

Iconicidad e indicialidad en los sonidos y en la música: una aproximación sociosemiótica

Mariano Zelcer

IIEAC – Universidad Nacional de las Artes
<https://orcid.org/0000-0001-7472-0906>
marianozelcer@yahoo.com.ar

Resumen

El presente artículo propone reflexionar desde una perspectiva sociosemiótica acerca de la indicialidad y la iconicidad en los sonidos y en la música. El nivel propuesto para la indagación es el presemiológico, que focaliza, entre otras cosas, las materias de la expresión. Para la comprensión de la naturaleza física de estas materias, será pertinente considerar el dispositivo mediante el cual cada una de ellas ha sido generada, lo que determinará a su vez su estatuto semiótico, en términos de las categorías de la segunda tricotomía de Peirce (que distingue los íconos, los índices y los símbolos). Entre las distintas clases de sonidos, el trabajo aborda los naturales directos, los mediatizados, los de síntesis y los sampleados, cuando funcionan en instrumentos electrónicos. Hacia el final, se presentan algunos ejemplos de los tipos de observaciones que podrían realizarse sobre las obras musicales adoptando un enfoque como el propuesto.

Palabras clave: indicialidad, iconicidad, sonidos, música, semiótica.



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Iconicity and Indexicality in Sounds and Music: a Sociosemiotic Approach

Abstract

This article aims to analyze indexicality and iconicity in sounds and music from a socio-semiotic perspective. The proposed level of inquiry is the pre-semiological one, which focuses, among others, on the substances of expression. In order to understand the physical nature of these substances, the device through which each of them has been generated should be considered; this device will in turn determine its semiotic status, in terms of the categories of Peirce's second trichotomy (icons, indexes and symbols). Among the different types of sounds, the work addresses direct natural sounds, mediatized sounds, synthesis sounds and sampled sounds, as they work on electronic instruments. Towards the end, some examples are presented, in order to show the kind of analysis that could be made about musical works adopting an approach such as the one proposed.

Keywords: indexicality, iconicity, sounds, music, semiotics.

1. Introducción

La semiología, como disciplina que estudia la vida de los signos en la vida de la sociedad, fue formulada conceptualmente por Ferdinand de Saussure en su *Curso de Lingüística General* a comienzos del siglo XX.¹ Postergado su desarrollo durante décadas, cobró impulso a partir de la década de 1960, heredando los modelos analíticos lingüísticos, en el marco de una perspectiva estructuralista. César González señala al respecto: "Todas las investigaciones semiológicas de los años sesenta están dominadas por esta concepción: las de la moda (Barthes), del cine (Metz), del relato (Bremond, Todorov), la prensa, etc."² A pesar de esta fuerte impronta de los modelos lingüísticos, se deben reconocer grandes aportes de esa corriente semiológica para el estudio de ciertos fenómenos; podemos mencionar, por ejemplo, el análisis estructural del relato,³ los estudios de figuras retóricas del Grupo μ ⁴ (1967, 1970 y otros) o los desarrollos de la semiología del cine de Christian Metz, quien abriría el juego a la reflexión sobre la

1 Ferdinand de Saussure, *Curso de Lingüística General* (Madrid: Akal Editor, 1980). Edición original: *Cours de linguistique générale* (Lausana: Payot, 1916).

2 César González, "De la semiología al análisis del discurso", *Acta poética*, nro. 2 (1980): 82. Disponible en <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/viewFile/682/685> (último acceso: 11/8/2024).

3 Roland Barthes, Umberto Eco, Tzvetan Todorov y otros, *Análisis estructural del relato* (Ciudad de México, Ediciones Coyoacán, 1996). Edición original: *L'Analyse structurale du récit*, *Communications*, No. 8 (Paris, Seuil, 1966).

4 Ver Groupe μ , *Rhétorique générale* (Paris, Larousse, 1970), entre otros.

materialidad significativa con la recuperación de las nociones de Louis Hjelmslev. Sin embargo, el abordaje de fenómenos translingüísticos⁵ o no lingüísticos con este herramental analítico mostró sus límites. Lo señalaba el mismo Todorov: "Toda semiología construida a partir del lenguaje debe renunciar al estudio del problema de la significación no lingüística".⁶ González reflexiona sobre estas palabras de Todorov:

La tentativa de aplicar el modelo de la lingüística a sistemas cuyas materias son distintas a la lengua, aun en el caso de que la lengua sea su sustento, como es el caso de la literatura o de los mitos, lleva al atoladero que señala Todorov; trasplantar simplemente las nociones lingüísticas a otras prácticas significantes puede ser atractivo como ejercicio, pero los resultados a nivel de la significación son muy escasos.⁷

La recuperación de la obra de Charles Sanders Peirce, el fundador de la perspectiva ternaria, le dio un nuevo impulso a la semiótica. Su modelo triádico del signo, ya no pensado exclusivamente para la lengua, permite justamente recuperar la dimensión de la materialidad: no casualmente su definición de signo comienza diciendo que es "algo" (que está en lugar de otra cosa, para alguien, en algún aspecto o cualidad).⁸ El abandono de la pregunta por los signos y la adopción de una pregunta por los textos y la discursividad, articulada con un pensamiento ternario sobre el sentido, permitiría abordar con riqueza analítica una multiplicidad de producciones de muy variada materialidad significativa. La semiótica diversificó así sus objetos: se ocupó largamente de los productos mediáticos, de la publicidad, el cine y la pintura, entre otros dominios. La música, sin embargo, fue postergada, como si hubiera persistido aún cierta dificultad en la comunidad de semiólogos para darse como objetos fenómenos en los cuales estuvieran ausentes tanto la lengua como la representación figurativa (que, a través de la denominación de lo figurado, convoca nuevamente a la lengua).

La semiótica de la música tuvo, sin embargo, su desarrollo durante el siglo XX, con diversos trabajos que se multiplicaron en el presente siglo. Varios de estos escritos se caracterizaron por poseer una fuerte impronta de la teoría musical y la musicología. Uno de los movimientos que realizaron con asiduidad estos autores fue la recuperación de nociones de la semiótica, la retórica o la narratología, y su interpretación en clave

5 Eliseo Verón, "Para una semiología de las operaciones translingüísticas", *Lenguajes* 2 (1974):11.

6 González, "De la semiología", p. 85. El texto citado es Todorov Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1976). Edición original: 1972.

7 *Ibid.*, p. 84.

8 Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1986). Edición original: s/d (circa 1900).

musical. Así, por ejemplo, un fragmento musical en el cual una dominante no resuelve en una tónica fue conceptualizado como una figura retórica (puesto que las figuras retóricas son conceptualizadas como un desvío de un “grado cero” que funciona como norma).⁹ O, en un fragmento en el que se produce una cadencia en la cual la dominante sí resuelve en una tónica, se conceptualizó esa dominante como un índice (en el sentido de Peirce), puesto que se consideró que señalaba o indicaba esa tónica que está por venir. Estas aproximaciones resultan de gran valor, porque hacen dialogar dos perspectivas, y muestran cómo la semiótica, cuya pretensión es poder abordar la dimensión significativa de cualquier fenómeno social, puede tener palabra sobre producciones del lenguaje musical. Sin embargo, en varios de estos análisis, la semiótica sólo vino a prestar sus conceptos a algo que de todos modos se podría haber observado sin su auxilio. Cualquier persona con una buena formación en análisis musical podría haber señalado que hay un desvío en las expectativas (al menos, dentro de la sintaxis propia del lenguaje musical tonal) en esa dominante que no resuelve en tónica, y que esa segunda dominante efectivamente estaba preanunciando la tónica en la que sí resuelve. Es decir, sin ser llamado figura retórica, o índice, ese recurso musical, así como sus efectos de sentido, podrían haber sido de todos modos señalados. Esta estrecha vinculación con la teoría musical y la musicología hizo también que la semiótica de la música se desarrollara, de algún modo, aislada del resto de la producción semiótica, que se dio como objetos otros productos mediáticos, estéticos, artísticos.

