon), que él aplica a los sistemas físicos (sensoriales). Por consiguiente, especifica lo que llama "información semántica y estética", como mensajes seleccionados en forma ordenada a partir de mensajes accesibles mediante "canales naturales" (esto es, físicos o físicamente sensoriales). "Un mensaje", dice, "es un conjunto finito, ordenado, de elementos de percepción extraídos de un repertorio y reunidos en una estructura. Los elementos de repertorio están definidos por las propiedades del receptor... Para mensajes de canales naturales dirigidos a los órganos sensoriales, los elementos del repertorio están enumerados por las diversas partes de la psicofisiología"³³. Continúa en este tono, especificando cómo los sistemas sensoriales son responsables de las "excitaciones físicas". La información semántica concierne a "el estado del mundo externo... su evolución material" o algo por el estilo, adaptado a "actos o actitudes ya sea presentes o futuras". La información estética no tiene una meta similar; por consiguiente, carece de "intención", sólo "determina estados internos", es "específica (únicamente) para el canal que la transmite"³⁴.

El propósito principal de Moles es mostrar cómo la "información estética", a pesar de no condecir con la "lógica universal" o "información semántica" (aparentemente,

31 Languages of Art, p. 179-86. Ver William B. Webster, "Music is Not a Notational System", Journal of Aesthetics and Art Criticism, XXIX (1971).

32 Ver por ej. Abraham Moles, Information Theory and Esthetic Perception, trad. por Joel E. Cohen (Urbana: University of Illinois Press, 1966), cap. 1.

33 Ibid., p. 9.

34 Ibid., pp. 130-1.

en cierto modo behaviorista) -es "libre" o "casual" con respecto a la producción o ejecución- no obstante sí condice con "las mismas leyes generales que rigen todos los mensajes informativos, y... conjuntos adecuados (determinados)... pueden ser medidas de la misma manera, mutatis mutandis"³⁵. Se pretende que el resultado sea una especie de descripción estructuralista de la percepción estética, en coordinación con líneas de la teoría de la información³⁶. Pero cuando Moles habla específicamente de la música, comenzamos a advertir el límite ya familiar entre una estrategia completa-

mente ascendente (una explicación de derivación sintáctica sobre cómo las marcas físicas están ligadas al valor semiótico) y una estrategia irreductiblemente descendente (que admite los rasgos culturalmente emergentes de la semiótica), donde la pertenencia "informativa" de lo físico es gobernada por consideraciones de un orden superior (intencional)³⁷.

No puede cuestionarse que la producción e identificación de la música están regidos de un modo que destaca la referencia al sonido caracterizado físicamente; pero es un perfecto non sequitur suponer que, por esa

razón, la discriminación musical, ya sea productiva o perceptual, presupone y depende de fijar primero físicamente los mensajes acústicos y luego seleccionarlos (o inferir deductiva o inductivamente) mensajes estéticos o semánticos de un orden superior. "El estudio del mensaje estético (afirma Moles) es entonces el estudio de la

A Goodman debe reconocérsele el haber introducido en la estética analítica, el entero proyecto de una semiótica del arte (y, en particular de la música)

ejecución (performance) basada en una imagen métrica de la información transmitida en cada nivel de la escala temporal". Moles habla de "objetos sónicos", de la "familia de sonidos, o más precisamente, de símbolos" suministrados por cada instrumento

musical, que concuerdan con "leyes armónicas y melódicas que rigen la organización del símbolo sobre una base absolutamente general"³⁸. El "símbolo" aparece para introducir consideraciones de un nivel más alto, y en verdad lo hace. Pero su rol está completamente restringido a seleccionar, entre las regularidades ya sistematizadas a nivel del sonido físico. (En este sentido, la función "selectiva" no se dirige adecuadamente a la relación entre lo físico y lo cultural -es ingenuamente reductiva, sin argumentos-). Entonces, Moles dice: "Al comienzo, el símbolo resulta del mero conjunto de elementos (de sonidos

³⁵Ibid., pp. 131-2.

³⁶Cf. Ibid., p.V.

³⁷La distinción entre explicaciones descendentes y ascendentes, tan cara a la teoría de la información, es explorada de manera general por Margolis, "Information, Artificial Intelligence, and the Praxical" en Carl Mitcham y Alois Huning, *Research in Philosophy and Technology*, II (Dordrecht: D. Reidel, a publicarse).

