

# La Música/ las músicas/ Cuerpo y discurso musical

## Un enfoque peirceano del fenómeno de la música

Amparo Rocha Alonso  
2023- 2004

### Sistema/Discurso

La música puede entenderse como un lenguaje consistente en un repertorio abierto de elementos, los sonidos, combinables en sucesión y en simultaneidad según un criterio estético<sup>1</sup>. Nos interesa mantener por ahora una definición tan general y laxa como sea posible, ya que es nuestro objetivo demostrar que, como sistema, la música es esa potencialidad capaz de abarcar todas las variedades que se han dado a lo largo de la historia y a lo ancho del planeta e inclusive las que aún podrían desarrollarse en el futuro<sup>2</sup>. Esas variedades son *las músicas*, efectivas o posibles, en tanto concreción de un lenguaje que sólo existe como virtualidad cultural.

Fue Emile Benveniste el que, dentro de los límites de la lingüística estructural, y con clara preocupación semiológica, es decir, en la búsqueda de llevar adelante el proyecto saussureano de una semiología que englobara a la lingüística, trató de dar cuenta de los diversos sistemas semióticos, en su propia especificidad y en relación con el modelo de la lengua. Estos sistemas, que iban desde códigos muy sencillos como la señalización de calles, barcos o rangos militares, a sistemas (*no* códigos) artísticos como la plástica o la música, tendrían para él dos tipos de significancia: semiótica –los primeros- y semántica –los segundos; sólo la lengua poseería ambas y allí radicaría su lugar de privilegio entre los sistemas semióticos, como *interpretante universal* (Benveniste, 1977:58). Se entiende, entonces, que la capacidad metalingüística que surge de la doble significancia de la lengua es la que ha posibilitado el surgimiento del pensamiento abstracto y el desarrollo de la lógica y de todas las altas capacidades cognitivas de la especie.

En su célebre artículo “Semiología de la Lengua”<sup>3</sup>, Benveniste plantea los límites de una semiología de los sistemas y propone el pasaje a una ciencia del discurso,

---

<sup>1</sup> Dicho criterio “estético” o “poético” corresponde al predominio de la función poética según Roman Jakobson. Ver “Lingüística y Poética”(1960), en *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona, Seix Barral, 1981.

<sup>2</sup> Como dice Peirce: “todo signo es lo que será más tarde”. Música es, pues, todo lo que se ha entendido por tal hasta ahora y lo que quepa bajo dicha denominación en el futuro. La circularidad que parece entrañar una caracterización de este tipo: “la música es lo que se llama música y aquello que llamamos música es la música” desaparece cuando consideramos que toda práctica artística es una *tekhné*, es decir, una intervención sobre una materia –en este caso, el sonido- según reglas específicas. Es la materialidad concreta en cuestión la que impondría sus restricciones a la práctica, a la vez que sería una “cantera” de posibilidades expresivas. Inclusive en el ámbito de la plástica, en que los objetos posibles de ser artísticos se desmaterializan o se funden en otras disciplinas (arte virtual, instalación) el límite lo pone la naturaleza **visual** de los materiales.

<sup>3</sup> En Benveniste, Emile, *Problemas de Lingüística General II*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1977 (1969).

cosa que él mismo había efectivizado (1974). Pero antes describe, a partir de las herramientas conceptuales que posee, cada sistema, según cuente con unidades significantes (discretas y binarias, es decir, con significado y significante, el signo tal como lo caracteriza Saussure), con unidades no significantes (discretas, pero sin significado) o no cuente en modo alguno con elementos capaces de ser considerados unidades. Para Benveniste, la música pertenecería al segundo grupo, es decir, al de los sistemas conformados por un repertorio de unidades, en este caso los sonidos<sup>4</sup>, los que, en términos de la primera semiología llamaríamos “puros significantes”. En efecto, **los sonidos son sólo eso: sonidos**, y su combinación en cadena y en simultáneo generará un discurso que “no significa nada” y sólo en casos excepcionales -música descriptiva o concreta- podrá considerarse figurativo.

