

Fundamentos epistemológicos para el estudio de la significación musical: aportes conceptuales desde la teoría de Charles S. Peirce

Federico Buján

Universidad Nacional de Rosario

Universidad Nacional de las Artes

<https://orcid.org/0000-0003-1455-2319>

fbujan@gmail.com

Resumen

La significación musical constituye un fenómeno emergente que encuentra por base procesos semióticos complejos, dinámicos y alejados del equilibrio, mediante los que se inviste de sentido a los discursos musicales. Implica la puesta en obra de múltiples relaciones entre las entidades discursivas dadas a la percepción (configuraciones de materia significativa de naturaleza sonoro-musical) y procesos de producción de sentido específicos, desarrollados mediante operaciones semióticas altamente especializadas llevadas a efecto por los actores sociales, dando lugar a la generación de particulares *interpretantes* sobre la base de relaciones triádicas. Dichas relaciones dan lugar al despliegue de la semiosis musical, activando y entramando una compleja red de operaciones de sentido; encontramos aquí el núcleo duro



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

en el que se constituye y emerge la significación musical. En el presente trabajo nos ocuparemos de discutir algunos fundamentos semióticos de base a partir de diversos aportes conceptuales provenientes de la filosofía de Charles Sanders Peirce, a los efectos de ponderar sus alcances y su potencialidad para el estudio de los procesos de significación musical, en tanto que, desde dicha perspectiva, se pueden construir bases epistemológicas sólidas para el abordaje de la producción de sentido en el campo musical.

Palabras clave: Semiótica de la música, Charles S. Peirce, significación musical, epistemología semiótica, semiosis musical.

Epistemological foundations for the study of musical signification: conceptual contributions from the theory of Charles S. Peirce

Abstract

Musical signification constitutes an emerging phenomenon that is based on complex, dynamic semiotic processes far from equilibrium, through which musical discourses are invested with meaning. It involves the shaping of multiple relationships between the discursive entities given to perception (configurations of significant matter of a sonorous-musical nature) and specific meaning production processes, developed through highly specialized semiotic operations carried out by social actors, giving rise to the generation of particular *interpretants* on the basis of triadic relations. These relationships make possible the deployment of musical semiosis, activating and weaving a complex network of meaning operations; we find here the hard core in which musical signification is constituted and emerges.

In this paper we will discuss some basic semiotic foundations based on various conceptual contributions from the philosophy of Charles Sanders Peirce, in order to ponder their scope and potential for the study of the processes of musical signification, as that, from this perspective, solid epistemological bases can be built to address the production of meaning in the musical field.

Keywords: Musical semiotics, Charles S. Peirce, musical signification, semiotic epistemology, musical semiosis.

1. Significación musical: una relación mediada

*Thought is a thread of melody running through
the succession of our sensations (Peirce, CP 5.395)*

Componer, interpretar o escuchar música implica, necesariamente, producir sentido. Sean cuales fueren nuestros modos de relacionarnos con los discursos musicales y, sean cuales fueren los tipos de prácticas y contextos en los que las mismas acontecen, activamos siempre, en tales relaciones, procesos de producción de sentido que se inscriben dentro de lo que suele englobarse bajo el sintagma *significación musical*.

La significación musical implica la puesta en obra de complejos procesos de producción y asignación de sentido, vinculados con las configuraciones musicales con las que entramos en relación. En tal dirección, debemos señalar, de entrada, que nuestra relación con la música está siempre mediada, e involucra la puesta en obra de operaciones sánicas a través de las que atribuimos sentido a los discursos musicales; en otros términos, invertimos de sentido a los discursos musicales con los que entramos en contacto, dando lugar a fenómenos emergentes de gran complejidad que encuentran por base operaciones semióticas que intervienen en el despliegue de los procesos de producción de sentido.¹