³⁸Op. cit., pp. 132-112.

físicos, por ej.). Luego, los modelos de símbolos, organismos, aparecen como supersímbolos.. " De hecho, los símbolos y las reglas de organización juegan el mismo rol; ambos contribuyen a definir un repertorio (una noción ya introducida en la descripción de un mensaje físico). Un símbolo es un modo constante de agrupación de sub-elementos conocido a priori; una regla define un grupo de conjuntos que siguen la regla"³⁹. Esto por supuesto concuerda con la visión estructuralista de Moles, de una concepción teórico-informacional de la música (y de las otras artes). No se mencionan principios capaces de reconocer la obediencia intencional de la ejecución en repertorio de sonidos abiertos, físicamente informales (o aún dentro de los límites de un tolerable error o improvisación), no definida previamente (para la práctica musical real), única o primariamente en términos de sonido físico. (Advirtamos, aquí, la insistencia de Moles en repertorios elegibles de sonidos "conocidos a priori").

Las semióticas estructuralista y de la teoría de la información, entonces, agotan totalmente los proyectos de construcción de las ciencias humanas (y los fenómenos que ellas estudian) en términos de leyes universales o similares regularidades universales. El enfoque de Moles es particularmente interesante porque trata de incorporar posibilidades estructuralistas en el espectro de una visión teórico informacional; o, alternativamente, muestra cómo tolerar la contingencia, convencionalidad, o mera generalidad de los códigos "semánticos" (o "semánticos" y "estéticos") en el supuesto

de que tales códigos funcionen efectivamente para dirigir selecciones restringidas dentro de repertorios de sonidos ya preparados (en el caso de la música), conocidos previamente como sujetos a las leyes universales que rigen los aspectos "energéticos" y "comunicacionales" de los fenómenos físicos⁴⁰.

Ya hemos revisado las razones del fracaso del estructuralismo. El fracaso de las consideraciones que hace la teoría de la información acerca de la percepción musical (y sus análogos en el espacio cultural) depende de cierto número de cuestiones a las que ya se ha aludido. Ante todo, no es el caso de que, porque la producción y percepción de la música ocasione (casualmente) la producción y percepción de sonido físico, las leyes universales (si las hay) que rigen el sonido físico y la fisiología de la audición sirvan también como leyes de producción y percepción musical -esto es, sean suficientes (en un sentido generoso) para explicar lo segundo, o sean adecuadas u homonómicamente congruentes con cualquier ley que pudiera dar explicación (si existen tales leyes abarcadoras). Si las actividades productivas y auditivas, implicadas en la música, están conectadas (de alguna manera) con la producción y discriminación fisiológica del sonido físico, entonces no hay razón alguna (hasta aquí al menos) para suponer que las conexiones, funcionalmente decisivas entre la producción y la audición musical puedan, a pesar del hecho de que tales procesos ocasionan otros puramente físicos, ser reducidas, subsumidas, restringidas selectiva o intencionalmente o gravadas, por las

³⁹Ibid., p.63. Una teoría generalizada a lo largo de estas líneas ha sido desarrollada por Fred I. Dretske, *Knowledge and the Flow of Information* (Chicago: University of Chicago Press); ella es examinada en J. Margolia "Information, Artificial Intelligence, and the Praxical", en *Research in Philosophy and Technology*, ed. Paul Durbin (Greenwich, Conn.: JAI, a publicarse).

⁴⁰Ibid., p. 1

leyes que rigen los fenómenos físicos. Esto es un total -y notorio- non sequitur⁴¹. La razón es simplemente que los fenómenos históricos, culturales, musicales, intencionalmente complejos, funcionalmente ligados a lo físico, pueden no ser isomórficos en cualquier forma nómímicamente formulable, respecto de las regularidades de lo físico que suponen.

Esto es, en su vinculación a lo físico, sus regularidades (cualesquiera sean) no necesitan ser adecuadamente congruentes o regularizables con respecto a las regularidades legaliformes de lo otro. Esto, por supuesto, no muestra que lo musical (o los fenómenos de las otras artes o del resto de la cultura humana) no sea

legaliforme: muestra sólo que, si es legaliforme, no hay hasta ahora razón alguna para suponer que sus leyes sean las leyes de cualquier descripción teórico-informacional de los procesos físicos. De hecho, se proporciona un buen indicio de porqué probablemente no es legaliforme en

Las semióticas estructuralista y de la teoría de la información agotan totalmente los proyectos de construcción de las ciencias humanas (y los fenómenos que ellas estudian) en términos de leyes universales o similares regularidades universales.

absoluto (al menos en el sentido estricto propiciado por la unidad del programa de la ciencia).

