

Es egresada de la Facultad de Artes y Diseño, en las especialidades de Teorías Musicales e Instrumento (piano y violoncello).

Docente, intérprete e investigadora, se desempeña en la Escuela de Música y en la Orquesta Sinfónica de la UNCuyo. Integra además agrupaciones de cámara, con las que se ha presentado en Argentina, Chile, Brasil, Bolivia y Uruguay. Realizó la Maestría en Arte Latinoamericano (Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo), egresando en el 2004. Su tesis de maestría recibió una distinción en la X Edición del Premio de Musicología "Casa de las Américas" (La Habana, Cuba, 2005).

# Hacia una nueva semiótica:

## Aproximación a Eero Tarasti

---

---

*El trabajo recorre críticamente cuatro textos del musicólogo finés Eero Tarasti. Los mismos apuntan a la refundación de una nueva semiótica, la semiótica existencial que, si bien se basa en los postulados tradicionales de esa disciplina, provee una mirada más fenomenológica y antropomorfa. Se sintetizan también los aportes fundamentales de Tarasti, especialmente en relación a su aplicación en la investigación musical. Estos aportes son ejes tácitos que recorren solapadamente su obra, pero que apuntan en todos los casos a la superación de la semiótica "esclerotizada".*

---

---

**1** A partir de la aproximación a algunos trabajos del musicólogo finés Eero Tarasti, que en apariencia versan sobre diversos intereses de la musicología contemporánea, nos propusimos develar los ejes transversales que recorrerían sus escritos. En primer y más importante lugar vislumbramos la voluntad de Tarasti de superar la etapa “esclerotizada” -como él mismo la llama- de una semiótica en riesgo de colapso debido a sus propios postulados, y propone para ello una nueva semiótica: *la semiótica existencial*. A esta interesante y novedosa posición se suman otros aportes, que intentamos explicitar en este trabajo. Con estos aportes, hilos de una vasta urdimbre de preocupaciones, Tarasti teje tanto en la trama de la semiótica y los estudios post-coloniales como en la filosofía misma.

Incompletísimo, por ser incompleto el acceso a toda su producción, nuestro trabajo pretende resumir y comentar estos aportes, y resaltar finalmente los ejes recurrentes en el pensamiento de Tarasti, los cuales creemos pueden resultar una herramienta de muy eficaz aplicación en la investigación musical.

Los textos utilizados son su *Sémiotique musicale*<sup>1</sup>, *Sign as Acts and Events: an Essay on Musical Situation*<sup>2</sup>, *Jean Sibelius as an icon of the Finns and others: an essay in post-colonial analysis*<sup>3</sup>, y *On the paths of Existential Semiotics*<sup>4</sup>.

**2** En su *Sémiotique Musicale* Tarasti aborda una tarea monumental: la de proponer un metalenguaje que pueda hablar de los aspectos *decibles* de la música. Esto implica dos tomas de posición importantes: en primer lugar, la creencia en la posibilidad de *universales musicales*, comunes en la humanidad, en cuanto a funciones y técnicas. Y en segundo lugar, la idea de que a pesar de que la música no es un lenguaje específicamente verbal, sí hay al menos algunos aspectos en ella que pueden ser “traducidos” al lenguaje verbal.

Tarasti revisa críticamente los métodos estructuralistas e icónicos de la semiótica musical, y sostiene que ambos realizan aportes y ambos adolecen de carencias. Los estructuralistas, posición dominante en la semiótica musical, han enfocado su interés en las categorías abstractas profundas

que explican el nivel de la superficie del discurso. El problema de estos métodos es que ofrecen resistencia para explicar los cambios en la lengua, lo que Tarasti llama las “nuevas palabras” del estilo personal del compositor<sup>5</sup>. Aún así, para Tarasti los estructuralistas han aportado la fecundísima idea de *isotopía*, aquella “serie de categorías semánticas donde la redundancia garantiza la coherencia e inteligibilidad de todo texto o encadenamiento de signos”<sup>6</sup>. Tarasti propone pensar no en una isotopía, sino en varias plausibles de ser superpuestas. Así, la temporalidad, la tematicidad, el género, un prototipo formal, la textura, son ámbitos que coherentizan el discurso.