Se ve que en el marco de esta teoría se hace difícil tratar con materias significantes radicalmente diferentes del lenguaje verbal y el primero en notarlo es el propio Benveniste, que propone pasar del sistema al discurso como objeto privilegiado de análisis. Es llamativo, también, que él considere que la significancia propia de la música (y de la plástica, la danza y demás artes) sea *semántica*. Hablar de semántica en relación con la música implica reconocer en este lenguaje una cualidad representativa y eso ya nos desliza de la semiología a la semiótica peirceana, pues, si bien ni una obra musical, y mucho menos sus elementos constitutivos, los sonidos, tienen significado en el sentido lingüístico del término, sí *representan* en el sentido en que lo hace todo signo según Peirce: están en lugar de un objeto (una fuente sonora) y generan un efecto interpretante. En el modelo de Peirce, los signos son signos no por ser producidos como signos, sino por ser interpretados como tales. El signo musical -como cualquiera- es un signo en recepción y su sentido, o el de sus combinaciones posibles, se actualiza en la escucha.

Las diversas historias de los pueblos del mundo, la investigación antropológica y el conocimiento de lo que actualmente se lleva a cabo en puntos muy remotos del planeta, según los datos que nos proporciona la tecnología, nos llevan a considerar la música como un repertorio virtualmente infinito de sonidos, producidos no importa a partir de cuál fuente, más sus posibilidades combinatorias en sucesión y en simultaneidad. Cada cultura, cada época, cada grupo, seleccionará sus elementos musicales, dejando el resto como “ruido” y dispondrá sus reglas combinatorias, que pueden ser de extrema rigidez o de gran elasticidad. El canto gregoriano excluyó la polifonía y ciertos intervalos considerados “diabólicos”<sup>5</sup>, la música clásica de la India trabaja con microtonos (cuartos de tono o intervalos aún menores) los que en la música occidental no tienen lugar<sup>6</sup>, el *free jazz* u otras músicas experimentales aceptan todos los

---

<sup>4</sup> En realidad, Benveniste habla de notas, no de sonidos, y eso es porque evidentemente parte de un paradigma musical básicamente tonal (correspondiente a la música centroeuropea de tradición escrita). Nuestra interpretación es más abarcativa, aunque creemos no traicionar el espíritu último de sus conceptos.

<sup>5</sup> Es el caso de la cuarta aumentada.

<sup>6</sup> Especialmente a partir de la unificación de la afinación para instrumentos armónicos que llevó adelante Werckmeister (1686/7), por la que, por ejemplo, un re sostenido se asimila a un mi bemol,

timbres y sus combinaciones. Son sólo algunos ejemplos del panorama enormemente vasto que conforman las músicas del mundo. A esto deberíamos agregar la música producida por IA que, hasta lo que hemos podido escuchar, suena como tantas músicas humanas, lo que no sorprende, ya que se nutre de datos proporcionados por el quehacer humano.

La música occidental del siglo XX es ejemplar desde el punto de vista semiótico, en el sentido de que ha llevado adelante una investigación de las posibilidades y límites del lenguaje musical hasta sus últimas consecuencias. Desde el dodecafonismo y el atonalismo schoenbergianos hasta el silencio de Cage, pasando por la síntesis de sonidos de Stokhausen, el minimalismo, la música concreta y la aleatoria, se advierte que, en consonancia con el espíritu de las vanguardias de principios del siglo XX, cada compositor o ejecutante impone sus propias reglas, en clara transgresión con la tradición recibida y reinventa un lenguaje que puede ser absolutamente efímero<sup>7</sup>.