En segundo lugar, si la música aparece en modos que incorporan y extienden la experiencia histórica real y los intereses de las sociedades humanas, luego, en un sentido lógicamente trivial, debe haber aspectos

funcionales de la producción, ejecución y audición musical que no son expresables en términos de ningún principio causal, ordenador, estructural o similar, restringido a la caracterización mínimamente adecuada o explicación del sonido puramente físico (dentro de los condicionamientos habituales de la ciencia física)⁴².

funcionalmente mínima y adecuada o explicación del sonido puramente físico)

Aquí es extremadamente útil advertir la ambigüedad de la definición de la música que da Sparshott, y su valoración de las teorías de Hanslick y Deryck Cooke acerca del sonido musical⁴³. Susanne Langer con-

41 Una discusión extremadamente útil de la cuestión es ofrecida por Jerry A. Fodor, *The Language of Thought* (New York: Thomas Y. Crowell, 1975). Introducción. Fodor, por supuesto, intenta presionar en la dirección del reduccionismo. El error conceptual aquí destacado es probablemente el central del behaviorismo de Skinner. Vale la pena observar que Moles es igualmente atraído hacia la adecuación de una concepción behaviorista de mensajes semánticos -lo que probablemente explica sus entusiastas expectativas acerca de las concepciones teórico-informacionales de la estética. Cf. también, *Philosophy of Psychology*, cap. 3.

42 La cuestión aquí es el reduccionismo, por supuesto. He discutido el tema en muchos lugares. Ver por ej. J. Margolis, *Culture and Cultural Entities* (Dordrecht: D. Reidel, 1984), particularmente el cap. 1; también en *Science without Unity*.

43 Cf. Edward Hanslick, *The Beautiful in Music*, trad. de Gustav Cohen (New York: Liberal Arts, 1957); Deryck Cooke, *The Language of Music* (London: Oxford University Press, 1959).

firma la ambigüedad propia (e irresuelta) de la fórmula de Hanslick ("formas sonoras en movimiento" -"sonorous moving forms"-, como ella traduce "tönend bewegte Formen") cuando afirma, "Los materiales de la música (como opuestos a lo que la música crea, en la fórmula de Hanslick, los "elementos" de la música) son sonidos con cierto tono, sonoridad, mezcla armónica y longitud metronómica". El resto de su comentario muestra una forma (la suya propia, en su descripción de las dimensiones "virtuales" de las artes) de incorporar lo físico sin reducir lo artístico a ello: "En la producción artística (dice) los materiales del compositor deben ser completamente absorbidos en la ilusión que crean, que en lo sucesivo consistirá sólo en elementos ilusorios y no en el ordenamiento de los materiales (excepto por el interés técnico y la cuidadosa atención). Los elementos ilusorios son figuras, movimientos, y lo que nosotros llamamos "colores", "espacios", tensiones y resoluciones, los silencios, los vacíos, los comienzos y los finales"⁴⁴.

En cierto modo, un indicio importante es la fórmula genérica de la que la posición de Langer es sólo un ejemplo (más extravagante, la versión de Cooke; más vaga, la de Hanslick). Porque ella muestra muy claramente cómo aferrar lo físico en la emergencia musical, de un modo que no podría tal vez ser captado por algo parecido a la fórmula de Moles -a menos que, por supuesto, la emergencia cultural fuese meramente aparente, y a menos que el fisicalismo o los reduccionismos alternativos fueran adecuados. Sparshott ciertamente entrevé esta posibilidad crucial cuando se preocupa por la cuestión de si "el concepto básico" de la música debe ser el "tono" (esto es, el sonido físico seleccionado como musicalmente pertinente) o

la "voz". La "voz por supuesto podría ser articulada tanto a lo largo de las líneas de la acción o de la ejecución generativa como de los rasgos expresivos, representacionales, significativos, semióticos o similares, de lo que es así producido. Ambos, "tono" y "voz", admitten -fenomenológicamente- esquemas indefinidamente variados de música, pero si (como sugiere Sparshott) "escuchar produce...el aislamiento de series y pautas de sonidos sobre un trasfondo de ruido casual, desordenado y sin modulación"²⁵, la noción de "voz", no completamente desarrollada, es la más vasta e instructiva de las dos nociones, y la que proporciona la clave decisiva de la completa inadecuación del enfoque teórico-informacional. Sparshott nota correctamente que, en razón de esa noción, la música ya no es considerada "como (un mero objeto) sino como "inseparable de la experiencia y por ende no poseyendo una historia que pudiera ser pensada más que como un aspecto de la historia en general"⁵¹. Pero esto significa que ni la composición ni la audición de la música están focalizadas (en el sentido abajo indicado) sobre el ordenamiento físico meramente selectivo de los tonos físicos, (o también, que tal composición y tal audición pueden ser sólo una posibilidad más restringida -suficientemente genuina -dentro del rango de la otra). Las posibilidades semióticas de la música, entonces, dependen de alguna orientación conceptual que liga el sonido musical, indisolublemente, con la experiencia humana, al menos en ese sentido originario por el que emerge primeramente como musical. Entonces, aún las regularidades que los estructuralistas y los teóricos de la teoría de la Información pueden defender empíricamente (a bastante distancia de la defensa de sus doctrinas) pueden ser

⁴⁴Susanne K. Langer, *Problems of Art* (New York: Charles Scribner's Sons, 1957), p. 39; ver también, *Feeling and Form* (New York: Charles Scribner's Sons, 1953).