Estas consideraciones iniciales, asentadas en una concepción semiótica acerca de nuestro vínculo con la música, se formulan con la intención de poner en crisis la idea silvestre de una supuesta relación *directa* –por oposición a *mediada*– con los discursos musicales. Procuramos también, a partir de tales consideraciones, poner en crisis otro supuesto: aquel que sostiene que el *significado* musical se encuentra alojado en las configuraciones inmanentes del texto musical,² clausurando de ese modo el sentido y dando lugar, por esa vía, a un conjunto de argumentaciones simplificadoras y reduccionistas sobre el modo en que opera la significación musical. Tomando distancia de esas concepciones reduccionistas, en el presente trabajo ahondaremos en diversos fundamentos epistemológicos, desde una perspectiva semiótica peirceana, que nos permitirán dar cuenta de la alta complejidad y de la

1 Federico Buján, "La emergencia de la semiosis y de los mundos sonoros: precondiciones de la narratividad musical", *Revista Chilena de Semiótica* 12 (2019): 114-128.

2 Federico Buján, "El giro semiótico en el abordaje analítico de los fenómenos musicales: de las configuraciones inmanentes a los procesos de producción de sentido", en *Actas del II Congreso Internacional y VII Nacional de la Asociación Argentina de Semiótica*. Rosario: UNR Editora, 2007.

gran variabilidad que comportan los procesos de producción de sentido desplegados en el dominio de la significación musical.

Nuestra relación con la(s) música(s), esto es, los modos en que las escuchamos, las producimos, las pensamos, las analizamos, las vivenciamos experiencialmente, implica modalidades de organización semio-cognitiva que emergen en relación con las configuraciones sonoro-musicales dadas a la percepción, y dichas modalidades de organización semio-cognitivas dan lugar a procesos de producción de sentido que exceden la mera materialidad textual de los discursos musicales³ (aunque, dejémoslo en claro de entrada, dicha dimensión material es de fundamental importancia para comprender el modo en que se elabora el sentido en relación con los fenómenos musicales dado que, en los particulares modos de organización de la materia significativa, se definen las cualidades de los *representámenes*, constituyendo así una dimensión ineludible para el despliegue de los procesos de *semiosis musical*). Nuestro vínculo con los discursos musicales implica, en rigor, además de sensaciones y emociones del orden de la *primeridad* (en términos peirceanos),⁴ relaciones que están mediadas por categorías conceptuales, clasificaciones genérico-estilísticas, criterios interpretativos y esquemas de distinción (entre otros ordenadores del sentido) que fueron adquiridos a través de experiencias previas con la música, en relación con otros discursos musicales o, incluso, en relación con otras versiones de las mismas piezas musicales objeto de nuestro vínculo, siendo actualizadas en una nueva situacionalidad, y poniendo en juego expectativas diversas –a modo de anticipaciones de sentido– por medio de procesos inferenciales. Estos procesos inferenciales que, en su recurrencia, se irán paulatinamente estabilizando e implicarán la constitución de *hábitos* (de escucha, de composición, de análisis, de interpretación, etc.), instaurarán mediaciones particulares con las organizaciones discursivas, modulando las maneras en que asignamos sentido a las estructuras musicales, y dando lugar así a particulares *inflexiones del sentido*.⁵

La cuestión central aquí, en términos semióticos, es, en primer lugar, la función mediadora que cumplen las relaciones triádicas⁶ que participan en los modos en que

3 Federico Buján, "El gesto musical y la cognición corporeizada: articuladores del sentido en la discursividad musical", en *Proceedings of the 14th World Congress of the International Association for Semiotic Studies-IASS/AIS*, tomo 4 (2020): 375-384.

4 Volveremos sobre esta noción en la siguiente sección.

5 Oscar Traversa, *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2014).

6 En el contexto de la semiótica peirceana, tal como lo veremos a continuación, el despliegue de la actividad signica implica necesariamente una particular relación entre tres entidades semióticas que dan sustento a su concepción ternaria del signo: un *representamen*, su objeto y los *interpretantes* que emergen en tal relación, siendo este conjunto de relaciones ternarias siempre de carácter procesual.