Es probable que haya colaborado con esta segregación un cierto desconocimiento, en el mundo de los semiólogos —formados muy habitualmente en ciencias sociales— de la teoría musical y de su léxico. Esto es diferente de lo que ocurre con otros lenguajes o expresiones artísticas, y no guarda relación con la actividad de estos semiólogos como consumidores de música. Así lo entiende Hernández Salgar:

[...] durante mucho tiempo, ha existido un vacío entre los estudiosos de la música y los científicos sociales. Los primeros se ubican en el lugar privilegiado que les confiere el

9 Dice al respecto Rubén López-Cano: “Los músicos se aprovecharon de los esquemas de acción y presentación de las figuras retóricas literarias para establecer analogías entre procesos expresivos de poesía y música; comparar estrategias formales de la música con recursos de estructuración poética y, de manera muy especial, justificar como desvíos retóricos los usos extravagantes que hacían de las reglas del contrapunto y armonía”. Este autor es justamente uno de los que se ocupa de pensar y desarrollar cómo pueden abordarse las figuras musicales en la música. Ver, por ejemplo, Rubén López-Cano, “Registro de figuras” en *Música y retórica en el barroco* (Ciudad de México: UNAM, 2020). Disponible en <https://posgrado.unam.mx/musica/lecturas/historialinterpretacion/lopezCano/lopez-MusicaRetoricaBarroco-4.pdf> (último acceso: 10/8/2024). La primera cita es de Rubén López-Cano *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos* (Barcelona: ESMUC, 2022), 45. Edición original: 2020.

hecho de abordar un lenguaje que pocos entienden. Los segundos parecen tener vedado el acceso a los materiales musicales concretos.¹⁰

En efecto, aun cuando pase muchas más horas de su vida escuchando música que viendo cine, es más probable que un investigador de la sociosemiótica conozca el léxico para hablar de los recursos del lenguaje cinematográfico (refiriéndose, por ejemplo, a los tipos de montaje [paralelo, durativo, etc.], de sonido [*on*, *off*, fuera de campo] o de plano [general, americano, primer plano, etc.]) que cómo describir la más simple cadencia auténtica perfecta (V-I).

El desafío que nos proponemos es justamente ubicarnos en otro lugar: reflexionar acerca de los sonidos y la música partiendo desde una perspectiva semiótica, con los conceptos y las nociones que manejamos en esta disciplina, y recuperando eventualmente desde allí las nociones de la teoría musical. Nos apoyaremos, para esto último, en múltiples autores que ya han avanzado en este camino, como Rubén López-Cano, Eero Tarasti, Gino Stefani o Jean-Jacques Nattiez.

Como es evidente, tal empresa es inabordable en un artículo de pocas páginas, por lo que hemos acotado tanto nuestra perspectiva específica dentro del campo de la semiótica como los límites de nuestra indagación.

En relación con la perspectiva, digamos que adoptaremos una mirada sociosemiótica,¹¹ de la que nos interesa rescatar aquí un aspecto central: partiremos siempre de pensar que el sentido está soportado en cierta materialidad significativa; un aspecto señalado también por numerosos semiólogos de la música, como Jean-Jacques Nattiez.¹² Este punto de partida implica pensar que no habrá significación si no hay materialidad. De esto se desprende que un primer nivel de análisis, que llamaremos “presemiológico”,¹³ se ocupará de caracterizar la materia de la expresión,¹⁴

10 Óscar Hernández Salgar, “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música”, *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 7, nro. 1 (2012):43. Disponible en <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/2353> (último acceso: 11/8/2024).

11 Eliseo Verón, *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad* (Buenos Aires: Gedisa, 1987).

12 El autor lo formula de este modo: “Todo estudio semiológico considera a su objeto como una forma simbólica [en el sentido amplio de que significa]. ‘Forma’, porque toda producción humana, sea que se trate de un enunciado lingüístico, de una obra de arte, de un gesto estético o de una acción social, tiene una realidad material. Si puedo responder a alguien, contemplar un cuadro o escuchar una sinfonía, admirar a un bailarín o discutir sobre una situación sociopolítica, es porque las producciones y las acciones humanas dejan huellas materiales”. Jean-Jacques Nattiez, “De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en *La Cathédrale engloutie* de Debussy”, en *Reflexiones sobre semiología musical*, coord. Susana González Aktories y Gonzalo Camacho Díaz (México: Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], 2011), 18.

13 Verón, “Para una semiología”, 11.

una noción de Hjelmslev que —en palabras de Metz— se puede entender como “la naturaleza física del significante”.¹⁵ La conceptualización de la organización musical en “niveles” es de larga data. Ya Gino Stefani discutía la idea de una “estratificación” para la comprensión del sentido musical, y coincidía en contemplar, dentro de los “umbrales inferiores de la organización”, aquel correspondiente a la “cualidad del sonido”.¹⁶ Dado que aquí nos daremos como objeto los sonidos y la música, todas nuestras materias de la expresión serán sonoras.¹⁷ En la comprensión de la naturaleza

14 Nattiez vincula las observaciones acerca de la materialidad sonora con el nivel neutro propuesto por Jean Molino. Si bien coincidimos en que, de los tres niveles propuestos por Molino —el poético, el estético y el neutro— es este último el que pone en mayor medida el foco en la materialidad, el tipo de preguntas que se realizan en un análisis de este tipo implica ya la observación de cierta configuración de los sonidos que va más allá de su materialidad, y trabaja sobre aspectos estructurales, como el ritmo (tal el análisis de *La consagración de la primavera* de Stravinsky realizado por Pierre Boulez, al que el mismo Nattiez hace referencia). En otros términos, es ya un análisis que nosotros consideraremos del nivel discursivo, aunque aún con una voluntad imanentista; más cercana, si se quiere, a la descripción de marcas textuales que propone Eliseo Verón en su Teoría de los Discursos Sociales, previa a su vinculación con las condiciones productivas. Lo explica el mismo Molino: “preferimos hablar, no de *langue* como opuesto a *parole*, sino de un nivel de mensaje, un nivel neutro de análisis. Es un nivel doblemente neutro debido a que consiste en una descripción del fenómeno, en el que las condiciones de producción y recepción del mensaje no están involucradas, y en el que no se cuestionan ni la validez de la transcripción ni las herramientas utilizadas para dar cuenta de ella”. Jean Molino, “El hecho musical y la semiología de la música”, en *Reflexiones sobre semiología musical*, coord. Susana González Aktories y Gonzalo Camacho (México: Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], 2011), 156. El nivel presemiológico que proponemos aquí tiene la particularidad de acotar su indagación a la materialidad (en este caso, sonora), los dispositivos que la han generado y las implicancias que tiene en términos de las posibilidades y restricciones discursivas. Como se verá en los ejemplos que se encuentran al final de este artículo, en el análisis de obras específicas, las observaciones del nivel presemiológico se articulan con otras que incluyen sus configuraciones discursivas, un tipo de observación que Molino ubicaría en el nivel neutro.

15 Christian Metz, “El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico”, *Lenguajes* 2 (1974):38.

16 “[...] il senso dei sistemi musicali è costruito per stratificazioni [...] Il problema è, dunque, come organizzare tale stratificazione [...] Per le soglie inferiori di organizzazione, come le ‘qualità del suono’, rinviamo a quanto detto prima sui sensi [...]”. Gino Stefani, “Il senso in musica: malocchio disciplinare e percorsi traversi”, *Rivista Italiana di Musicologia*, Vol. 20, nro. 2 (julio-diciembre 1985): 390-391. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/24318115> (último acceso: 1/12/2024). En la cita de Stefani, la traducción es nuestra.