En un sentido general, podemos decir que lo que define la *musicalidad* de un sonido (es decir, su pertenencia al sistema música) es su inserción en un discurso musical. De nuevo estamos en esto de que “todo signo es lo que será más tarde”. Haciendo una equivalencia con el lenguaje verbal y situándonos sólo en el nivel del significante, todos los sonidos capaces de ser articulados por el aparato fonador humano son “lingüísticos” en potencia, pero sólo unos pocos serán seleccionados por cada lengua transformándose en fonemas, es decir, en unidades distintivas. Es cierto que, como dice Saussure, las unidades (ya sean éstos fonemas o signos lingüísticos) se definen negativamente por su oposición con las otras dentro del sistema, pero no lo es *in extremis*, ya que los rasgos articulatorios de los mismos implican una cierta positividad, lo mismo que las cualidades de cada sonido: su frecuencia, su timbre. La lengua como forma pura y no como sustancia tiene un límite en la materialidad de los sonidos del habla, fuente de toda lengua. Como dirá Herman Parret, es la voz, *la phoné*, el origen del lenguaje<sup>8</sup>. Lo mismo sucede con la música: un sonido es lo que los otros no son y se opone a los demás dentro del sistema global música y del subsistema cultural que estemos considerando (alguna música particular), pero el límite entre un sonido y otro resulta de su materialidad concreta y no de su concretud virtual<sup>9</sup>.

### La cuestión de la enunciación

---

cosa que no sucede con algunos instrumentos melódicos como las cuerdas. Dicha afinación se denomina “temperada”, de allí el nombre del conjunto de piezas de Bach “El clave bien temperado”.

<sup>7</sup> Hay enorme cantidad de ejemplos que pueden darse. El más célebre es la obra de Cage *4,33'* comparable como gesto metadiscursivo al urinario de Duchamp, o quizá aún más radical. Se pone a la música en su límite último, el silencio, se cuestiona la institución artística y se introduce la ironía.

<sup>8</sup> Parret, Herman, *De la Semiótica a la Estética*, Buenos Aires, Edicial, 1995, pg.

<sup>9</sup> Vale decir, de la materia y no de la sustancia (recuérdese que Saussure afirmaba que los signos eran entidades virtuales pero **concretas**).

Pero pasemos de la música (sistema) y las músicas (subsistemas) a *la obra musical*, es decir, al discurso musical, efectivo, como actualización según reglas específicas.

Cuando hablamos de discurso entramos de lleno en la cuestión de la enunciación y he aquí que de nuevo la especificidad del sonido como materialidad básica del lenguaje musical se impone a la teoría. Sí podemos hablar de enunciación musical en el sentido de conversión de un sistema virtual (un repertorio más sus reglas combinatorias) en discurso concreto: la obra. No podemos hacerlo si esperamos asimilar la definición de Benveniste (1974) de “apropiación del sistema en un acto individual, por el que el locutor deja marcas en su enunciado” a una enunciación musical. Es que la propia naturaleza de sujeto queda entre paréntesis en este caso, no porque no sean sujetos los que producen música, ya sea como autores y como intérpretes (e incluso como público, en una acepción muy amplia), sino porque la música entraña una sociabilidad única en el hecho de que no siempre podemos hablar de “apropiación individual”, ya que muchas músicas son creaciones colectivas que se van desarrollando al tiempo que se ejecutan. El otro punto, el de las marcas de la enunciación (del ego ante todo, centro del proceso) tampoco puede sostenerse, como se ha visto con las diversas teorías sobre enunciación audiovisual. Es Gianfranco Bettetini (1984) el que propone la noción de *índice comentativo* para hablar de las marcas de la enunciación en el relato cinematográfico. Christian Metz (1999), por su parte, usa la bella metáfora del *pliegue* o *repliegue* para mencionar los segmentos en que el texto fílmico se vuelve sobre sí mismo, en un claro gesto autoreferencial, metadiscursivo. En el discurso musical deberíamos hablar más de rasgos de estilo personal o de época, de reminiscencias, alusiones, citas u otro tipo de intertexto que pueda distinguirse en la escucha, pero en modo alguno podremos reconocer la emergencia del sujeto en el discurso “por medio de índices específicos”. Para continuar con la referencia a la definición benvenistiana quizá cuadre aquello de *procedimientos accesorios* para mencionar los diferentes parámetros del lenguaje musical que pueden remitir al proceso de producción del discurso. **La música no es de nadie y es de todos:** que haya música de autor, compuesta por un músico no obsta que esté en la música misma su carácter escurridizo y a la vez ubicuo. La música es del autor, del o los intérpretes y de aquellos que escuchan. En un acto único de comunión, que le debe todo al carácter indicial del sonido. Una pieza musical es traducida, interpretada tantas veces como es ejecutada y escuchada: en esta cadena se observa también el carácter participativo del fenómeno musical. Aún en las obras más intimistas o solitarias está presente la idea de comunidad, **una comunidad que se funda en la naturaleza indicial del sonido, en el carácter convencional de toda intervención artística, de toda *tekhné*, y en la posibilidad de generar algún tipo de iconicidad en la escucha.**