asignamos sentido a los discursos musicales; en otros términos, nos referimos a relaciones sgnicas que instauran la posibilidad misma de la producción de sentido, en tanto que, tal como ya lo hemos señalado, nuestro vínculo con los discursos musicales se inscribe siempre en algún tipo de relación mediada, dada por la actividad procesual y dinámica de la semiosis musical: “aunque las relaciones diádicas sean omnipresentes en el universo y en la experiencia humana, ellas están siempre subsumidas en relaciones triádicas, esto es, relaciones mediadas, relaciones sgnicas, pues el signo, para Peirce, es sinónimo de mediación”.⁷ Es por ello que resulta necesario superar las concepciones reduccionistas e ingenuas acerca de los modos en que opera la significación musical, a los efectos de profundizar en la complejidad que supone la naturaleza semiótica de los discursos musicales, así como la complejidad dinámica que comportan las modalidades de significación que llevan a efecto los actores sociales, en el entendimiento de que se trata siempre, y en todos los casos, de relaciones mediadas sgnicamente.

En esta dirección, nuestro foco de atención sobre el modo en que se despliegan las relaciones triádicas en este dominio específico posibilita la comprensión de la operatoria dinámica de la *semiosis*, en tanto fundamento de base de todo proceso de producción de sentido. Peirce⁸ indicará que, por semiosis, comprende a una acción o influencia que es –o implica– una cooperación de tres sujetos: un signo (o *representamen*), su objeto y su *interpretante*, y que esta influencia tri-relativa no puede resolverse de ninguna manera en acciones entre pares. En esta dirección, en el ámbito de la significación musical, nuestra relación con los discursos musicales se inscribe en esa misma lógica: está siempre inscripta en relaciones triádicas en la que se elabora el sentido y, por ende, nuestra relación con la música está siempre mediada.

Por medio de las tres entidades aludidas (*representamen*, objeto, *interpretante*) y sus modos de relación operativa, nos adentran de lleno en la concepción ternaria del signo en Peirce, la cual destacamos por su carácter procesual, en tanto que, lo que la activación de la semiosis supone, es la activación de un proceso dinámico de producción de sentido, en base al siguiente esquema productivo:

7 Lucia Santaella, “Epistemología Semiótica”, *Cognitio* 9, nro. 1(2008): 95.

8 Charles S. Peirce, CP 5.484. Siguiendo la tradición académica en el área de los estudios peirceanos, utilizaremos las siglas CP, seguida de números de volumen y de párrafo, para referirnos a fragmentos de *The Collected Papers of Charles S. Peirce* (Peirce, 1866–1913), y EP, seguido de volumen y número de página, para referirnos a *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings* (Peirce, 1867–1913). Todas las traducciones son nuestras.

Un signo o **representamen** es algo que representa algo para alguien en algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, quizás aún, más desarrollado. A este signo creado, yo lo llamo el **interpretante** del primer signo. El signo está en lugar de algo, su **objeto**. Representa este objeto no en todos sus aspectos, pero con referencia a una idea que he llamado a veces el **fundamento** [*ground*] del representamen.⁹

Esta definición ternaria del signo sintetiza la operatoria procesual y dinámica de la semiosis, como un proceso de producción de sentido que, a partir de la actividad signica, alcanza a todo entendimiento posible, a toda experiencia posible, a toda relación posible. En otros términos, todo lo que no es posible pensar, reconocer, sentir, recordar o experimentar, es factible de su ocurrencia sobre la base de la actividad signica, dado que nuestra actividad cognitiva, en su conjunto, encuentra por base el despliegue de procesos de semiosis.

De acuerdo con Peirce, todo pensamiento se da en signos, por medio de signos: “pensamos sólo en signos”,¹⁰ “no tenemos ningún poder¹¹ de pensar sin signos”;¹² y lo mismo puede decirse de los procesos de significación musical: ya sea en las instancias de producción o de reconocimiento discursivo,¹³ en nuestra relación con los discursos musicales, sean cuales fueren las operaciones concretas puestas en obra en cada caso en particular, lo que allí se pone en funcionamiento son procesos signicos, que dan lugar a la emergencia del sentido (producciones de sentido que son dinamizadas por la actividad procesual y dinámica de la semiosis).