17 Existe, desde luego, la notación musical; sin embargo, la materialidad musical es siempre del orden de lo sonoro. Agawu así lo señala, por comparación con el lenguaje, y abre el espectro incluso a las evocaciones o ideas de lo sonoro. Lo formula de este modo en su tercera proposición sobre el lenguaje y la música: “A diferencia del lenguaje, la música existe solo en su ejecución (real, idealizada, imaginada, recordada)”. En términos de la problemática que nos ocupa, nos quedaremos sólo con aquellos sonidos que sean reales, es decir, audibles (que, como veremos, pueden ser el resultado de una ejecución en vivo, una grabación, una síntesis informática, etc.). Kofi Agawu, *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012), 51. Edición original: (2009) *Music as Discourse. Semiotics Adventures in Romantic Music* (Oxford: Oxford University Press). Traducción de Silvia Villegas.

física de cada materia de la expresión, será pertinente considerar el dispositivo¹⁸ mediante el cual ha sido generada. Inspirados en el modo en el que Schaeffer¹⁹ lo ha hecho para el caso de la fotografía, buscaremos caracterizar su génesis o su *arché*, que —entre otras cosas— determinará su estatuto semiótico en términos de las categorías de la segunda tricotomía de Peirce (que distingue los iconos, los índices y los símbolos, como desarrollaremos enseguida). Por oposición a este nivel analítico, que se centra en los dispositivos y la materialidad, llamaremos nivel de la discursividad al que se ocupa de la producción de sentido cuyos condicionamientos son ya discursivos. En relación con el dominio que nos ocupa aquí, el análisis de los sonidos —antes de considerar su articulación en sintagmas (sean musicales, sonoros no musicales, o de materialidades diversas, como los múltiples y variados funcionamientos de los sonidos en la vida cotidiana, o en otros lenguajes, como el cinematográfico, teatral, etc.)— se corresponderá con el primer nivel, mientras que el análisis musical será parte del segundo (aunque no únicamente, porque los sonidos podrían articularse de múltiples maneras no musicales). Dentro de las disciplinas que se ocupan de la música y lo sonoro, será la acústica la que podrá brindar elementos para el abordaje del nivel presemiológico, mientras que la mayor parte de la teoría musical contribuirá con el despliegue del segundo nivel, el de la discursividad. Por una cuestión de extensión, en este artículo nos concentraremos únicamente en el nivel presemiológico, dentro del cual presentaremos algunas observaciones sobre la materialidad sonora, y dejaremos el abordaje del nivel discursivo para futuros escritos.

Las observaciones que presentaremos aquí se ubicarán primordialmente en la instancia que Verón llama de “producción”.²⁰ En relación con el análisis musical, esto significa que nos haremos algunas preguntas acerca de las obras y sus sentidos aun antes de que sean comentadas, citadas o retomadas. Desde luego, la música no es tal hasta tanto no suene, y nada podríamos escribir sobre ella si no la escucháramos; sin embargo, no pondremos el foco en estas páginas en los fenómenos de recepción (efectos, interpretaciones o sentidos elaborados por quienes la escuchan) o de reconocimiento (nuevas producciones discursivas —musicales, cinematográficas,

18 Oscar Traversa, “Aproximaciones a la noción de dispositivo”, *Signo y Seña*, nro. 12 (2001): 233. Oscar Traversa, “Dispositivo-enunciación: en torno a sus modos de articularse”, *Figuraciones*, nro. 6 (2009). <https://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/1086> (último acceso: 1/8/2023). Mariano Zelcer, *Devenires de lo fotográfico. Imágenes digitales en los dispositivos contemporáneos* (Buenos Aires: Teseo, 2021). También disponible en: <https://www.teseopress.com/devenires/> (último acceso: 15/8/2024).

19 Jean-Marie Schaeffer, *La imagen precaria del dispositivo fotográfico* (Madrid: Cátedra, 1990). Edición original: *L'image précaire du dispositif photographique* (Paris: Seuil, 1987).

20 Verón, *La semiosis social*.

críticas, etc. —que de algún modo se vinculan con la primera: porque la retoman, la citan, la reelaboran; porque llevan de algún modo marcas de la primera). Los análisis en producción se preguntarán entonces por esos sonidos o esas músicas en relación con los condicionamientos que incidieron justamente en su producción: su producción material, sus relaciones con otras obras, con géneros, con estilos, o incluso sus motivos o recursos melódicos o armónicos cristalizados que vuelven a traer un efecto que ha sido construido con el tiempo en el lenguaje de la música tonal occidental.

En cuanto a nuestra indagación, trabajaremos en este artículo sobre dos categorías centrales en el pensamiento semiótico ternario: las de *iconicidad* e *indicialidad*. Como adelantamos, nos centraremos únicamente en el nivel presemiológico, abordando distintos tipos de materialidad sonora, aun antes de pensar cómo se articula en sintagmas musicales, dejando para futuros escritos la indagación de los múltiples y variados funcionamientos icónicos e indiciales de los sonidos cuando ya están articulados de ese modo. Aun así, hacia el final del artículo presentaremos tres breves ejemplos de análisis en los que, focalizando el nivel presemiológico, se observarán ciertas articulaciones con el de la discursividad. Antes de adentrarnos específicamente en los análisis, reseñaremos brevemente las nociones de ícono y de índice tal como las conceptualizó Peirce, y los conceptos de *iconicidad* e *indicialidad* que se desprenden de ellas.

2. Iconicidad e indicialidad

Los íconos y los índices son, para Charles Sanders Peirce, categorías de signos. Este autor realiza diversas clasificaciones de los signos; en una de ellas, conocida como “segunda tricotomía”, propone pensar cómo se vincula el signo (entendido, en el marco de su teoría, como el representamen, es decir, aquello que se da a la percepción) con el objeto (las ideas o conceptos que ese signo significa). Son tres los tipos de signos que componen esta segunda tricotomía: los íconos, los índices y los símbolos.²¹

Según Peirce, un ícono “es un signo que se refiere al Objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios [...] Cualquier cosa [...] es un ícono de alguna otra cosa, en la medida en que es como esa cosa y en que es usada como signo de ella”.²² En otras palabras, esto quiere decir que los íconos significan porque *comparten cualidades* con aquello que representan. A eso se refiere el autor

21 Peirce, *La ciencia de la semiótica*.

22 *Ibid.*, p. 30.

cuando habla de los “caracteres” que le son propios, y cuando afirma que un ícono “es como” esa otra cosa que representa, o en lugar de la cual está. Por ello, es habitual asociar los íconos a los fenómenos de similaridad o semejanza: si algo se parece a otra cosa, es porque comparte cualidades. Como se ve, no hay en esta definición de Peirce ninguna prescripción acerca del tipo de semejanza que guarda un ícono con su objeto: en ese sentido, así como puede ser una similaridad visual, puede ser también sonora. Conviene entonces que retengamos esta definición más general, puesto que nos será de utilidad para reflexionar acerca de algunos de los fenómenos de los sonidos y la música.