CONFITERIA PARIS CALLE AYACUCHO LADO CINE SALLA

SEMPITERNUM JAZZ



situadas dentro del espectro de tal concepción. En efecto, en casos límites, los "elementos" de la música difícilmente pueden ser algo más que los "materiales" seleccionados de la música -para usar la distinción de Langer-; pero aún entonces, la operación de "selección" pone en juego expectativas culturalmente pertinentes, principios de orden, y otros semejantes que no podrían ser ellos mismos nómicamente expresables en términos fisicalistas o de teoría de la información, sólo dirigidos a lo físico. Vinculando el sonido musical con la experiencia humana (la sugerencia más poderosa de Sparshott), estamos

capacitados para considerar todo el espectro de posibilidades semióticas -sin quedar ligados por supuesto, por ello, a cualquier extravagancia particular: la de Deryck Cooke, por ej., que en forma aún más débil que la fatalmente resquebrajada tesis de Langer, sostiene que la música es un lenguaje y también "un lenguaje de la emociones"⁴⁵. Cooke, puede agregarse, capta el punto central, pero torna la cuestión difícil de admitir, dado que sostiene (correctamente) que la "música es.... 'extra musical' en el sentido de que la poesía es 'extra verbal'". Pero continúa explicando que esto es así "dado que las notas, como

45 Cooke, op. cit., p.25

las palabras tienen connotaciones emocionales; (la música) es, "repitamos (dice), la suprema expresión de emociones universales.."⁴⁶ Hay, por supuesto, un sentido en el que lo que está expresado no es aún semiótico en absoluto; y hay un sentido en el cual lo expresivo es al menos parte de lo semióticamente deseable. Los medios de una semiótica de la música no están restringidos a lo lingüístico, a lo expresivo o a lo emotivamente expresivo. No obstante, a pesar de que Hanslick sí captó la distinción implícita entre lo afectivo y lo semiótico, sus intuiciones sobre los requerimientos de lo segundo fueron conducidas demasiado cerca de sus intuiciones acerca del lenguaje⁴⁷

En la opción que se ha desarrollado, existen grandes beneficios que alcanzan promisoriamente estos temas de la praxis, vinculando las opiniones de Wittgenstein y Adorno con la propia intuición de Sparshott. En primer lugar, se aclara el rasgo más profundo de la improvisación musical: lo improvisado es al fondo, no más que el análogo musical de algo así como la noción de Wittgenstein en torno a la relación entre regla y práctica. Si uno piensa acerca de la música en términos de un canon fijo de algún tipo, entonces la improvisación se reduce a algo parecido a un bajo continuo o incluso un partimento (así, realmente, se da la ocasión para improvisar, al ajustar las determinaciones de la composición). Si uno piensa acerca de la música en términos de

géneros crecientemente informales, entonces la improvisación resulta parecida a formas alternativas de variación, que tienden crecientemente a minimizar elementos fijos, en la dirección de la variación libre. Pero si uno piensa a la música como una práctica originada en una "forma de vida" (en el sentido de Wittgenstein), entonces la improvisación (como el mismo lenguaje natural) es más la "regla" que un ornamento (en verdad, una "regla" que comprende ambos: las formas más estrictas de improvisación y la realización ordenada pero espontánea de nuevos géneros y cosas similares). El fracaso, tanto de la teoría estructuralista como de la teoría de la información reside, precisamente, en su incapacidad para hacer inteligible en absoluto el fenómeno de la invención musical natural y la audición aumentada en forma correspondiente (e instantáneamente autoregurable) a lo que es así genuinamente emergente -en el sentido estricto de la práctica histórica y su desenvolvimiento. Aquí, sólo una noción como la de las "formas de vida" de Wittgenstein o el habitus de Pierre Bourdieu o la "heteroglossia"⁴⁸ de Mikahail Baktin es capaz de conformarse a las peculiaridades de la invención involucrada. Lo que se necesita es una concepción que satisfaga las siguientes condiciones:

(a) que rechace el orden jerárquico de la práctica bajo reglas, trate las supuestas reglas como idealizaciones provisionales y

46Ibid., p. 33; las bastardillas han sido agregadas. Un reclamo similar puede hacerse contra Wilson Coker: *Music & Meaning* (New York: Free Press, 1972), quien también vincula a la música con el mundo extra musical y trata, a través de una semiótica deudora de Charles Morris y J. L. Austin, construir la música en términos "performativos" o "gestuales".

47Ver Peter Kivy, *The Corded Shell* (Princeton University Press, 1980), cap. 6. Cf. *Art and Philosophy*, cap. 5.