Por lo tanto, los modos en que experimentamos la música, así como los modos en que operamos a partir de saberes y conocimientos musicales, encuentran aquí, en términos epistemológicos, una sólida matriz productiva de base: todo saber musical, toda “intuición”¹⁴ musical, toda experiencia musical, se desenvuelve, necesariamente,

9 Peirce, CP 2.228. Negrita en el original.

10 Charles S. Peirce, *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, Vol. 2 (1893-1913). (Bloomington: Indiana University Press, 1998), EP 2.10.

11 N.A.: Traducimos literalmente “poder”, pero entiéndase por poder, en este contexto, “facultad” o “capacidad”.

12 Peirce, CP 5.265.

13 Eliseo Verón, *La sémosis sociale. Fragments d'une théorie de la discursivité* (Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1987) [ed. cast.: *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de discursividad*, Barcelona, Gedisa, 1989].

14 Hacemos uso de este término por su profuso uso en relación a las operaciones de sentido que se ponen de manifiesto en la cognición musical; por ejemplo, piénsese, por caso, en el contexto de la improvisación musical. No obstante, Peirce señala que no tenemos realmente ninguna facultad de intuición, en tanto que “toda cognición está determinada lógicamente por cogniciones anteriores” (CP 5.265), *id est*, lo que se pone en obra, realmente, son procesos inferenciales que proceden por *abducción*.

sobre la base de una red de operaciones de sentido que encuentran como principio generador a la semiosis musical, mediando ésta siempre en todo vínculo que establezcamos con los discursos musicales. Dicho en otros términos, toda manera de concebir y experimentar la música es solamente posible de ser desarrollada por medio del despliegue de la semiosis musical, proceso en el que se da lugar a la producción de *interpretantes* musicales (de distinta índole), en tanto fenómenos emergentes de la significación musical.

La significación musical emerge, así, en términos semióticos, como fenómeno resultante de la generación de *interpretantes*, y se torna explicable entonces como resultado de un complejo proceso de relaciones triádicas en las que media nuestro vínculo con las configuraciones musicales. Cabe aclarar, no obstante, que no se debe restar importancia a la especificidad que comporta el *representamen* en sí mismo, así como tampoco se debe restar importancia a sus cualidades particulares y sus modos de organización, ya que las mismas definen y condicionan, en ciertos aspectos, una concepción particular acerca del objeto (en función de los modos de representación), y esto tiene que ver con las cualidades materiales del signo tal como lo comprendía Peirce: "como un signo no es idéntico con la cosa significada, sino que difiere de esta última en algunos aspectos, debe tener algunos caracteres que le pertenecen a sí mismo, sin guardar ninguna relación con su función representativa. Los llamo las cualidades *materiales* del signo".¹⁵

Los efectos de sentido derivados del desarrollo de procesos semióticos pueden abarcar tanto sensaciones como reacciones físicas o pensamientos, incluyendo modos particulares de razonamiento vinculados con la especificidad de la discursividad puesta en obra, así como de las cualidades particulares que comportan las configuraciones materiales de cada dominio específico (en nuestro caso en particular, de naturaleza sonoro-musical). De tal modo que los efectos de sentido derivados de una relación signica pueden ser interpretantes *emocionales*, *energéticos* o *lógicos*,¹⁶ y esto abarca, en su conjunto, a los distintos órdenes del sentido posibles en el ámbito de la cognición humana. Es a partir de esta consideración que se justifica nuestro interés, en clave epistemológica, por esta perspectiva semiótica, en tanto que se torna sumamente productiva, en términos explicativos, a los efectos de comprender las dinámicas de la producción de sentido en el dominio de la discursividad musical.

Abordaremos esta problemática, con mayor detalle, en la tercera sección del presente trabajo.

¹⁵ Peirce, CP 5.287.

¹⁶ Peirce, EP 2.409.