Los índices significan en la medida en que comparten la experiencia con aquello que representan. En palabras de Peirce: “Un Índice es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por aquel Objeto”.²³ El típico ejemplo de los índices es el del humo por el fuego: si el humo es índice del fuego es porque es próximo a él. Lo mismo pasa con el perfume que indica la presencia de una flor, o la huella que indica que alguien ha pasado por algún sitio. Peirce distingue dos tipos de índices: los *genuinos*, que no podrían existir si no hubiera existido aquello que representan (no hay humo sin fuego, perfume sin flor ni huella sin la persona que la ha dejado) de otros que también comparten la experiencia, pero que lo hacen por su emplazamiento, es decir, porque “han sido puestos allí”. Si sobre una puerta se lee un letrero que dice “salida”, indica que esa puerta es una salida porque está puesto allí. Comparte la experiencia porque ha sido emplazado en ese lugar, pero el letrero no requiere de la puerta para existir. Este tipo de índices se llaman *degenerados*.²⁴

Finalmente, los símbolos son signos que representan por convención, por una regla compartida socialmente que no se justifica ni en la similaridad (como los íconos) ni en la contigüidad (como lo hacen los índices). Así funciona, por ejemplo, la lengua: cada palabra, en cada idioma, tiene un significado por pura convención. Es, de hecho, el ejemplo que emplea el mismo Peirce para ilustrar su definición. Según explica, “El Símbolo es un Representamen cuyo carácter Representativo consiste precisamente en que él es una regla que determina a su interpretante. Todas las palabras, oraciones, libros y otros signos convencionales son Símbolos”.²⁵

En lo que sigue, en este trabajo emplearemos estos términos con los sentidos aquí presentados, que son los que propone Peirce. Por ello, habrá que alejarse del

23 *Ibid*, p. 30.

24 Dice Peirce: “Un Índice o Sema es un Representamen cuyo carácter Representativo consiste en ser un segundo individual. Si la Segundidad es una relación existencial, el índice es *genuino*. Si la Segundidad es una referencia, el Índice es *degenerado*”. *Ibid*, p. 49.

25 *Ibid*, p. 55

uso coloquial que tienen algunos de ellos, como “ícono” cuando se emplea para designar personas emblemáticas (“ícono del pop”) o pequeñas imágenes que se encuentran en pantallas digitales que funcionan como accesos a programas o aplicaciones (“ícono de la computadora”).

Volvamos ahora al ejemplo del cartel de “salida”. Si es retirado de su lugar encima de la puerta, pierde su función indicial. Sigue significando “salida” por convención (puesto que tiene la palabra “salida”, que es parte de la lengua castellana), pero ya no indica ninguna salida en particular. Como se ve, más que pensar en fenómenos que son icónicos o indiciales, es conveniente que pensemos en *funcionamientos*. Cuando un fenómeno funciona al modo de los íconos, decimos que hay *iconicidad*; cuando lo hace al modo de los índices, hay *indicialidad*. En el ejemplo, el cartel pierde su funcionamiento indicial cuando es retirado de aquella ubicación.

Presentados estos conceptos, abordaremos ahora algunas reflexiones acerca de cómo pueden ser empleados para abordar el análisis de los sonidos, permaneciendo en el nivel que hemos denominado “presemiológico”. Se trata, desde luego, de unas formulaciones iniciales, que habrá que seguir desarrollando, precisando y eventualmente ajustando. A medida que avancemos, retomaremos diversos aportes de autores de la semiótica de la música que ya han abordado estos temas.

3. El nivel presemiológico: los sonidos

3.1. Los sonidos naturales directos

Un sonido produce sentido en múltiples niveles. Comenzamos por abordar un primer nivel, que —como adelantamos— tiene que ver con la naturaleza del sonido, aun antes de pensar en su articulación sintagmática. En este nivel, nos preguntamos qué tipo de sonido es, y entonces la pregunta aparece muy ligada a su generación: es lo que Schaeffer problematizó, para el caso de las imágenes fotográficas, como su *arché*, una noción que podemos emplear también para las materialidades sonoras. Cuando un sonido es natural²⁶ y es directo, la problemática del *arché* nos hace volcar la mirada hacia la fuente del sonido: ¿es un sonido de guitarra, de piano, de voz humana, del viento? En su sonoridad, cada sonido remite a su fuente: al aire pasando por el tubo de la trompeta, a las cuerdas siendo percutidas dentro del piano, etc. Los sonidos de la naturaleza, los de los instrumentos musicales, los de los humanos, de

26 Decimos aquí “natural” por oposición a los sonidos de síntesis, de los que nos ocuparemos en el punto 3.3.

los animales, cuando no hay aún mediatización²⁷ (es decir, cuando son escuchados en forma directa, sin mediar ninguna tecnología de grabación o de reproducción) son *índices* de su fuente: es el sonido de una moneda al caer al suelo, es la voz de mi amigo Abel, es una nota sonando en una flauta dulce. Además de que en las situaciones efectivas de escucha se puede percibir, habitualmente, la posición de la fuente sonora, la remisión a cada fuente viene dada porque ese sonido tiene ciertas propiedades (principalmente de timbre, pero también de altura, volumen, etc.). Chion llama a estas propiedades “*indicios sonoros materializantes*”: esa materia sonora tiene ciertas particularidades que nos reenvían de algún modo a la fuente que la generó. En términos acústicos, tienen aquí gran incidencia los formantes, como los componentes que conforman la tímbrica específica de cada sonido. En términos del autor: “Por indicio sonoro materializante designamos un aspecto de un sonido, cualquiera que fuese, que hace experimentar más o menos precisamente la naturaleza material de su fuente y la historia concreta de su emisión”.²⁸ Dado que se trata de sonidos “emanados” de esas fuentes, estamos en este caso ante índices genuinos (los que, en palabras de Peirce “son realmente afectados” por su objeto). Sobre este tipo de índices, señala también Peirce que remiten a existentes singulares: “Un índice genuino y su Objeto deben ser existentes individuales”.²⁹ Sin embargo, si bien esta propiedad es verificable en cualquier sonido directo, se dan al menos tres dinámicas diversas en términos de las posibilidades de singularización de esos existentes a los que remite cada sonido.

3.1.1. Indicialidad plena

Pensamos en indicialidad plena cuando el índice señala con claridad una singularidad, tal como lo formula Peirce. Es, por ejemplo, lo que ocurre habitualmente con el sonido fónico. La voz de una persona, para quien la conoce, es perfectamente reconocible, tiene rasgos de esa singularidad, es individualizable e identificable. Señalaba hace años José Luis Fernández: “la voz es cuerpo del emisor. Fragmentado, pero plenamente corporal como componente de individualización absoluta”.³⁰ Desde

27 Verón definió la mediatización como “la secuencia de fenómenos mediáticos históricos que resultan de determinadas materializaciones de la semiosis, obtenidas por procedimientos técnicos”. Eliseo Verón, *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes* (Buenos Aires: Gedisa, 2013), 147.

28 Michel Chion, *El sonido. Oír, escuchar, observar* (Buenos Aires: La Marca Editora: 2019), 130. Edición original *Le son. Ouïr, écouter, observer* (Armand Colin: Malakoff, 2017). Traducción de Victor Goldstein

29 Peirce, *La ciencia de la semiótica*, 49

30 José Luis Fernández, *Los lenguajes de la radio* (Buenos Aires: Atuel, 1994), 39.

luego, quienes no conozcan a quién pertenece esa voz (en términos de Peirce, podemos decir: quienes no posean los interpretantes necesarios) no podrán identificar a quién remite, o sólo podrán decirlo parcialmente (es una mujer colombiana, por su timbre femenino y su modo de entonar, pero no sabrá quién es). Sin embargo, eso sería ya un fenómeno en recepción, por otra parte, extendido a múltiples modos de funcionamiento del sentido en materialidades variadas (no podemos identificar una persona en una foto si no la conocemos, no podemos comprender un texto en una lengua que no manejamos, etc.). Más allá de quién lo escuche, las propiedades acústicas de ese sonido habilitan el señalamiento de esa singularidad.