48Ver Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, trad. de Richard Nice (Cambridge: Cambridge University Press, 1977; y *The Dialogic Imagination; Essays by M.M. Bakhtin*, ed. Michael Holquist, trad. de Caryl Emerson y Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981).

alternativas, ajustadas reflexivamente a una práctica viviente, y construya una práctica que asegure intrínsecamente los poderes de improvisación que requieren tales proyectos legaliformes,

(b) que sustituya contextos de práctica natural por sistemas de regla o ley, para asegurar la disciplina y la inteligibilidad de la invención y del entendimiento, y construya la validez de las estructuras (así discernidas) en términos de la tolerancia consensual de una práctica viviente

(c) que presuponga las posibilidades radicales de emergencia cultural bajo las condiciones de la existencia histórica;

(d) que insista en la inseparabilidad generativa, niegue cualquier prioridad principista en los rasgos considerados sintácticos y semánticos de acción y entendimiento, y similarmente niegue cualquier disyunción o prioridad entre tales aspectos semióticos de la experiencia humana y la experimentación de cualquier sector del mundo real así captado; y

(e) construya las estructuras semióticas de fenómenos no lingüísticos (las artes en particular) como "sintácticas" y "semánticas" pero no como literal o metafóricamente

lingüísticas, o estructuradas así meramente por vía de un uso heurístico de las estructuras lingüísticas. La condición más controvertible es (e) por supuesto.

En consecuencia, la concepción que hemos bosquejado tiene en cuenta simultáneamente, el total desarrollo de una semiótica de la música (y de la cultura en general), explica todo el rigor que puede producir al confirmar la disciplina consensual peculiar a las ciencias humanas⁴⁹, y confirma el sentido por el que las prácticas históricas no pueden (en tanto emergentes) producir una ciencia (semiótica) -a lo largo de orientaciones de pretensiones universalistas, favorecidas, en

El fracaso, tanto de la teoría estructuralista como de la teoría de la información reside en su incapacidad para hacer inteligible en absoluto el fenómeno de la invención musical natural y la audición aumentada en forma correspondiente a lo que es así genuinamente emergente -en el sentido estricto de la práctica histórica y su desenvolvimiento

diferentes modos, por teorías estructuralistas o teórico-informacionales. Esto, finalmente, ayuda a clarificar el sentido que la semiótica empírica no puede hacer más que formular, con sus propios condicionamientos diacrónicos, códigos diacrónicos y provisionales, adecuados a segmentos temporales seleccionados de una práctica real.⁵⁰

Hay pues, dos focos principales de disputa en la semiótica de la música; uno concierne a la precisión y viabilidad de categorías

49 Ver J. Margolis, "Relativism, History and Objectivity in the Human Studies", *Journal for the Theory of Social Behavior*, XIV (1984), para un resumen del tema del consenso y la distinción metodológica de las ciencias humanas.

50 Ver J. Margolis, "Historicism Universalism, and the Threat of Relativism", *The Monist*, LXVII (1984),

tales como referencia, predicación, representación, estructuras sintácticas y semánticas y cosas por el estilo, identificables en la música, sin violar el punto (e); el otro se refiere al rango, pertinencia, poder y a la naturaleza sistemática de las regularidades halladas respecto de tales distinciones, una vez que son admitidas. Una aproximación afirmativa a ambas (ya sea débil o fuerte) depende en buena medida de adoptar algo que se parezca a las "formas de vida" de Wittgenstein. Así, si las actividades intencionales de los seres humanos, ya sea en el lenguaje del arte o ejerciendo habilidades profesionales, son originadas invariablemente, y reconocidas como tales debido a un vínculo (y la percepción consensual del mismo) con las prácticas naturales de la sociedad en la que prevalecen, entonces, sólo por esa razón, la justificación de asignarles propiedades semióticas no puede ser excluida a priori.

Desde luego, esto sólo habla de las estrategias para requerir una semiótica de la música. No puede decidir, en cambio, lo que es posible encontrar o pretender respecto de sus verdaderos proyectos una vez que se procede afirmativamente. En una breve apreciación inquietante, un reciente comentarista, Henry Orlov, nos previene (justamente) en torno a "que la música puede describirse en términos semióticos no significa necesariamente que la terminología y teoría de la semiótica nos ayudará a entender mejor la música"⁵¹.