### La semiosis musical

Hasta ahora no nos hemos dedicado en particular a considerar en qué medida la semiótica peirceana podría dar cuenta del fenómeno de la música. Sin embargo, la riqueza de esta teoría ya nos ha brindado herramientas para pensar la cultura como cadena infinita de traducciones-interpretaciones (semiosis). El hecho

musical, entonces, se nos presenta como un caso especial que ejemplifica lo anteriormente dicho: una obra que es creada, por ejemplo, en la espontaneidad de una improvisación, que luego se cristaliza en una forma relativamente estable y es ejecutada y escuchada  $n$  veces no es otra cosa que semiosis. Pongamos otro ejemplo: un autor escribe una partitura sin siquiera escuchar lo que ha creado, guiado por reglas de composición que conoce bien y que lo llevarán a resultado seguro. Es aquí la partitura el punto de partida de las sucesivas interpretaciones, que generarán diversos efectos. Las diferentes versiones de una pieza evidencian bien las potencialidades del signo- obra (lo que llamaríamos su interpretante inmediato) encarnadas en tantas interpretaciones dinámicas como se den y puedan darse. En la música contemporánea muchas partituras, que son meras indicaciones a los ejecutantes, sugieren determinados comportamientos sonoros previendo algunos parámetros y dejando en libertad otros, con lo que la obra nunca es la misma. Pero, aún en el más estricto imperialismo de la partitura, la obra será cada vez otra, un sinsigno o réplica de un legisigno, la obra en sí misma, como ideal, con todas sus potencialidades, que podrán ser actualizadas -o no- en distintas ejecuciones.

Como lo hicieron Matisse y Picasso con el arte africano, algunas músicas eruditas del siglo XX abrevan en las músicas étnicas, a la vez que se nutren de los últimos desarrollos tecnológicos. En una cadena infinita de traducciones, lo popular pasa a lo masivo o al trabajo de elite, a la vez que se recicla nuevamente en otras formas. Esto, que siempre sucedió en la historia de la cultura -toda cultura es mestiza por definición-, es más evidente ahora, merced a la aceleración de los tiempos y a la posibilidad de observar los movimientos de fusión y transfusión que sufren los diversos fenómenos artísticos y comunicacionales en todo el planeta.

### **Lo indicial, lo icónico, lo simbólico**

La clasificación de los signos que conforma la Segunda Tricotomía de Peirce ha sido enormemente fructífera en el campo de la teoría semiótica, especialmente en el de la semiótica aplicada. Los tres tipos de signos propuestos por Peirce: íconos, índices y símbolos han permitido pensar la totalidad de los fenómenos del mundo como juegos de correspondencia, contigüidad y convención en distintos grados. Aquí entenderemos los signos como “modos u órdenes de significación” y no como unidades o entidades (Verón: 1980) en la convicción de ser fieles en última instancia al espíritu de la teoría peirceana, una teoría que parece taxonómica pero que es básicamente explicativa. En este texto trataremos de ver en el discurso musical no signos de tal o cuál tipo, sino su funcionamiento según tres lógicas que se interpenetran y complementan. Por ello hablamos de **lo indicial, lo icónico y lo simbólico**-en ese orden-, que es el modo en que Verón, en un momento de su producción teórica, trasvasó la inicial clasificación lógica de Peirce en una categorización psico antropológica (Verón, 1987; Rocha, 2010).