Las aproximaciones icónicas, en cambio, ponen el acento en el aspecto procesual de la música (y aclaramos aquí que se utiliza el término *icónico* en el sentido de “necesariedad” entre significado y significante en música, relación que en el signo verbal es arbitraria). Los aportes principales de esta línea son las consideraciones sobre las funciones psíquicas y el carácter gestual de la música. Pero evidentemente encontramos dificultades de aplicación de estas aproximaciones a músicas que se encuentran en contextos diferentes; además, la misma transformación del ícono, en tanto que inscrito en un proceso, provoca un problema de “corrimiento” o deslizamiento de la identidad, que perturba el análisis.

Otro aspecto que Tarasti interroga es el de la estética musical. Para el investigador, ésta debería someter a su estudio tanto los modelos técnicos como los modelos ideológicos de una obra, pues son estos modelos los que definen el estilo personal de un compositor. Volviendo a aplicar el fecundo concepto saussuriano de lengua y palabra, Tarasti explica también la introducción de nuevas palabras en un discurso. Así, define la constitución de las *estructuras de significación* (palabra), que es donde reside el espacio de libertad del compositor, y las diferencia de las *estructuras de comunicación* (lengua), que son las que están en inmediata relación con los modelos técnicos e ideológicos antes mencionados. En una obra habría entonces puntos en los que las estructuras de comunicación dominan, y otros en los que las estructuras de significación son puestas en relieve.

Para poder pensar en la posibilidad del ingreso de nuevas palabras en una lengua, Tarasti se vale de conceptos provenientes de la lógica modal: el cambio puede denotarse como prescripto, permitido, prohibido o facultativo. En todo caso, el acento está puesto en la posibilidad de transformación: “la lógica musical no puede estar basada en la lógica de un mundo estático, sino sobre una lógica que describa las transformaciones de los fenómenos”<sup>7</sup>. La lógica modal tiene además otros componentes que Tarasti rescata: se introduce el factor del *tiempo*, justamente al concebir la música no como algo estático sino como proceso cinético y en transformación, junto a la idea de *jerarquía relacional* entre los elementos que participan de este proceso. Este concepto en verdad se imbrica con la idea de *modalización* de Greimas, como veremos más adelante. Lo interesante de destacar aquí es que las modalidades son las que otorgan narratividad a la música, y que esto puede verse tanto en el nivel neutro como en la ejecución y en la recepción. La ejecución se convierte así en una suerte de *modalización permanente*, que puede resaltar o suplir los valores negativos de las modalizaciones del nivel neutro de la obra. De este modo la ejecución tiene una misión de “comunicación persuasiva”. Tarasti, al poner de relieve la importancia de la ejecución, está oponiéndose evidentemente al modelo de Nattiez, que centra su análisis en el nivel neutro. Es la modalización la que funda el nivel antropomorfo de la música, y resulta punto último de un proceso que transmite y produce significación.

Tarasti dice acerca de las modalidades que son las intenciones por medio de las cuales el enunciador puede “colorear” su discurso. Por esto es que son portadoras de actitudes evaluativas. Los sujetos de la enunciación son para Tarasti, reiteramos, no sólo el compositor, sino también el intérprete y el auditor.

Aunque la aplicación de las modalidades de Greimas sea aún una gramática rudimentaria, puede resultar en música una herramienta operativa de múltiple aplicación. Así, Tarasti distingue las modalidades aplicadas a los temas, como si éstos fuesen actantes humanos<sup>8</sup>:

- 1) ser: es la ausencia de sonido, la estabilidad, la consonancia;
- 2) hacer: es la acción musical, el dinamismo, la disonancia;
- 3) querer: es la energía cinética, la tendencia de dirigirse hacia algo, la lógica volitiva de la música;
- 4) saber: es la información musical;
- 5) poder: es el vigor y la eficacia, los recursos técnicos (especialmente de ejecución);
- 6) deber: son los aspectos de género y formales;
- 7) creer: es el valor persuasivo.

En el análisis de la Sonata Waldstein de Beethoven, Tarasti pone en funcionamiento su modelo de análisis semiótico, entendiendo al discurso musical como un terreno de alternancia y lucha entre tensión y reposo, ser y hacer, acto y evento.