Orlov discute la posibilidad de construir música como un "sistema secundario", de alguna manera derivado del lenguaje (al modo estructuralista). En efecto, las desemejanzas entre los dos sistemas favorece que ellos sean tratados (insiste Orlov) como "dos dominios autónomos y complementarios" si ambos deben ser considerados semióticamente. Pero no proporciona más indicaciones. Aún Nicolás Ruwet, Jean Molino y Jean Jacques Nattiez, generalmente mencionados como los más informados y entusiastas, entre los comprometidos con una concepción semiótica de la música, son extrañamente circunspectos y cautelosos. Ellos se oponen con claridad a una semiótica completamente estructuralista pero niegan que lo que ya poseemos sea una teoría suficientemente sistemática (o la promesa suficiente de una) que justifique las pretensiones analíticas comparables, digamos ahora, con las de Schenker⁵². Nattiez realmente comienza su estudio negando que haya una semiótica apropiada.

Parte de la dificultad se debe (una vez más) a la problemática búsqueda de un "niveau neutre" (frase de Nattiez), una descripción de las propiedades materiales del sonido musical sobre la que pueda construirse confiadamente una semiótica. Para estos teóricos existe tal nivel y puede no ser "absoluto", dado que las diferentes "unidades" pueden producir lo que se aplica a los mismos efectos acústicos y auditivos, y dado que las mismas "unidades" especificadas

51 Henry Orlov, "Toward a Semiotics of Music", in Wendy Steiner (ed.), *The Sign in Music and Literature* (Austin: University of Texas Press, 1981), p. 131.

52 Ver Nicolas Ruwet, "Theorie et méthodes dans les études musicales: quelques remarques rétrospectives et préliminaires", *Musique en jeu*, XVII (1975); Jean Molino, "Fait musical et sémiologie de la musique", *Musique en jeu*, XVII (1975); Jean Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique* (Paris: uniónn Générale d'Éditions, 1975), cap. 1; también pp. 399-408. Puede verse cuán primitiva y enteramente preliminar es la noción de Nattiez en J.J. Nattiez, "The contribution of Musical Semiotics to the Semiotic Discussion in General", en Thomas A. Sebeok (ed.), *A Perfusion of Signs*. Bloomington: Indiana University Press, 1977).

en este último aspecto pueden ser diferentemente interpretadas en diversos contextos auditivos. El punto que se busca es asegurar una universalidad empíricamente fundada; pero, en el mismo nivel musical corre riesgos tanto la relevancia como la sistematicidad. Esto amenaza hacer a la semiótica musical o extremadamente empírica y asistemática o poco más que una facon de hablar en torno a los que puede ser detectado independientemente entre las propiedades formales de las tradiciones musicales específicas.

La dependencia de la semiótica musical respecto del lenguaje torna inepto el importante esfuerzo; su "autonomía" parece poner fin a todo proyecto de un anclaje plenamente sistemático. Esto es, sin embargo, disentir enfáticamente con Monroe Beardsley. Su visión de lo "estético", excesivamente restringida, lo lleva a negar a la vez que "hablando de música sin palabras", por ejemplo, no hay reglas que gobiernen las "descripciones supuestamente simbólicas": "no tenemos autoridad para considerar que una composición musical se refiera a ninguna otra cosa fuera de sí misma... no hay reglas para la significación musical, no existe tal cosa como una interpretación de la música"⁵³. La orientación inversa wittgensteiniana, corrige la tendencia-tanto en relación con la especificación de las "reglas" (musicales) como en relación con la adscripción de propiedades intencionales o semióticas. Una vez que vinculamos la naturaleza

legaliforme de la música a las formas de vida histórica y convencionales de una sociedad, no podemos rechazar procesos relativamente elementales (aunque de vieja data) como la "referencia" (Wagner), la "cita" (Ives), la "alusión" musical (Prokofiev), la "implicación" (Haydn)⁵⁴ y otros similares. La cuestión no es que estos procesos no se produzcan de ninguna manera: es que ellos no se producen (o pueden no producirse) de un modo suficientemente interesante y sistemático. Los semióticos (completamente comprometidos) tienen razón en preocuparse por el hecho de que quizás han descubierto muy poco a los efectos de sostener una ciencia o una disciplina comparativamente especificada.

La alternativa es igualmente poco satisfactoria: esto es, bautizar como semiótico el descubrimiento y análisis de la estructura musical en el ámbito de géneros particulares, tradiciones, estilos o algo parecido. El candidato más obvio para la maniobra alternativa es el sistema de tonalidad de Schenker. Este habla actualmente de su trabajo como de la formulación de "una teoría general del lenguaje tonal"⁵⁵. No sería totalmente irrazonable construirla siguiendo lineamientos estructuralistas (excepto, quizá, que es mucho más afín a la noción goethiana del poder de desarrollo del *Urpflanze* -comparemos con el *Ursatz* de Schenker- que semejante a algo como el *signe* de Saussure): está construida en forma relacional (pero no propicia meros

53 Monroe C. Beardsley, *The Aesthetic Point of View*, edit. Michael J. Wreen y Donald M. Callen (Ithaca: Cornell University Press, 1982), p. 182.