Ante todo, volveremos sobre la idea de que el sonido, como materia del sistema música es indicial. En efecto: los sonidos son fuente de contacto y funcionan por deslizamiento, por contigüidad metonímica. Un sonido surge a partir de una fuente

sonora: las cuerdas vocales, un instrumento o un sintetizador<sup>10</sup>, por dar algunos ejemplos, y *toca* el oído, entra en él sin fuerza, pero compulsivamente. El sonido es entonces un **índice**: señala una presencia, la suya, que implica su fuente sonora y establece contacto con el oído de alguien<sup>11</sup>, llamando su atención. Creemos que en esta cualidad reposa la fuerza del lenguaje música, su capacidad de unir, de establecer comunidad.

¿Cómo hacer jugar aquí **lo icónico**? Lo haremos acudiendo al propio Peirce, que, en carta a Lady Viola Welby del 12 de octubre de 1904 afirma: “Defino un Icono como un signo determinado por su objeto dinámico en virtud de su propia naturaleza interna. De tal naturaleza es todo cualisigno, como una visión, o como *el sentimiento suscitado por un trozo de música que se considera representativo de lo que se propuso el compositor*”. Retendremos de aquí varios elementos: ante todo, el parentesco entre visión y música, que tendrá un agudo tratamiento en la semiótica de las pasiones de Herman Parret (1995) cuando éste considere las imágenes espaciales que surgen de la audición musical o que permiten pensar la música. En segundo lugar, el término “sentimiento” -“*feeling*”-, que remite a la Primeridad como universo de las sensaciones. En tercer lugar, la iconicidad de la escucha musical, que reproduce análogamente aquello que intentó producir el compositor. Mas allá de la intencionalidad de los autores o intérpretes, que en la semiótica de Peirce no reviste la menor importancia, lo cierto es que todo discurso musical, como sintagma estructurado de algún modo –su *forma*-, con sus densidades, su textura, su rítmica y demás parámetros en juego, produce reacciones que guardan cierta analogía con esa forma, y que muchas veces se traducen en la danza, que, en sus formas populares y más codificadas es profundamente isócrona (piénsese en lo que significa bailar *a tempo*)<sup>12</sup>.

Pensar la iconicidad en música es sumamente productivo para dar cuenta de las distintas formas posibles de traducción entre lenguajes. Desde la imaginación, que resuelve visualmente estímulos sonoros, en las formas básicas de la línea, la superficie y la profundidad<sup>13</sup>, hasta los diversos discursos “complejos”, como el de dibujos animados, en los que la banda sonora acompaña las evoluciones de los personajes guardando correspondencias rítmicas y sonoras con ellos<sup>14</sup> o la música de ballet, en que los movimientos de los bailarines ejercen el mismo trabajo a la inversa.

Finalmente, no hay arte -ni cultura- sin convención, sin leyes que regulen la disposición de las materias según diversas tradiciones o presupuestos estéticos. Como tan bien lo explicó Roman Jakobson (1960) toda producción de sentido

---

<sup>10</sup> En el caso de la música amplificada o eléctrica y electrónica, la remisión se da desde el lugar de donde proviene, el parlante, hacia el oído del oyente.

<sup>11</sup> También puede dejar su huella, imprimirse, en una cinta o digitalizarse.

<sup>12</sup> La danza contemporánea, por el contrario, busca deconstruir la correspondencia entre música y movimiento a fin de producir nuevas formas expresivas que cuestionen el “sentido común” del espectador.