Aunque muchos aspectos del análisis puedan aproximarse al análisis tradicional (definición de secciones formales, análisis motivico-temático,

aspectos armónicos, melódicos y rítmicos), no estamos aquí ante un simple cambio de terminología. Algunos de los aportes que nosotros consideramos más interesantes son:

- 1) la tripartición del análisis en dimensión temporal, espacial y actuarial;
  - 2) la aplicación de la *modalización* en los temas-actantes;
  - 3) la idea de *émbayage/débrayage*, es decir, de movimiento centrípeto y centrífugo, concentración y dispersión, retorno y partida, acercamiento y alejamiento, que creemos son muy apropiadas para pensar y definir procesos dinámicos y de transformación en la música;
  - 4) la propuesta práctica de construcción de gráficos, que, superpuestos, permitirían observar aspectos espaciales y de temporalidad interna y externa en la música;
  - 5) la movilidad y flexibilidad del modelo, que resalta alguna de sus dimensiones en la medida en que la obra lo requiere.
- Por ejemplo, deja de lado la medición *émbayage/débrayage* en el desarrollo, o destaca los componentes actoriales en la exposición.

El discurso musical es siempre narrativo para Tarasti, porque aún en la música pura la alternancia entre *ser* y *hacer* crean narratividad. Por esto Tarasti termina preguntándose por la posibilidad de una música aparentemente “anti-narrativa”, como el minimalismo. El minimalismo podría considerarse anti-narrativo por su permanente *émbayage* (dado por la repetición), el estatismo en el ser con un mínimo de *hacer* (hacer que muchas veces es solapado y poco perceptible), y por la sensación de atemporalidad, al desdibujarse comienzo, final y partes. Pero Tarasti propone no olvidar la intensa modalización que realiza el auditor, y en este sentido, el minimalismo es tan narrativo como cualquier otra música. Una vez más, destacamos el énfasis puesto en la dimensión antropomorfa, en la idea de un sujeto modalizante: es éste uno de los conceptos más ricos de la semiótica existencial.

**3** En *Sign as Acts and Events*, Tarasti retoma y amplía una preocupación ya esbozada en su *Sémiotique*: revisa críticamente la posición cientificista de la semiótica hacia los signos, a los que ha considerado como objetos reductibles a una normativa. El musicólogo se inclina, por el contrario, hacia una semiótica que pudiera explicar los fenómenos individuales, las nuevas palabras de una lengua, el estilo personal de un compositor, en síntesis: la originalidad y unicidad de una obra.

Tradicionalmente la musicología ha enfatizado las reglas fijadas por la ideología de una cultura, que funciona como contexto y que produce un estilo determinado, pero no ha sabido comprender en muchos casos lo “accidental” que se desliza hacia afuera de estas matrices.

Tarasti propone en primer lugar entender la música como *situación*. Esta nueva noción de la semiótica existencial se refiere a la particularidad del hecho musical. *Situación* es a la vez un concepto amplio (semejante al

de *semiosis* de Lotman), en el que entran en juego “fenómenos, objetos, estados y asuntos bajo los cuales, y con los cuales, la existencia orgánica y conciente de una persona se realiza”<sup>9</sup>. El análisis de una situación incluye no sólo su facticidad, sino también su historicidad: Tarasti, así, se opone a una comprensión lineal de la causalidad.

Volviendo también a la distinción ya esbozada en su *Sémiotique* entre la comunicación y la significación, Tarasti avanza en este escrito al sostener que una *situación musical* es el cruce de ambas estructuras: una provee modelos técnicos e ideológicos, y la obra deja espacios abiertos a la libertad del compositor. Al interior del discurso musical se encuentran los agentes y sujetos, que con sus acciones producen y sostienen una situación. La situación es, así, “un acto (es decir, una situación activa) o un evento (una situación pasiva) de un sujeto musical”<sup>10</sup>. El *acto* implica una intervención en el curso de los hechos, y es a la vez causa de la ocurrencia de los eventos; el *evento* es en cambio un simple ocurrir y continuar.