Según Peirce, nada puede ser representado a menos que sea a través de la actividad sígnica, y por medio de la generación de interpretantes: “[...] la idea en la mente que el signo provoca, que es un signo mental del [...] objeto, se llama *interpretante* del signo”¹⁷ y agregará que, estos signos mentales, “son de naturaleza mixta”.¹⁸ En el seno de esta concepción, y en esta particular acepción acerca del interpretante, debemos señalar que este último constituye un orden de sentido emergente (vinculado triádicamente con un representamen y su objeto), y que tiene lugar en la mente de un actor social (aunque, por supuesto, puede ser materializado y exteriorizado). De allí que toda forma de pensar y de experimentar la música, aún en el orden de los interpretantes emocionales, se inscribe como parte de la operatoria de la semiosis, e implica siempre, y en todos los casos, un proceso de mediación en la relación con el *objeto*,¹⁹ por medio de la generación de interpretantes. En otros términos, nos estamos refiriendo a la constitución de *estados mentales* que emergen en nuestra relación con los discursos musicales, en los modos en que los pensamos y los experimentamos.

El pensamiento-signo representa su objeto en el aspecto que es pensado, es decir, este aspecto es el objeto inmediato de la conciencia en el pensamiento o, en otras palabras, es el pensamiento en sí mismo, o al menos aquello que se considera el pensamiento en el pensamiento subsiguiente para el cual es un signo.²⁰

Esto nos lleva a considerar, por ejemplo, que lo que se suele denominar *obra musical* –al menos, en el contexto de la música occidental– constituye siempre una virtualidad a la que solo podemos acceder mediante entidades sígnicas y procesos mediadores, *id est*, por medio de signos (*representámenes* e *interpretantes*) y a través del despliegue de la semiosis; en este sentido, el objeto (*obra musical*) siempre está mediado por representaciones (en tanto que se produce y desarrolla al interior de la semiosis), las cuales abren juego a una cadena teóricamente infinita de representaciones mentales (que constituyen *interpretantes* de dicho objeto):

17 Peirce, EP 2.13.

18 Peirce, EP 2.10.

19 En este punto es necesario señalar que Peirce distingue el *objeto inmediato* del *objeto dinámico*: el primero refiere al modo en que el objeto es representado por el representamen; en tanto que el *objeto dinámico* implica una estabilización de interpretantes organizados que están en la mente del sujeto que desarrolla el proceso de semiosis, en función de otras ocurrencias significantes anteriores. En tal sentido, es muy importante comprender, en este punto, que el objeto dinámico se produce al interior de la semiosis.

20 Peirce, CP 5.286.

El objeto de la representación sólo puede ser una representación de la cual la primera representación es el interpretante. Pero se puede pensar que una serie interminable de representaciones, cada una de las cuales representa la anterior, requiere un objeto absoluto como su límite. El significado de una representación puede ser tan sólo una representación. De hecho, no es más que la propia representación concebida como despojada de un ropaje irrelevante. Pero no se puede eliminar nunca por completo este ropaje, sólo se lo cambia por algo más diáfano. Entonces, hay una infinita regresión aquí. Finalmente, el interpretante es tan sólo otra representación a la que se entrega la antorcha de la verdad; y como representación, tiene a su vez su interpretante. He aquí otra serie infinita.²¹

Toda significación musical, en esta dirección, sea cual fuere el tipo de actividad musical que estuviera en juego o el tipo de música de la que se trate, participa de estos procesos dinámicos de la producción de sentido, habilitando el despliegue de la semiosis en una cadena indeterminada de producción de nuevos interpretantes. Podemos señalar también, en este sentido, que en nuestra relación con las configuraciones musicales siempre se ponen en juego concepciones acerca de las mismas, ya que de otro modo se tornarían absolutamente incognoscibles, dado que, tal como indica Peirce, “lo absolutamente incognoscible carece de significado, porque no lleva adherida ninguna concepción”.²²

Asimismo, atentos a la especificidad de las discursividades musicales, y de sus particulares configuraciones sintácticas y formales en el plano de la expresión, toda esquematización mental relativa a los discursos musicales que involucre formas simbólicas y, por ende, organizaciones conceptuales o combinaciones icónico-simbólicas, da lugar, en términos epistemológicos, a modos específicos de desarrollo de un *pensamiento musical*, lo cual sólo es posible por medio de la acción signica:

Los símbolos crecen. Llegan a ser al desarrollarse a partir de otros signos, en particular a partir de semejanzas o a partir de signos mixtos que comparten la naturaleza de las semejanzas y de los símbolos. Pensamos sólo en signos. Estos signos mentales son de naturaleza mixta; sus partes simbólicas se llaman conceptos. Si un hombre crea un nuevo símbolo, lo hace mediante pensamientos que involucran conceptos. Así que un nuevo símbolo sólo puede desarrollarse a partir de símbolos. *Omne symbolum de simbolo*.^{23 24}

21 Peirce, CP 1.339.

22 Peirce, CP 5.310.

23 *Id est*.: Todo símbolo se sigue a partir de un símbolo.

24 Peirce, EP 2.10, §8.

Nuestra relación con la música, por ende, participa necesariamente en este orden de relaciones mediadas sógnicamente, lo que nos permite comprenderlas, pensarlas y experimentarlas desde lógicas operacionales propias, configurando modalidades discursivas singulares que constituyen su propia especificidad, en tanto dominio semiótico particular.

2. Las categorías fenomenológicas y sus implicancias epistemológicas en el ámbito de la significación musical

Hemos referido en el acápite anterior que, desde esta perspectiva, los interpretantes que se generan en toda relación sógnica pueden ser de tres tipos diferentes: emocionales, energéticos o lógicos.²⁵ En esa misma dirección, hemos señalado que dichos interpretantes están asociados a diferentes estados mentales (o estados de conciencia).

Peirce, en este sentido, indica que hay tres clases de interés que podemos tener en una cosa: primero, podemos tener un interés primario en la cosa en sí misma. Segundo, podemos tener un interés secundario en ella a causa de sus reacciones con otras cosas. Tercero, podemos tener un interés mediador en ella, en tanto que genera en la mente una idea sobre la cosa.²⁶ En su amplia obra lógica y filosófica, estas tres modalidades semióticas se corresponden con las categorías fenomenológicas de la primeridad (*firstness*), la segundidad (*secondness*) y la terceridad (*thirdness*). Los tres tipos de interés, según lo interpreta Verón, "califican tres tipos de cosas que pueden ser focalizadas por la mente como primeras, segundas o terceras".²⁷

Estas categorías constituyen pilares fundamentales de su arquitectura conceptual en el marco de su filosofía especulativa, comprendiendo tres órdenes universales a partir de los que se desarrolla el conocimiento y la experiencia humana. De allí que comporten un valor epistemológico de decidida importancia para la comprensión de los procesos de producción de sentido en cada dominio específico. No olvidemos que el proyecto de Peirce, al que dedicó toda su vida, suponía por base una reestructuración general de los modos de pensar y organizar el conocimiento humano, por lo que sus implicancias proyectan sus alcances sobre el conjunto de dominios del quehacer humano, y sus particulares modalidades de desarrollo y de

25 Cfr. Peirce, EP 2.409.

26 Cfr. Peirce, EP 2.5.

27 Eliseo Verón, *La Semiosis Social, 2. Ideas, momentos, interpretantes* (Buenos Aires: Paidós, 2013, 32).

organización disciplinar. "Para erigir un edificio filosófico que sobreviva a las vicisitudes del tiempo, mi cuidado debe ser, no tanto colocar cada ladrillo con la mejor precisión, como para sentar las bases profundas y masivas".²⁸

Examinaremos entonces estas categorías universales, ponderando sus alcances, para luego aproximarnos de manera más específica al dominio de la significación musical. A tales efectos, partiremos de una breve definición acerca de estos tres grandes órdenes del sentido: "lo Primero es aquello cuyo ser es simplemente en sí mismo, sin referirse a nada ni estar detrás de nada. El Segundo es aquello que es lo que es por fuerza de algo de lo que es segundo. El tercero es lo que es debido a las cosas entre las que media y que pone en relación entre sí".^{29 30}