<sup>13</sup> Clifton, Th., *The Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1983. Citado por Parret, Herman (op. cit)

<sup>14</sup> Los compositores de música de películas hablan de “hacer Mickey Mouse”. También conviene recordar los experimentos pioneros de Norman Mc. Laren en los años '50 en Canadá. El trabajó de manera sistemática la sincronía música –imagen, dibujando la superficie de la cinta fílmica o filmando y haciendo corresponder la banda sonora.

reposa sobre dos operaciones básicas, **selección y combinación**. Las decisiones que se tomen en tal sentido –y aquí “decisiones” no implica necesariamente voluntad o conciencia del propio hacer- responderán a convenciones de larga o corta data, ya se trate de un producto artístico fiel al legado del pasado, o que intente romper con cualquier atisbo de tradición. La música es, entonces, **simbólica** como sistema y como obra. La cultura de masas y su producción en serie de discursos para el consumo rápido y su posterior desecho (para trocarlos por otros iguales pero nuevos) muestra de modo cristalino la dimensión fuertemente convencionalizada de los mismos. Ya se trate de las bandas sonoras para cine y televisión, de los *jingles*, de la canción popular-masiva, veremos funcionar en ellos el cliché y todo tendrá gusto a *deja vu*. Sin embargo, aún en la obra más intensamente autoreferencial e introspectiva, que sea obra al tiempo que poética<sup>15</sup>, hallaremos convenciones, otras, pero no por ello menos condicionantes del discurso y de su audición.

### Un asunto corporal

Todo lo que hemos dicho hasta aquí gira en torno de una idea eje: *la música es cuerpo*, como origen y como destino. Pensemos en el caso del cantante: su instrumento, como en el caso del actor, es su propio cuerpo: la voz es desprendimiento del cuerpo que se propaga en el aire en busca de contacto; o pensemos en el caso de un instrumentista: cuerpo e instrumento son luego de años de práctica un todo de una gran organicidad; la música generada por computadoras sería el caso extremo en que el sujeto productor se aleja físicamente y elige desaparecer detrás de su obra: de todas maneras, queda la escucha de una persona con el mismo dispositivo sensorial que tuvieron sus ancestros de las cavernas.

En todos los casos la materialidad sonora, fuertemente indicial, crea las condiciones para una participación sensible del hecho musical, no importa si se trata de obras que suscitan reacciones físicas de danza o movimiento o que las controlan o disuaden a partir de convenciones estéticas y sociales que distancian la música de sus escuchas<sup>16</sup>. Podemos pensar, en todo caso, en el predominio de alguno de los tres órdenes significantes que consideramos para analizar el discurso musical: indicial, icónico y simbólico, que generarán diversos efectos en diversas audiencias. Como señalamos antes, el orden en que hemos trabajado estos conceptos no es casual: alude al *cuerpo significante* (Verón: 1980), en que **lo indicial es primero** (y primario en el sentido psicoanalítico), y no podría ser de otro modo, tratándose de la materia del cuerpo desde el punto de vista filo y

---

<sup>15</sup> Como señala Diego Fischerman en su libro *La Música del Siglo XX*, Buenos Aires, Paidós, 1998, el siglo XX es época de nuevos fenómenos como “el entronizamiento de la obra como estética .y del lenguaje como obra.

<sup>16</sup> Uno de los claros gestos de las vanguardias es ir en contra de las expectativas del público. Los formalistas rusos hablaban del “extrañamiento” (“ostraneñe”) que podía provocar el arte; El teatro de Brecht propugnaba un distanciamiento (“Enfremdung”) del espectador, con un claro sentido político. La música experimental del siglo XX buscó en muchas ocasiones “chocar” al oyente y lo logró en buena medida, al no contar éste con hábitos de interpretación adecuados.

ontogenético y no de signos desde el punto de vista lógico, como los considera Peirce.