Este avance de Tarasti es importante especialmente en el plano de la estética. Un análisis semiótico existencial de la estética implicaría la observación de la estrategia de un compositor, en la que se revela su particular relación entre actos y eventos, las rupturas a la lengua que crean nuevas palabras (acto) y la pasividad y consecución de los modelos de la lengua (evento), así como el continuo fluir y transformarse de actos en eventos y viceversa.

En síntesis: creemos que este artículo da un paso adelante muy importante a lo esbozado en la *Sémiotique*. El acercamiento propuesto tiende a lo fenomenológico, a lo particular, y a la explicación de la emergencia de nuevas palabras en una lengua.

**4** Lo primero que llama la atención en el artículo sobre Jean Sibelius es, nuevamente, el programa en cierto modo “moderno” de Tarasti. Contrariamente a la postura posmoderna y su rechazo a los megarrelatos -lo cual incluiría una posición iconoclasta-, se propone aquí rescatar los aspectos positivos de la iconización, que “tiene el poder de catalizar nuevos y

liberadores procesos sígnicos”<sup>11</sup>. Además, los estudios post-coloniales, en los cuales se inscribe este escrito, resultan adecuados para realidades como las de Finlandia (y podríamos pensar lo mismo para América Latina), ya que funcionan en términos de colonialismo y post-colonialismo como su continuación.

La noción de “colonizado” implicaría para Tarasti el sentido de inferioridad y el culto hacia lo extranjero. Aquí *lengua* y *palabra* son tomadas en sentido sociológico: la palabra es el lugar del dominado, y la lengua la del dominador. La restitución de la igualdad y la ruptura de la asimetría de poderes podría estar precisamente en la creación de nuevos significantes y significados en las palabras.

La sensación de inferioridad se debe a una falta de “certeza interna”, que puede restaurarse, y aquí es donde Tarasti se pregunta si la iconización podría jugar algún papel a favor. Un ícono funciona como esencia identitaria innombrable, que se abre como un *doblo* de un sujeto real (Tarasti remonta aquí la idea de Proust), y que incluso puede ser más comunicativo que éste. El problema de la iconización, cuando se ha desviado de su misión educativa (misión en la que el sujeto se identifica con el ícono, pero se separa de él cuando asume las propiedades del ícono), es que el sujeto escape a su responsabilidad y delegue su racionalidad en el ícono: así, el sujeto dominado se abandona al poder del dominante.

Las dos facetas de este proceso son entonces:

- 1) el iconizado: cree y se identifica con el ícono;
- 2) el iconizante: actúa como ícono y moviliza en los sujetos la actividad de deseo del ícono.

Un problema sobre el que Tarasti nos advierte es que el iconizante, con sólo la modalidad de su *poder* (sin siquiera *querer* o *saber*) ejercita su actividad. La conclusión fundamental del ensayo es que “es función del análisis semiótico concientizarse sobre el comportamiento icónico, reconocerlo, y revelarlo, cualesquiera sean sus consecuencias. El comportamiento icónico, cuya

aparente meta es fortalecer al sujeto, puede en realidad volverlo débil”<sup>12</sup>. En este sentido, el comportamiento icónico pertenece a la categoría de *evento* (ocurrir y permanecer), y no de *acto* (afectar el curso de los hechos).

En el caso de Sibelius en particular, y del comportamiento icónico generado a su alrededor, el análisis de Tarasti nos revela varios aspectos interesantes:

1) Tarasti observa que en muchos trabajos sobre Sibelius, la legitimación del ícono se produce por su identificación con los valores del dominante y no del dominado. Es decir, que el ícono no habría podido producir su misión de reconstruir la autoconfianza y la libertad del dominado<sup>13</sup>.

2) Como conclusión de lo anterior, Tarasti sostiene que el dominado no puede alterar su posición subordinada mediante actos creativos (palabras) que permanezcan bajo la misma estructura de la lengua dominante. La nueva lengua debería provenir de una mirada interna, y no de una validación externa.

3) Algunos tópicos sobre Sibelius y su música resultan auto-exotizantes. Las categorías de tristeza, austeridad, contacto con la naturaleza, la mística de Sibelius y su música son en realidad construcciones socio-culturales arbitrarias.