3.1.2. Tipos sonoros

Si nos remitimos estrictamente a la materia sonora, los tipos sonoros son el caso más habitual, en términos de los modos en los cuales vivimos nuestra experiencia ordinaria. Es el caso, por ejemplo, de los instrumentos: el sonido de guitarra será siempre de una cierta guitarra, pero no hay rasgos específicos que permitan, en términos generales, distinguir una guitarra de otra. Un oído entrenado puede, desde luego, identificar muy diversos tipos de guitarras, pero difícilmente pueda identificar el sonido de una guitarra específica. Sin embargo, los sonidos directos están siempre emplazados en algún espacio o situación (a diferencia de los grabados, que pueden sonar en cualquier espacio o tiempo, en múltiples dispositivos). Los tipos sonoros³¹ están presentes también en la vida cotidiana: el sonido de un portazo, de un vidrio roto, de una cucharita revolviendo el café, son todos índices genuinos, que en nuestra experiencia ordinaria remiten a puertas, vidrios o cucharitas específicos no solamente por su sonoridad, sino fundamentalmente porque son parte de nuestra experiencia (habitualmente vemos la fuente de sonido, o escuchamos desde dónde proviene).

Recordemos que no estamos viendo tipos de sonidos, sino dinámicas específicas asociadas al funcionamiento de ciertos sonidos. En rigor, todos los sonidos naturales directos son índices genuinos, y pueden funcionar al modo de la indicialidad plena o al modo de los tipos sonoros según para quien, o en qué contexto. Consideremos, al respecto, estos tres casos ilustrativos:

31 Los tipos sonoros no lo son en el sentido en que Peirce habla de los tipos, puesto que esa categoría él la emplea para el análisis de los símbolos; estamos pensando más bien en clases de sonidos.

- Muchas personas habrán experimentado cierta inquietud al escuchar sonidos en la noche durmiendo como invitados fuera de sus hogares, mientras que los dueños de casa permanecen sin mayores preocupaciones. En este caso, esas personas saben que esos ruidos son índices, pero no saben de qué: no conocen la fuente, y buscan completar mentalmente ese objeto con sus ideas, que en ocasiones pueden ser poco tranquilizadoras.
- Horacio vive en Puerto San Isidro, cerca de Concepción de la Sierra, en la provincia argentina de Misiones, una zona rural en la que la población suele circular en motocicletas. Cuando, en los caminos de tierra que atraviesan el monte, Horacio escucha lejanamente el sonido de una motocicleta acercarse, sabe quién se aproxima: su oído está entrenado y encuentra indicios sonoros materializantes singularizantes que le permiten identificar plenamente de qué vehículo específico se trata, y así saber quién está en el camino. Para los eventuales visitantes foráneos que caminan junto a Horacio, ese sonido es sólo un tipo sonoro: es el motor de un vehículo que se aproxima.
- Es julio de 2024 y la Orquesta Nacional de Música Argentina “Juan de Dios Filiberto” brinda un concierto con motivo de los ciento diez años del nacimiento de Anibal Troilo en el Auditorio Nacional del CCK de Buenos Aires. Como parte del evento, se presenta un dúo de bandoneones que interpretará *Sur*, de Gardel, y se anuncia que uno de los bandoneonistas, Lautaro Greco, tocará esa obra empleando el bandoneón del mismo Anibal Troilo, prestado para la ocasión por uno de sus nietos. El sonido sigue siendo el de un bandoneón, como los que se habían escuchado hasta el momento en el concierto, pero ahora ya no se escucha como un tipo sonoro, sino como un índice pleno.

Estos tres casos pueden ser explicados con la distinción de Chion entre escucha identificada o no identificada. Cuando una escucha es identificada, dice este autor, se “proyecta sobre el sonido los conocimientos o las suposiciones que le vienen de otra fuente que ese sonido mismo”, a pesar de que —argumenta— “en ese momento a menudo estamos persuadidos de que el sonido narra todo por sí mismo”.³² Podemos agregar, a lo que señala este autor, que la identificación no es siempre sólo cuestión de la posesión de conocimientos que vienen de otras fuentes, sino también, en algunos casos —como el de las motocicletas— de la percepción de particularidades específicas de esos sonidos. Los “conocimientos” de los que habla Chion en su definición pueden ser conceptualizados, en términos de Peirce, como interpretantes,

32 Chion, *El sonido*, 141.

que en estos casos podemos pensar como saberes que median entre esas materialidades sonoras y las ideas o representaciones que elaboran en cada caso. Se trata de fenómenos que podemos pensar como *dinámicas receptoras*,³³ es decir, distintas modalidades que pueden entrar en juego en las "lecturas" de los receptores, ubicados del lado del reconocimiento.

3.1.3. Fuentes distribuidas

Señalemos finalmente un caso singular, asociable típicamente al sonido ambiente. Se trata de las ocasiones en las que la fuente del sonido es imposible de delimitar; Chion lo ejemplifica con el sonido que escuchamos frente a un arroyo: "El objeto que causa el sonido no tiene límite. El agua se renueva constantemente, el sonido escuchado es la adición de miríadas de alteraciones locales".³⁴ Lo mismo puede decirse del sonido del viento entre las montañas, o de los pajarillos en una pradera primaveral, cuando son muchos y cantan al mismo tiempo; se trata, en rigor, de múltiples sonidos que se producen en simultáneo. En la vida urbana, encontramos también este tipo de sonoridad en el murmullo de un bar o confitería (en el que, cada tanto, puede recortarse una voz o una frase de una fuente identificable). Desde luego, al tratarse de sonidos directos, identificamos de qué arroyo o de qué confitería se trata, sin embargo, no hay una fuente que se pueda identificar con claridad; si se quiere, puede describirse el caso como la singularización a partir de una multiplicidad indiscernible (son esos múltiples y variables sonidos los que producen el sonar de ese arroyo específico).

3.2. Los sonidos naturales mediatizados

Los sonidos naturales, sin embargo, pueden estar mediatizados: pueden estar grabados o registrados en algún soporte (una plataforma de *streaming*, un CD, un mensaje de audio en un chat, etc.), o pueden estar sonando sobre algún soporte tecnológico (un parlante, auriculares) al mismo tiempo que se producen, como ocurre en las emisiones radiofónicas, o en los llamados telefónicos. Cuando son mediatizados, esos sonidos se *parecen* al original: hay, por tanto, efectos de *iconicidad*: sobre la superficie del parlante escuchamos una nueva producción sonora, que no proviene en este caso en forma directa de la fuente, aunque suena

³³ Tomamos este concepto de Schaeffer, *La imagen precaria*, p. 11.

³⁴ *Ibid.*, p. 131.

de un modo muy similar al sonido que le dio origen, puesto que conserva buena parte de sus propiedades acústicas. Esto es reconocido por Tagg, aunque rápidamente focaliza sus indagaciones en el nivel musical.³⁵ Cuando la grabación es un mero registro y se apunta a la fidelidad sonora, se puede pensar que hay un juego de *transparencia*: el registro pretende no ser tal, la grabación del piano busca sonar como el piano; como si no hubiera representación, sino escucha directa. En todos los casos, el componente indicial no se pierde: hay en ese sonido mediatizado dos tipos de vínculos con esa sonoridad que se registró. Por un lado, hay una relación de semejanza (ese sonido se le parece), por el otro, una indicialidad, que es doble: el sonido que suena en el parlante señala al original que se registró, y ese sonido señala, a su vez, a su fuente. En muchas dinámicas receptivas, es la primera indicialidad la que tiene efecto de transparencia. Por ejemplo, el sonido de un mensaje de audio de WhatsApp se parece a la voz que lo grabó (iconicidad) y también guarda relación existencial con ese sonido que le dio origen (primer nivel de indicialidad), pero esa voz es a su vez índice la de la persona que lo grabó (segundo nivel de indicialidad). Al escuchar el mensaje, raramente se comente: “suena muy parecido a lo que dijo”, puesto que esto es lo que esperamos de una grabación; antes bien, podremos reconocer quién ha enviado el mensaje en su timbre de voz, y hasta hallar indicios en sus inflexiones (la persona se escuchaba cansada, exaltada, preocupada, eufórica, etc.).