### **Palabra, imágenes, cuerpo**

Una de las cosas más fascinantes que tiene la semiótica de Peirce, como teoría general del conocimiento y de la relación del hombre con el mundo, es el intento de ligar la materia con el pensamiento en una conceptualización gradualista, procesual. Para que haya dinamismo, movimiento, proceso, es preciso un “tercer término”, llámese interpretante o índice, por caso. El cuerpo es aquel lugar material donde se juegan las significaciones más primarias y también las más convencionalizadas de la ley social. La música, como lenguaje fundado en el carácter indicial del sonido, apela a cada uno de nosotros en aquello que tenemos de niños y en lo más vulnerable de nuestra subjetividad, pero sin hacernos daño. La música es cuerpo, y como él, incapaz de negación o contradicción<sup>17</sup>. Como el sueño y el deseo, pura positividad. Como arte que se ofrece, pura generosidad también. No poseemos una naturaleza enteramente musical, aunque algunas utopías así lo plantearan<sup>18</sup>. Somos seres de palabra. Como humanos, nos corresponden la complejidad del lenguaje, la libertad de elección, la posibilidad de la mayor maldad, pero también del altruismo, de la mayor bondad, de los enormes logros. Así lo expresa poéticamente el “Canto al Hombre” del Coro de *Antígona* de Sófocles.

Las palabras dan vida y pueden matar. Las imágenes, por su cualidad icónica, pueden embelesarnos o hacernos voltear la vista con horror. La música, en cambio, sólo puede darnos felicidad, es aquel jardín de ensoñación en que podemos entregarnos al juego, como cuando niños.

### **Coda a casi veinte años de escritura**

Este artículo, escrito para unas Jornadas Peirce y nunca enviado, que he dado a leer impunemente a mis alumnos futuros comunicólogos y músicos en formación durante años, ahora presenta -me presenta - varios problemas teóricos. Por un lado, una preocupación por las unidades -discretas, combinables- que ya no reconozco como mía, pero que sé deudora de la lectura de Benveniste y del CLG de Ferdinand de Saussure. En primer lugar, la idea del sonido -cualquiera sea este- como unidad combinable, ofrece más problemas que soluciones. Claramente, es el aspecto más semiológico de mi desarrollo conceptual, y ya sabemos adónde terminó el debate por unidades combinables en la primera semiótica... En definitiva, toda esta disquisición semiológica acerca de las

---

<sup>17</sup> Dice Eliseo Verón, a propósito del cuerpo como materia significante: “La materia significante de los cuerpos actuantes es un espacio con  $n$  grados de libertad.

Por lo tanto, en el interior de esta capa metonímica de producción de sentido no existe *negación* posible; tampoco es posible introducir *modalizaciones*.” Y agrega: “*la materia sigificante de los cuerpos actuantes es indiferente a la contradicción.*”

<sup>18</sup> En “Encuentros cercanos de tercer tipo”, el film de Steven Spielberg, el acercamiento a otra civilización se da a partir de un trozo musical, que funcionaría como lingua franca.



unidades, inspirada en Benveniste, no me lleva a ningún lugar productivo. Sí creo en la música como sistema semiótico o lenguaje, en tanto materia significativa a disposición del decir. Un conjunto de posibilidades de producir sentido: materia y reglas básicas de selección y combinación. La idea de Casetti (1983: 53) de la enunciación cinematográfica como pasaje de un conjunto de virtualidades (el sistema) a un objeto concreto y localizado (la obra o discurso) me parece un buen modelo para pensar la música.

En segundo lugar, la cuestión de la significación. Que el sonido articulado musicalmente “no signifique nada” debe leerse en clave semiológica: no hay signos convencionales, aunque géneros y estilos epocales o de autor sí hayan construido códigos en producción, que solo el escucha conocedor podría identificar en reconocimiento. El concepto de connotación de Hjelmslev, más los aportes de Barthes en torno de un nivel cultural connotativo en la imagen sí me parece que son pasibles de aplicar al discurso musical, como connotativo. La influencia del modelo de música pura y de escucha musical como experiencia de sonoridad en sí misma fue fuerte en dicha afirmación de aquel momento, que los músicos con los que hablo desmienten en la práctica: para ellos la música significa muchas cosas.