Estas tres categorías, a lo largo de la obra de Peirce, han sido denominadas de distintas maneras según la etapa y el estado de desarrollo de su producción. En un primer momento, hay un recorrido que comprende un pasaje que va desde la *existencia* a la *substancia*, e implica concepciones intermedias que se corresponden con estos tres órdenes universales y que son denominados *cualidad*, en tanto referencia a un fundamento (*ground*), *relación*, en tanto referencia a un correlato, y *representación*, en tanto referencia a un interpretante, manifestando de ese modo "el fundamento mismo de todo proceso cognitivo".³¹ Para el Peirce maduro, no obstante, "no habrá más sustancia, sino únicamente relaciones, productoras sin duda de objetos, pero dentro del sistema de signos en proceso".³² Las categorías también fueron expresadas de la siguiente manera: *cualidad*, *reacción* y *mediación*. Ya más adelante en el tiempo, destacamos particularmente el siguiente modo de referirse a estos tres órdenes del sentido: *sentimiento (feeling)*, *reacción (reaction)* y *pensamiento (thinking)*, o razonamiento, y, en tanto que "todo razonamiento es una interpretación de signos de algún tipo",³³ la mediación, la representación y el pensamiento son del orden de la *terceridad*, "la representación es precisamente la genuina Terceridad".³⁴ Profundicemos un poco más en cada una de estas categorías para esclarecer sus alcances:

28 Peirce, EP 1.246.

29 Peirce, EP 1.248.

30 Peirce designará a estas tres ideas como *categorías cenopitagóricas*. Cfr. Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1986, 87).

31 Verón, Op. Cit. 2013, 27.

32 Deledalle 1990, en Verón, Op. Cit., 2013, 29.

33 Peirce, EP 2.4.

34 Peirce, CP 1.532.

La Primeridad es el modo de ser que consiste en que su sujeto es definidamente lo que es, al margen de cualquier otra cosa. Eso sólo puede ser una posibilidad. Pues hasta tanto las cosas no actúen una sobre otra, carece de sentido afirmar que tienen un ser, a menos que sean tales que tal vez puedan entrar en relación con otras [...]. Atribuimos en forma natural la Primeridad a los objetos exteriores, es decir, suponemos que tienen en sí mismos capacidades que pueden o no ya estar actualizadas, que pueden o no ser actualizadas alguna vez, aunque no podemos saber nada de tales posibilidades [excepto] en la medida en que se actualicen.³⁵

[...] En las sensaciones y la voluntad hay reacciones de Segundidad entre el ego y el *non-ego* (donde *non-ego* puede ser un objeto de conciencia directa). En la voluntad, los eventos que llevan al acto son internos, y decimos que somos más agentes que pacientes. En la sensación, los eventos antecedentes no están en nosotros y, además, el objeto del cual formamos una percepción (si bien no aquel que actúa inmediatamente sobre los nervios) no queda afectado. En consecuencia, decimos que somos pacientes, no agentes. En la idea de realidad predomina la Segundidad; pues lo real es aquello que insiste en que se lo reconozca como *otra cosa* que la creación de la mente [...]. Lo real es activo; lo reconocemos al llamarlo lo actual.³⁶

[...] Podemos decir que la mayor parte de lo que se hace realmente consiste en la Segundidad, o mejor, que la Segundidad es el carácter predominante de lo que *ha sido hecho*. El presente inmediato, si pudiéramos captarlo, no tendría otro carácter que su Primeridad. No quiero decir que la conciencia inmediata (una pura ficción, dicho sea de paso) sería una Primeridad, sino que la *cualidad* de aquello de lo cual tenemos inmediata conciencia, que no es ninguna ficción, es Primeridad.³⁷

En su forma genuina, la Terceridad es la relación triádica que existe entre un signo, su objeto y el pensamiento interpretador, que es en sí mismo un signo, considerada dicha relación triádica como el modo de ser de un signo [...]. Un *Tercero* es algo que pone a un Primero en relación con un Segundo.³⁸

Podemos sintetizar, por lo tanto, que la primeridad se corresponde con el orden de la posibilidad, de las cualidades puras (*in abstracto*); la segundidad, con el orden de los hechos, de las relaciones factuales, de la realización, de la ocurrencia, de la existencia; en tanto que la terceridad, al mediar una relación entre un primero y un