3.3. Los sonidos de síntesis

¿Qué ocurre con los sonidos de síntesis? Nos referimos en este caso a aquellos sonidos que han sido obtenidos mediante el empleo de una computadora, en los que se configuran y se regulan sus propiedades acústicas: forma de onda, frecuencia, volumen, amplitud, duración, dinámica de ataque, etc. Aquí podemos pensar en un gradiente de dos extremos: de un lado, los sonidos sintetizados que imitan fuentes existentes; por ejemplo, un audio del tipo midi generado por sintetizador que emula la sonoridad de un piano. En el otro, los múltiples sonidos de síntesis que no buscan

³⁵ Dice Tagg: “una grabación musical debería considerarse lógicamente como un ícono de la música tal como sonó cuando se grabó. Por más razonable que sea esa suposición para las grabaciones en vivo, hay buenas razones para considerar los íconos de manera diferente como un tipo de signo musical” (“a musical recording ought logically to be considered an icon of the music as it sounded when recorded. However reasonable that assumption may be for live recordings, there are good reasons for considering icons differently as a musical sign type”, la traducción es nuestra). Philip Tagg, *Music's meaning. A modern musicology for non-musos* (New York y Huddersfield: MMMS, 2013), 162.

parecerse a nada, sino que simplemente suenan como un sintetizador; es el tipo de sonoridad, por ejemplo, que se escucha en buena parte de la instrumentación de la música electrónica.

En el caso de los sonidos que imitan fuentes, estamos evidentemente ante funcionamientos icónicos, aunque ahora ya no indiciales: el sonido midi de un piano se parece al de un piano, pero no es índice de un piano. Se le parece en sus cualidades acústicas, como los armónicos, lo que hace que el timbre sea similar. Chion llama a esto *sonido-piano*, por oposición al *sonido-de-piano*. Un *sonido-piano* "suena como un piano", pero no proviene necesariamente de un piano: se está señalando con esta denominación principalmente un funcionamiento icónico. En cambio, el "sonido-de-piano" proviene efectivamente de un piano: la preposición "de" se emplea para indicar la fuente, y por tanto, su cualidad indicial. Chion amplía: "Un sonido de un piano [...] puede ser un *sonido-piano* [...] pero no siempre lo es, si es el ruido de un piano que se hace rodar [...]. A la inversa, un *sonido-piano* [...] puede no ser un sonido de piano, por ejemplo si es creado con un sintetizador".³⁶ Puede decirse que la sofisticación de los sistemas de síntesis apunta a una suerte de simulación de presencia de indicialidad: ese sonido, que ha sido generado por intermedio de una tecnología informática, pretende pasar por el registro de un sonido naturalmente emitido y simplemente registrado. Diversos desarrollos de la inteligencia artificial, que generan por síntesis voces humanas, cada vez más indistinguibles de las efectivamente emitidas por humanos y registradas en grabaciones, pueden ser explicados en estos términos. Otros desarrollos más recientes, que permiten generar audios con voces de timbres singulares (de personas famosas, o de un individuo particular cuya voz se suministre como material) presentan un funcionamiento más complejo: como las imágenes del *deep fake*, guardan relación indicial con esa voz que imitan y que fue suministrada como insumo, pero únicamente en el plano de sus propiedades acústicas y sonoras (timbre, altura, inflexiones, entonación, etc.), pero no en relación con aquello que dicen, que habitualmente fue ingresado en el sistema de síntesis en forma separada.

Volviendo a nuestro gradiente, tenemos en el otro extremo de los sonidos de síntesis aquellos que exhiben su cualidad sintética: son aquellos cuyo timbre, y en general, su sonoridad, es ostensiblemente de síntesis. En este extremo, el comportamiento es similar a lo que señalamos para los sonidos naturales: señalan al sintetizador como fuente; de algún modo, el sintetizador ocupa en estos casos el lugar del instrumento.

36 Chion, *El sonido*, 143.

3.4. Los instrumentos electrónicos por *sampling*

Abordemos, en último lugar, el caso de los sonidos “sampleados”. Como el mundo del *sampling* presenta gran vastedad, precisaremos en qué tipo de fenómeno estamos pensando aquí. El anglicismo “samplear” viene del vocablo *sample*, que significa “muestra”. En el mundo de la música, el término se emplea para referirse a una muestra de un sonido grabado en cualquier tipo de soporte para ser reutilizada posteriormente como un instrumento musical, o como una diferente grabación de sonido. Los desarrollos informáticos actuales han permitido que tanto “samplear” como manipular o alterar los *samples* (para reproducirlos en reversa, alterar su tonalidad, etc.) sean operaciones que cualquier usuario con ciertos conocimientos de edición de sonido puede hacer con una computadora o tableta ordinaria. Nos centraremos aquí específicamente en los instrumentos electrónicos que funcionan por *sampling*, como los pianos eléctricos. En el caso de estos pianos, el sonido que se escucha cuando el ejecutante pulsa las teclas no es, como en un órgano eléctrico sencillo, el de resultado de un sintetizador, sino de la reproducción de diversos *samples*.

Los *samples* les agregan complejidad a los juegos de iconicidad e indicialidad. Como cada sonido proviene de la grabación de un piano real, en su génesis es indicial: es, al decir de Chion, un sonido-de-piano y al mismo tiempo un sonido-piano. El sonido que sale del piano eléctrico es solamente un sonido-piano: suena como un piano (por tanto, hay iconicidad, se le parece), pero no emerge de un piano. Sin embargo, en comparación con lo que vimos para los midís, aquí sí hay un componente indicial, porque el *sample* es, a diferencia de un sonido de síntesis, un sonido mediatizado. Nuevamente nos encontramos ante un efecto de transparencia: el sonido que se escucha al presionar la tecla del piano eléctrico no busca parecerse al sonido de un piano, sino sonar como un piano, ser el sonido de un piano (eléctrico). En el piano eléctrico, la indicialidad es también doble. Aquí funciona, como en los sonidos mediatizados, el primer nivel de indicialidad, puesto que el *sample* guarda relación existencial con el sonido que le dio origen; sin embargo, esa indicialidad, como señalamiento de una singularidad, está atenuada; el *sample* es el de un piano, o eventualmente, un piano de cierto tipo o sonoridad: es lo que hemos denominado tipos sonoros. Esto hace que el segundo funcionamiento de la indicialidad que veíamos antes, no tenga sentido: una cierta voz señala una persona, pero un sonido de piano señala... un piano. Sin embargo, hay aquí otro señalamiento indicial, que se vuelve más evidente en el despliegue del sintagma musical. Si la primera indicialidad es en relación con aquella ejecución original, la segunda es en relación con la

ejecución que la vuelve a hacer sonar. El modo en el que sean tocadas esas teclas, la eventual melodía que se haga sonar en ellas (como efecto de una reproducción ordenada de *samples*), indicará mucho más la ejecución del músico que está tocando ese piano eléctrico que el sonido de ese piano inicial que dio origen a los *samples* reproducidos. Dicho de otro modo, en el piano eléctrico, el funcionamiento propio de los índices (de señalar a un único existente, en este caso, a un cierto instrumento), se pierde: ahora es el sonido de “un” piano (de un piano cualquiera, no de un determinado piano), y luego, el de ese piano eléctrico que está siendo tocado. El oído entrenado podrá distinguir de qué tipo de piano se trata, pero la calidad y los matices de la ejecución se considerarán indiciales con respecto a la habilidad del ejecutante, tal como se hace en un piano ordinario, y no con respecto a la factura de ese *sampling* que dio origen a los sonidos del piano.