54 Ver Leonard B. Meyer, *Explaining Music* (Chicago: University of Chicago Press, 1973), caps. 6-8)

55 H. Schenker, *Free Composition*, trad. y ed. de Ernst Oster (New York: Longman, 1979), p. 9. Cf., también Allen Forte, "Schenker's Conception of Musical Structure" in Maury Yeston (ed.), *Readings in Schenker Analysis and other Approaches* (New Haven: Yale University Press, 1977), quien sugiere también una dimensión hermenéutica.

relata) y, notablemente, intenta coordinar invenciones de composición infinitamente variables, con una estricta adherencia a una estructura subyacente e invariable que ofrece, al menos, el análogo de un sistema totalizador.. para la más elevada música tonal. También identifica estructuras tonales que, aunque ligadas a las percepciones auditivas de "primer plano", no son discriminadas normal y directamente por el oído. Schenker visualizaba su sistema estableciendo lo que parece una determinación absolutamente normativa de la música tonal (presumiblemente, la aspiración de toda música): de ahí que sea muy diferente del sistema de Moles, que pretende aproximarse a las invariantes culturales empíricamente confirmadas o universales. En el mejor sentido, el sistema de Schenker constituye una destacada resolución teórica de la estructura (o de una parte esencial de la misma) de la música occidental desde Bach a Brahms; en el peor sentido, él sólo puede renegar de los compositores que eligen apartarse de la norma propuesta y cuya música, por lo tanto, no puede ser claramente analizable en términos de las leyes de composición y las determinaciones de Schenker. En consecuencia, Oswald Jonas habla con cierto desdén del intento de Félix Salzer de aplicar el sistema de Schenker a la música moderna (que "se aparta" de sus normas) y a su interpretación (que, dice Jonas, "está condenada al fracaso")⁵⁶. De ahí, que si se construye como una semiótica, esto sea restrictivo en un doble aspecto.

Pero, si el modelo analítico de Schenker se acomoda a la tradición que Schenker prefiere, es igualmente claro que la música

occidental no se ha comprometido con su objetivo exclusivo -con respecto a una unidad sincrónica idealizada, indicadora de cierto conjunto inicial de sonidos musicales, o con respecto a las determinaciones legaliformes de la dirección musical que fluye de esos sonidos iniciales. En efecto, esto fundamenta la profunda relevancia y fuerza de la concepción wittgensteiniana de las formas de vida (incluida la música). Porque ella se hace cargo de un sentido en el que (por ejemplo) el rigor del propio modelo de Schenker puede ser preservado, al mismo tiempo que es rechazada la jerarquía de la regla y la práctica: al ser incompatible con las peculiaridades de la regularidad cultural, el análisis disciplinado y la explicación de los fenómenos pertinentes dentro de las capacidades de las ciencias humanas -una vez que las tendencias reductivas (fiscalistas, estructuralistas, teórico-informacional y otras parecidas) son desestimadas. El rechazo de la jerarquía de la regla y la práctica, debe enfatizarse, es un asunto enteramente distinto de aquél del ordenamiento jerárquico de los fenómenos (la música, por ej.) sujeto a explicación de acuerdo con las reglas y prácticas de sociedades determinadas. No obstante, los dos no están infrecuentemente fusionados.

Leonard Meyer observa que "al menos hasta nuestro trastocado siglo, la práctica casi siempre precedió a la teoría. Y, ya sea que la teoría dure un día, una década o un siglo, es una construcción necesariamente hipotética -no una verdad absoluta, eterna"⁵⁷. Y todavía, a pesar de decir específicamente que las determinaciones estructurales de pautas humanas (como en

56Oswald Jonas, "Introducción", en Heinrich Schenker, *Harmony*, trad. por Elisabeth Mann Borgese (Cambridge: MIT, 1973), p. VIII n2. (*Harmony* fue publicado originalmente en inglés por la Universidad de Chicago en 1953).

57 Meyer, op. cit., p.22, cf. también cap. 4

la música) "son aprendidas y adoptadas como parte de las circunstancias histórico-culturales de los individuos o grupos". Meyer -siguiendo las formulaciones teórico-informacionales de Herbert Simon (y las formulaciones fuertemente naturalistas de Mario Bunge) -ofrece la siguiente recapitulación (admitiendo que "es indudablemente demasiado exacta") por la cual tiende a la jerarquía de regla y práctica o bien oscurece el sentido (requerido por su propia posición) de cómo las estructuras (s e m i ó t i c a s)

jerárquicas pueden ser construidas de otra manera: "La NATURALEZA de la música es cuestión de leyes: la HISTORIA de la música (en su más alto nivel) es una cuestión de (se transforma en) reglas; el GUSTO cultural es una cuestión de estrategias a través de las cuales se realizan las reglas; y los juicios de VALOR son realizados en torno a la idioestructura de composiciones específicas"⁵⁸. Señala también, explícitamente, que "Los estilos y las coerciones que los gobiernan se refieren unos a otros de manera jerárquica": al analizar "esta jerarquía", él mismo clasifica "las coerciones involucradas en tres grandes clases, las que (dice) yo llamo Leyes, Reglas y Estrategias". Las leyes demuestran ser "coerciones transculturales