Tarasti concluye que el dominado puede superar la subordinación y encontrar nuevas palabras, e incluso crear un nuevo lenguaje. Para ello se podría pensar en la aplicación de nuevas categorías estéticas. Tarasti cita las de Downes, como una primera aproximación que, aunque un poco “impresionista”, intenta al menos una propuesta menos ligada a la racionalidad ilustrada europea. Nuevos significantes, relacionados con categorías más “fenoménicas” si se quiere, como gesto, oposición levedad/pesadez, claroscuro, deseo, muerte, euforia/disforia, pueden ser vehículos de la emergencia de nuevas palabras, restauradas ya de la herida traumática del colonialismo.

**5** *On the paths of Existential Semiotics* es casi el manifiesto de un programa: salvar la semiótica, cuestión central en las preocupaciones de Tarasti. La posición cientificista, a la que ya hemos hecho mención, se opone al pensamiento de Tarasti, que comulga más bien con una idea de fluidez del universo, con aspectos intuitivos (casi intraducibles al lenguaje verbal), con energías que constituyen la realidad, y con una participación *en presencia* del ser humano.

Una semiótica existencial debería considerar una participación del investigador “desde adentro”: el analista debe ser conciente de que su acercamiento al objeto está teñido por su deseo. También señala la habilidad o intuición del semiótico existencial para descubrir las isotopías en que se generan las diversas situaciones en estudio (que siempre son concretas y particulares, no producto de matrices constantes), y cómo su actividad interpretativa se articula necesariamente en el tiempo.

Los párrafos más interpeladores son, a nuestro entender, aquéllos en los que enfatiza el nuevo concepto esencial en la semiótica existencial: la *trascendencia*, a la que se llegaría después de una doble recorrido hacia la Nada y hacia la Plenitud. El acto artístico es un acto que refleja esta trascendencia, y ésta debe ser la búsqueda primera del investigador.

Finalmente, la cualidad relacional también debe ser tenida en cuenta por la semiótica existencial. Toda comunicación, incluso la artística, sólo es posible cuando hay un Otro, que es el lugar de resistencia, de prueba, y de validación de uno mismo.

Hecho este recorrido por los textos, volvemos, a modo de síntesis, sobre algunos puntos recurrentes en el pensamiento de Tarasti, y que constituyen sus aportes medulares.

**6** Creemos que de los textos de Tarasti emerge una voluntad moderna: esto puede verse en la planteo inicial de su *Sémiotique*, o en su artículo *On the paths of Existential Semiotics*, donde abiertamente propone el salvataje de esta ciencia -que como tal busca los universales-, pero que al mismo tiempo, para Tarasti, debe rectificarse en una dirección más humana y particular.



Esta nueva semiótica, la semiótica existencial, puede valerse con amplitud de criterio de herramientas y técnicas extraídas de diversas corrientes. Así Tarasti se nutre de aportes de diferentes escuelas semióticas (Greimas, Peirce, Lotman), de la lingüística (Saussure, Barthes), del psicoanálisis (cuando incorpora la categoría freudiana de *deseo*), de la literatura (Proust y su idea de *doble*), de la filosofía (Heidegger, Sartre, Kierkegaard, como precursores de la semiótica existencial). En varias oportunidades, Tarasti defiende su aparente heterogeneidad, haciendo notar que ciertas incompatibilidades no son tales. Sus objetos de estudio, fluidos, en transformación, particulares, requieren de miradas también ricas y complejas.

Además de la interesante aplicación de metodologías mayormente venidas de los análisis literarios (como las modalidades de Greimas, o los problemas de alteridad de los post-coloniales), Tarasti propone nuevas nociones para su semiótica existencial, como son las de *situación*, *estilo existencial*, y *acto/evento*. Otra idea utilísima del autor es la contraposición centrípeto/centrífugo, para dar cuenta de procesos dinámicos y, en música, siempre referenciados (desde que toda situación musical parte de un ser que funciona como referente, y cualquier movimiento es ya un *hacer*)<sup>14</sup>.

La dimensión antropomorfa es una de las más destacadas por Tarasti. La modalización del ejecutante y del auditor, la relación presencial del sujeto con su objeto, el estilo existencial (producto de la trascendencia humana), son facetas de la misma propuesta.