En la música contemporánea, en muchísimas ocasiones los *samplings* son tomados como insumo para juegos de edición, que terminan por alterar sus cualidades sonoras. Habitualmente, este tipo de alteraciones del *sampling* afecta la iconicidad y produce una opacidad enunciativa: esto es algo que originalmente sonaba como un piano, pero ahora está ostensiblemente alterado: nos acercamos más así a los efectos observados en los sonidos de síntesis (de hecho, la alteración del *sampling* implica su manipulación con un sintetizador).

4. Algunos ejemplos, a modo de cierre

En estas páginas hemos querido ilustrar un modo posible de aproximación a la problemática de las materias de la expresión sonoras desde una cierta perspectiva semiótica. Lo aquí dicho de ninguna manera agota la reflexión sobre este nivel, que hemos denominado “presemiológico”: de hecho, sólo nos hemos preguntado por ciertos funcionamientos que se explican en términos de iconicidad o indicialidad, tomando unos pocos ejemplos. En las obras musicales, de hecho, es habitual encontrar distintos tipos de sonidos articulados a lo largo de los sintagmas sonoros.

En términos generales, el nivel presemiológico nos habla de las posibilidades y restricciones expresivas y discursivas habilitadas o restringidas por las materialidades presentes en cada obra o discurso. Representa, en ese sentido, una “entrada” analítica posible para el abordaje de las obras, que orienta la observación hacia ciertos aspectos o funcionamientos que se explican fundamentalmente en el nivel de las materias de la expresión, pero que se articulan luego con otros efectos discursivos.

A modo de cierre, mencionaremos aquí algunas observaciones puntuales que podrían realizarse sobre tres obras musicales de muy diverso género, estilo y época histórica adoptando un enfoque de este tipo. Como se verá, lo presemiológico dialoga en forma permanente con lo discursivo: si bien partiremos siempre de la materialidad sonora, nos interesará observar su articulación y su incidencia en la producción de sentido de la obra. En algunos casos, mencionaremos también algunas operaciones que corresponden ya a lo que consideramos “discursivo”, tanto para señalar, por diferencia, la especificidad de lo presemiológico, como para indicar algunos modos en los que estos dos niveles se articulan en las obras.

4.1. “Sinfonia di tempeste”³⁷

En el álbum *Il diluvio universale*. Obra de Michelangelo Falvetti (1642-1692) interpretada por el Choeur de Chambre de Namur y la Cappella Mediterranea, bajo la dirección de Leonardo García Alarcón (2011).

La “Sinfonia di tempeste” (“Sinfonía de tempestades”) abre el acto III de este oratorio barroco (“El diluvio”), después de que el personaje de Dios anunciara justamente la llegada del diluvio en el cierre del acto anterior. Esta parte comienza con notas de un arpa que suenan sin ningún otro acompañamiento, inicialmente con un tempo lento, que se va acelerando. Luego de algunos compases, se suman progresivamente otros instrumentos, y posteriormente el coro. La obra propone así esas notas iniciales como gotas que inician una lluvia que deviene diluvio. En este punto, se trata de un juego que se ubica en el nivel discursivo: la misma obra propone una clave de lectura/de escucha sobre esas notas iniciales del instrumento de cuerda como gotas de agua, en el anuncio que hace el personaje en el cierre de la parte anterior. El texto que canta el coro en idioma italiano (“*A fuggire, a morire / Coraggio, soccorso / Ah miseri, ardire / A fuggire, a morire. / Si senti lo scampo, / ad ogni flutto in una tomba inciampo*”)³⁸ dramatiza la desesperación de los hombres buscando refugio ante el temporal. En la versión de estudio, algunos compases después del ingreso del coro, se escuchan además sonidos de trueno generados instrumentalmente, probablemente con un daf. Encontramos así en esta “sinfonía” dos recursos que trabajan con operatorias comparativas (y por tanto, icónicas), pero en distintos

37 La obra se puede escuchar en YouTube en <http://y2u.be/ql2cxztwUW4> o en Spotify en https://open.spotify.com/track/2KCaLOGJlpDsmSBkXuXtq?si=EzDiqR0pQ5q24LzR_ljyZA (último acceso: 10/8/2024).

38 En castellano: “A huir, a morir / Coraje, socorro / Ah desgraciados, coraje / A huir, a morir. / Si intentas escapar, / tropiezo en una tumba con cada ola” (la traducción es nuestra).

niveles. El sonido del arpa no se confunde con el del agua cayendo, pero la obra lo propone como semejante en algunos aspectos: las notas repiquetean como el agua.³⁹ Se construye de este modo una metáfora de la lluvia que se vuelve diluvio: estamos aquí ante una operación retórica, que podríamos ubicar en el plano de lo discursivo. El sonido del trueno, en cambio, es del orden de lo imitativo: la operatoria comparativa está en el nivel de la materialidad, y no hay figuración, en el sentido retórico del término: en ese fragmento de la obra se escuchan sonidos de trueno. El fragmento no sólo habla así de una tormenta, sino que *suen*a tormentoso. En términos de la construcción musical, el sonido de truenos no es parte de la melodía ni de la armonía: su aparición, cuando las cuerdas en la orquesta ya se han vuelto diluvio y el coro canta su inexorable final, tiene como efecto un “hacer emerger el referente”: el dramatismo es tal que ya no sólo escuchamos la representación del diluvio, sino que accedemos, por un momento, a escucharlo.

4.2. “Los pollitos dicen”⁴⁰

En el álbum *Ruidos y Ruiditos* volumen 2 de Judith Akoschky (1981).

Se trata de una canción infantil que habla de una gallina que cuida a sus polluelos. En esta versión, la voz cantada narra la historia mediante la lengua, que opera simbólicamente (comienza diciendo: “Los pollitos dicen / pío, pío, pío / cuando tienen hambre / cuando tienen frío”). El piar de los pollitos no aparece solo en la onomatopeya de la voz cantada: se escucha también el piar de pollitos reales, que han sido grabados y suenan de fondo en la obra. Así, la canción juega tanto a la mimesis como a la diégesis: no sólo habla de los pollitos, sino que los muestra, los

39 Se trata de uno de los casos que López-Cano señala como sonidos isomórficos: “Una operación isomórfica la tenemos cuando identificamos la seña que se hace con la mano con la «V» de la «victoria». En música son isomórficos los sonidos de las cuerdas que imitan pájaros o perros en «La Primavera» de Vivaldi”. López Cano, *La música cuenta*, 53. También Eero Tarasti encuentra funcionamientos icónicos de este tipo. Refiriéndose al estilo clásico, señala cómo una melodía en ascenso puede ser imitativa de la voz entonando una pregunta: “La forma icónica de la pregunta fáustica y su tópico puede estar basada en entonaciones de habla ascendentes acompañadas por ciertos gestos corporales; éstos son imitados icónicamente en la música mediante una melodía en ascenso que no alcanza su punto culminante por ser interrumpida, provocando así una expectación en el oyente”. Ver Eero Tarasti, “Los signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical”, *Tópicos del seminario*, Vol. 1, nro. 19 (2008): 23. Disponible en: <https://topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/167/162> (último acceso: 30/11/2024)

40 La obra se puede escuchar en YouTube en <https://youtu.be/LmPORSCrMs8> o en Spotify en https://open.spotify.com/track/5BG0WZwQdxABNfzrh60Ls1?si=V0F53LpRR3alCVh_iGVSUA (desde el segundo 30)(último acceso: 11/8/2024).

hace oír. En este aspecto, esta canción infantil tiene algo del orden de lo didáctico o educativo: la obra hace escuchar cómo suena el piar “real” (no sólo icónico, sino también indicial) de los pollitos a quien la escucha.