-universales, si Uds. lo desean"; "las reglas son coerciones transpersonales, pero intraculturales"; y "las estrategias son elecciones composicionales, realizadas dentro de las posibilidades establecidas por las reglas del estilo"⁵⁹

Aquí, entonces, Meyer consigue establecer el característico non sequitur de todas las estimaciones de fenómenos culturales, estructuralistas, teórico informacional y (sobre todo) empírico-semiótico, es decir, el

más claramente formulado (y propiciado) por L. Hjelmstev: "A priori, parece ser una tesis generalmente válida que por cada proceso hay un correspondiente sistema, por el cual el proceso puede ser analizado y descrito mediante un limitado número de premisas"⁶⁰. La tesis

En el mejor sentido, el sistema de Schenker constituye una destacada resolución teórica de la estructura (o de una parte esencial de la misma) de la música occidental desde Bach a Brahms

de Hjelmstev yerra de dos maneras: primero, asume que los fenómenos auténticamente abiertos al análisis y la explicación en términos causales o generativos, forman invariablemente un sistema distintivo y homogéneo, al menos en la medida en que las leyes directivas, reglas y regularidades específicamente adecuadas a aquellos fenómenos, siempre pueden ser formuladas y refinadas en forma progresiva (en un vocabulario relativamente homónimo). Segundo, asume que

58 "Toward a Theory of Style", pp. 3,39. Ver también Mario Bunge, "The Metaphysics, Epistemology and Methodology of Levels" en Launcelot Law Whyte, Albert G. Wilson y Donna Wilson (eds), *Hierarchical Structures* (New York, Elsevier, 1969); and Herbert A. Simon, *The Sciences of the Artificial* (Cambridge, MIT, 1969). Ambos citados por Meyer.

59 *Ibid.*, pp. 14,21,27: Las bastardillas de la palabra "within" (dentro).

60 Hjelmstev, *op. cit.*, p 9

si ellos son regulares en cierto modo funcional (aquí algo semióticamente relevante) luego, el estudio de cualquier estructura jerárquica (posiblemente de efectividad heurística) a la que pueden ser atribuidos tales fenómenos concordará con cierta organización jerárquica de principios ordenadores explicativos, leyes, reglas o lo que fuere, que rijan tales estructuras (en forma más o menos congruente con tal organización). Pero esto es simplemente un doble error: los fenómenos en cuestión pueden en realidad formar un conjunto inter-teorético oblicuo, excéntrico, funcionalmente heterogéneo, respondiendo a genuinos intereses humanos -sin someterse como tal a ninguna práctica explicativa relativamente sistemática- (no obstante, también sin excluir la importancia de diversas disciplinas entrecruzadas).

Revisando lo que hemos considerado en nuestro estudio, podemos ahora concluir: una semiótica estructuralista de la música está, con toda probabilidad, descartada; las versiones teórico-informacionales son característicamente inexplicables acerca de las regularidades culturales; las puramente derivadas de la sintaxis o fisicalistas no pueden ser reconciliadas, en forma convincente, con las condiciones de la existencia histórica de las sociedades humanas; las funcionales altamente idealizadas, verosímilmente adecuadas a prácticas históricas particulares (el modelo de Schenker, en especial) no parecen ser aplicables a prácticas afines de clases radicalmente diferentes y no son convincentes en sus aseveraciones normativas; y las semióticas empíricas (el estudio de "códigos" aproximadamente regulares) en contextos severamente circunscriptos son probablemente bastante contingentes y sólo débilmente extensibles, y deben (en cualquier caso) ser ajustadas a la espontaneidad cultural y a la naturaleza no-jerárquica de la regla y la práctica -en efecto, con la contraparte semiótica del círculo hermenéutico. Entonces, en suma, la evidencia que propicia una ciencia o disciplina regular de la semiótica -particular-

mente adecuada a fenómenos no lingüísticos- es en extremo débil aunque no del todo ausente. El reclamo de Saussure en torno a la parole es quizá aún más adecuado referido a estructuras semióticas. Pero admitir eso sería difícilmente negar que la cultura humana exhibe ubicuamente rasgos semióticos

la evidencia que propicia
una ciencia o disciplina
regular de la semiótica -
particularmente adecuada
a fenómenos no
lingüísticos- es en extremo
débil aunque no del todo
ausente