En síntesis, la Semiótica Existencial está orientada hacia lo fenomenológico, lo individual y lo humano. Se nutre de los aportes de generaciones semióticas pasadas, pero apuesta a una transformación capaz de mantener a la semiótica a la vanguardia del pensamiento.

## Notas

1. Limoges, PULIM, 1996
2. En *Musical Signification, Between Rhetoric and Pragmatics*. Proceedings of the 5th International Congress on Musical Signification. Bologna, CLUEB, 1998
3. En Tarasti (E.), (Ed), *Snow, Forest, Silence. The Finnish Tradition of Semiotics*, Acta Semiotica Fennica VII, Imatra-Bloomington, Indiana University Press, 1999
4. Separata. Año 1999. Material mecanografiado, cedido por el Dr. Omar Corrado.
5. Aquí Tarasti utiliza la distinción saussuriana entre *lengua* y *palabra*. Señala Ferrater Mora, a partir de los conceptos del Curso de lingüística general de Ferdinand de Saussure, que el habla (palabra, parole) es multilateral y heterogénea, y es a la vez individual y social; en cambio la lengua conforma un sistema de normas y regularidades. (Ver: Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*. Ariel, Barcelona, 1994)
6. E. Tarasti, *Sémiotique Musicale*. Op. cit., pág. 18. (traducción propia).
7. Op. cit., pág. 35 (traducción propia).
8. Es interesante notar que Tarasti toma sin inconvenientes nociones venidas de distintas escuelas semióticas: las modalidades de Greimas, los conceptos peircianos de símbolo, índice, ícono, o la idea de semiosfera de Lotman. Pero su heterogeneidad se explica en relación a su fin: obtener un modelo aplicable a diversos estilos y clases de textos musicales. Creemos que la variedad y complejidad de tal corpus requiere de un aparato conceptual capaz de introducirse desde diversos flancos en el objeto, de apreciar sus transformaciones, y de asumir toda su carga humana.
9. E. Tarasti, *Sign as Acts and Events (...)*, op. cit., pág. 45 (traducción propia).
10. Op. cit., pág. 49 (traducción propia).
11. E. Tarasti, *Jean Sibelius as an icon of the Finns and others (...)*, op. cit., pág. 222 (traducción propia).
12. Op. cit., pág. 227 (traducción propia).
13. Resulta muy revelador para comprender los procesos de autovalidación los aportes que Jorge Larraín Ibáñez expresa en su libro *Modernidad, razón e identidad en América Latina* (Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1996). La posición de Tarasti se asemeja a la de Gerth y Mills, citada por Larraín Ibáñez, quienes dicen que "sólo las evaluaciones de aquellos otros que son de algún modo significativos para el sujeto cuentan verdaderamente en la construcción y mantención de su autoimagen" (op. cit., pág. 101)
14. Hemos podido comprobar la utilidad práctica de muchos de estos conceptos, pues permiten ser empleados desde un complemento del análisis armónico tradicional, hasta un marco teórico para nuevas propuestas de estudio de la música latinoamericana actual. De hecho, utilizamos en nuestro trabajo "Vanguardia situada: una retórica

de la pertenencia. Construcción y reconstrucción de la identidad en 'Didar' y 'Vaivén"', de Susana Antón (Tesis de Maestría, 2004), muchas de estas fecundas herramientas.

### **Bibliografía**

- A. J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredós, 1982
- Umberto Eco, *Lector in fabula*. Barcelona, Editorial Lumen, 1993.
- J. Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*. Barcelona, Ariel, 1994
- Jorge Larraín Ibáñez, *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1996
- Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1984
- Eero Tarasti. *Sémiotique Musicale*. Limoges, PULIM, 1996
- Eero Tarasti, *Sign as Acts and Events: An Essay on Musical Situation. En Musical Signification, Between Rhetoric and Pragmatics*. Proceedings of the 5th International Congress on Musical Signification. Bologna, CLUEB, 1998
- Eero Tarasti, *Jean Sibelius as an icon of the Finns and others: an essay in post-colonial analysis*. En Tarasti (E.), (Ed), *Snow, Forest, Silence. The Finnish Tradition of Semiotics*, Acta Semiotica Fennica VII, Imatra-Bloomington, Indiana University Press, 1999
- Eero Tarasti, *On the paths of Existential Semiotics*. Separata. Año 1999.