Junto con el piar de los pollitos, se escucha el cacareo de una gallina, que también parece ser grabada; sin embargo, hacia el final de la canción, el cacareo entona la melodía de la obra, y se hace evidente que se trataba de un sonido imitativo. Hay aquí entonces también un juego discursivo que se encabalga sobre una cierta simulación de la naturaleza de la materialidad sonora: parece inicialmente un registro (icónico e indicial); se revela luego como únicamente imitativo (solamente icónico). El efecto es de sorpresa, y oscila entre el orden de lo lúdico y la personificación: la voz de esa gallina que escuchamos cacarear de fondo durante toda la obra no era tal, sino una voz imitativa, que eventualmente, es la de la gallina entonando (una remisión, en este aspecto, al mundo de las fábulas, y en general, al universo de la literatura infantil, en el que los animales realizan las acciones que hacen los humanos).

4.3. “Believe”⁴¹

En el álbum *Believe*, de Cher (1992).

Esta canción, que se hizo muy popular mundialmente en la década de 1990, tiene su instrumentación ostensiblemente realizada con la intervención de sintetizadores. Sobre una fuerte base rítmica, la voz de la cantante despliega la melodía. Hay así en principio dos tipos de sonidos: uno de síntesis, en la base instrumental, y uno de voz humana, ambos mediatizados en la grabación de la obra que se dio a conocer públicamente. Sin embargo, en la obra, la voz humana es tomada como material para la realización de diversos efectos de edición, entre los que se destacan dos: el primero es el de repetición (en particular, de las palabras “after love”), que aparece tanto en la introducción como después de la frase “Do you believe in life after love?” del estribillo, con un efecto de *fade* (reducción del volumen, que genera a su vez un efecto de eco y de alejamiento). El segundo es el de una alteración de la altura de la voz en diversos momentos, acompañada a su vez de una modificación del timbre hacia una sonoridad más sintética o electrónica, lo que genera una suerte de portamento digital. La línea melódica cambia así por pequeños momentos su estatuto semiótico: pasa de ser un ícono indicial (registro de la voz de la cantante,

41 La obra se puede escuchar en YouTube en <http://y2u.be/nZXRv4MezEw> o en Spotify en <https://open.spotify.com/track/2goLsvODILDzeeiT4dAoR?si=rjzCk-cG0yiMgSiRx3Xr6Q> (último acceso: 11/8/2024).

que suena como la voz de ella), a un sonido sintético que lo toma como base. El efecto general que producen estos tratamientos del sonido en la obra es el de una suerte de *edición exhibida*: no se presenta como simplemente grabada, sino como ostensiblemente manipulada, casi como haciendo emerger una figura enunciativa que no estaba presente en los otros dos ejemplos vistos, que trabaja sobre los materiales sonoros una vez producidos. Desde luego que habrá habido posproducción sonora en las tres obras que revisamos; sin embargo, en las otras dos había un efecto de “transparencia” (la edición no se mostraba, había un cierto efecto de ocultamiento); en este caso, en cambio, es como si la misma materialidad sonora estuviera exhibiendo los dispositivos de manipulación y edición.

...

Las observaciones aquí presentadas de ninguna manera pretenden agotar lo que se puede decir acerca de las obras; por el contrario, sólo pretenden ilustrar qué tipo de abordaje podría realizarse desde una mirada semiótica que ponga el foco en la materialidad. Estos aportes podrían continuar expandiéndose y articulándose con otras aproximaciones, tanto desde la semiótica como desde el análisis musical o las diversas dimensiones que podrían trabajarse desde la musicología.⁴²

Bibliografía

- Agawu, Kofi. *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012. Edición original: *Music as Discourse. Semiotics Adventures in Romantic Music*. Oxford: Oxford University Press, 2009. Traducción de Silvia Villegas.
- Chion, Michel. *El sonido. Oír, escuchar, observar*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2019. Edición original *Le son. Ouïr, écouter, observer*. Malakoff: Armand Colin, 2017. Traducción de Víctor Goldstein.
- Fernández, José Luis. *Los lenguajes de la radio*. Buenos Aires: Atuel, 1994.
- González, César. “De la semiología al análisis del discurso”. *Acta poética*, nro. 2 (1980): 73-111. Disponible en <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/viewFile/682/685> (último acceso: 11/8/2024).
- Hernández Salgar, Óscar. “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música”. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas 7*,

⁴² El autor desea agradecer a Victoria Gandini y a Marita Soto por las lecturas y los generosos comentarios realizados sobre las versiones preliminares de este trabajo.

- nro. 1 (2012): 39-77. URL: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/2353> (último acceso: 11/8/2024).
- Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Madrid: Seix Barral, 1981.
- López-Cano, Rubén. *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. Barcelona: ESMUC, 2022. Edición original: 2020.
- Metz, Christian. "El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico". *Lenguajes*, nro. 2 (1974): 37-51.
- Molino, Jean. "El hecho musical y la semiología de la música". En *Reflexiones sobre semiología musical*, coordinado por Susana González Aktories y Gonzalo Camacho Díaz. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2011.
- Nattiez, Jean-Jacques. "De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en *La Cathédrale engloutie* de Debussy". En *Reflexiones sobre semiología musical*, coordinado por Susana González Aktories y Gonzalo Camacho Díaz. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2011.
- Peirce, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1986. Edición original: s/d (circa 1900).
- Schaeffer, Jean-Marie. *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1990. Edición original: *L'image précaire du dispositif photographique*, París: Seuil, 1987.
- Stefani, Gino. "Il senso in musica: malocchio disciplinare e percorsi traversi". *Rivista Italiana di Musicologia* 20, nro. 2 (julio-diciembre 1985): 376-395. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/24318115> (último acceso: 1/12/2024).
- Tagg, Philip. *Music's meaning. A modern musicology for non-musos*. New York y Huddersfield: MMSP, 2013.
- Tarasti, Eero. "Los signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical". *Tópicos del seminario* 1, nro. 19 (2008): 15-71. URL: <https://topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/167/162> (último acceso: 1/12/2024).
- Traversa, Oscar. "Aproximaciones a la noción de dispositivo". *Signo y Señal*, nro. 12 (2001): 233-247. Posteriormente publicado en Traversa, Oscar. *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor / SEMA, 2014.
- . "Dispositivo-enunciación: en torno a sus modos de articularse". *Figuraciones*, nro. 6 (2009). Disponible en <https://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/1086> (último acceso: 1/8/2023). Posteriormente publicado en Traversa, Oscar.

Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido.

Buenos Aires: Santiago Arcos editor / SEMA, 2014.

Verón, Eliseo. "Para una semiología de las operaciones translingüísticas". *Lenguajes* 2 (1974): 11-35.

——— *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad.* Buenos Aires: Gedisa, 1987.

——— *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes.* Buenos Aires: Paidós, 2013.

Zelcer, Mariano. *Devenires de lo fotográfico. Imágenes digitales en los dispositivos contemporáneos.* Buenos Aires: Teseo, 2021. También disponible en: <https://www.teseopress.com/devenires/> (último acceso: 15/8/2024).

——— *La Semiosis Social, 2. Ideas, momentos, interpretantes.* Buenos Aires: Paidós, 2013.