Luego, el tema enunciativo, también muy ligado al autor francés, que no he logrado cerrar en torno de la música. Creo que es el lenguaje más resistente a una extrapolación de las teorías enunciativas, ya sean deictizantes o modalizantes. Lo único que podría decir es que la música como “objeto sonante” es discurso, el discurso musical.

Otro tema que salta a mi vista es la ausencia total de un enfoque que contemple la mediatización. Pensar la música independientemente de los medios con que se hace, circula y por los cuales accedemos a ella me resulta a esta altura difícil. Es cierto que podemos hacer un hipotético *recurso al cuerpo*, reino de la *mediación* (Verón, 2013: 143): a diferencia de lo que sucede en el campo de la producción de imágenes, puedo hacer música con la sola herramienta de mi cuerpo (voz, percusión corporal), como también puedo hablar, recitar, bailar. Pero lo cierto es que el impulso musical prontamente se nutrió de la fabricación de instrumentos, luego se escribió, luego se grabó y se sintetizó. No podemos obviar la música mediatizada y la música en los medios, que solo aparece en este texto cuando hablo de la música en el cine.

Por último, la confianza y el dar por sentada la música como lenguaje universal, lo cual creo (quiero creer, más bien) hasta ahora, pero que en la práctica no se daría de modo espontáneo ni inmediato en la escucha. La idea de que la música, cualquier música, conmueve por el solo poder de su materia sonora y sus combinaciones poéticas no se da en la práctica, si no media un hábito (palabra tan cara al universo peirceano).

Es sumamente interesante interrogar(nos) sobre los presupuestos que guían nuestro análisis: ¿qué entendemos por Arte, por Música? En general, siempre partimos sinecdóquicamente: la parte (el rock, la música occidental de concierto, etc.) por el todo Música. Si bien las últimas décadas han deconstruido muchos pre-juicios, todavía la mayoría de las historias de la música comienza en el

medievo europeo y se termina un poco rápidamente con la música contemporánea, sea esta lo que fuere; por su parte, una revista de arte es fundamentalmente de plástica. Así podríamos seguir con los modos en que una parcialidad impera sobre el resto. La pretensión ingenuamente universalista que nos guió, nos revela las dificultades de tal empresa. ¿Hay algo llamado música en cada pueblo del planeta? La antropología parece decir que no. Pero aún sin un nombre identificador: ¿hay una práctica musical?

El hecho de que un Conservatorio se transforme en Departamento de Artes Musicales y Sonoras implica un proceso de deconstrucción conceptual: vamos de la preservación del Conservatorio a las Artes, pero algunas hacen música y otras operan con el sonido. Para pensar.

## BIBLIOGRAFÍA

- BENVENISTE, E. *Problemas de Lingüística General I*, Siglo XXI, México, 1974.
- BENVENISTE, E., *Problemas de Lingüística General II*, Siglo XXI, México, 1977.
- BETTETINI, G., *Tiempo de la Expresión Cinematográfica*, México, FCE, 1984.
- CASSETTI, G. “Los ojos en los ojos”, en *Communications* 38, París, 1983, págs.51-64.
- FISCHERMAN, DIEGO, *La Música del Siglo XX*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- JAKOBSON, R., “Lingüística y Poética” (1960), en *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona, Seix Barral, 1981.
- METZ, C. “Cuatro pasos en las nubes”, en *La enunciación impersonal*, Editorial Klincksieck, París, 1999 (Traducción del francés: Domin Choi).
- PARRET, H., *De la Semiótica a la Estética*, Buenos Aires, Edicial, 1995.
- PEIRCE, CH. S., *Obra Lógico-Semiótica*, Madrid, Taurus, 1987.
- ROCHA, A. “De lo indicial, lo icónico y lo simbólico en las manifestaciones del sentido”, en *Intersecciones en Comunicación*, FACSO, UNICEN, Año 4- N° 4. 2010.
- VERÓN, E., *La Semiosis Social*, Gedisa, Barcelona, 1987.
- VERÓN, E. *La Semiosis Social 2*, Buenos Aires, Paidós, 2013.