35 Peirce, CP 1.25.

36 Peirce, CP 1.325.

37 Peirce, CP 1.343.

38 Peirce, *La ciencia de la semiótica*, 92.

segundo, instauro un principio, una regla, una ley, caracterizándose por el desarrollo de relaciones triádicas. Se trata de categorías universales en tanto que se constituyen en elementos fundamentales de toda experiencia. A partir de estas categorías fenomenológicas, por lo tanto, “se puede inferir que todos los fenómenos musicales (aquello que se presenta a la mente como música) pueden constituirse en: 1. meras cualidades acústicas (primeridad); 2. como existentes individuales (segundidad); o 3. como hábitos, leyes o signos (terceridad)”.³⁹

Debemos tener mucha precaución, no obstante, de no generar una simplificación reduccionista de esta propuesta semiótica en virtud de nuestro afán analítico. Las categorías referidas, en tanto categorías universales, implican no solo modos de existencia de los fenómenos (la faneroscopia, en su conjunto, expresa modos de manifestación fenoménica del mundo, organizando los tipos de relaciones que establece el signo consigo mismo, el signo en relación con su objeto y el signo en relación con el interpretante, en los órdenes de la primeridad, la segundidad y la terceridad),⁴⁰ sino modalidades operativas que dan cuenta de la complejidad que comportan los procesos de producción de sentido, en tanto procesos dinámicos y multidimensionales que abarcan, en términos epistemológicos, la totalidad de la actividad cognitiva de nuestra especie.

Los postulados peirceanos, en tal sentido, nos ofrecen un modelo explicativo y robusto acerca de los modos en que conocemos y experimentamos el mundo. En esta dirección, la complejidad que comportan los procesos de significación musical, implica siempre, en su operatoria, interpretantes de los tres tipos establecidos por Peirce: “un signo puede ser interpretado como un sentimiento (un interpretante emocional), un esfuerzo físico o mental (un interpretante energético), y/o por un pensamiento o hábito (un interpretante lógico)”.⁴¹

En este sentido, y a los efectos de superar el reduccionismo analítico, consideremos, por ejemplo, que ya al momento de identificar una cualidad (un primero) se ponen en juego operaciones relacionales (un segundo) de semejanza o de diferencia respecto de alguna otra cualidad o propiedad, en virtud de la cualidad primera (recordemos que no podemos saber nada de las propiedades de la primeridad, excepto en la medida en que se realicen),⁴² pero esta operación solo es

39 José Luiz Martínez, “Semiótica de la música: una teoría basada en Peirce”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nro. 10 (2001): 179.

40 Nos referimos, en cada uno de esos conjuntos de relaciones, a las tricotomías peirceanas.

41 Felicia E. Kruse, “Temporality in Musical Meaning. A Peircean/Deweyan Semiotic Approach”, *The Pluralist* 6, nro. 3 (2011): 53.

42 Cfr. Peirce, CP 1.25

factible por medio de la intervención de una particular representación mediadora (un tercero), que vincula y representa a la cualidad primera y su correlato en atención al fundamento del correlato. Como se ve, la ecuación nunca es sencilla, en tanto que siempre implica un proceso de mediación y, por ende, da lugar a la producción de un interpretante: “no hay ninguna cosa que sea en sí en el sentido de no estar relacionada con la mente, aunque las cosas relacionadas con la mente existen indudablemente, al margen de esa relación”.⁴³

En tal sentido, las cualidades del orden de la primeridad, así como las relaciones factuales del orden de la segundidad, nos resultan solamente cognoscibles por medio de la terceridad, *id est*, por medio de la activación de un tipo específico de pensamiento –o de razonamiento– que medie las relaciones entre las entidades semióticas del orden de la primeridad y la segundidad, y esto se da, en rigor, por medio de inferencias pertinentes dada la situacionalidad en la que se desarrollan los fenómenos, así como también en atención a la especificidad discursiva de la que se trate.

[...] no existe una cognición absolutamente primera de cualquier objeto, sino que la cognición surge mediante un proceso continuo. Por ende, debemos comenzar con un **proceso** de cognición y con aquel proceso cuyas leyes sean mejor entendidas y siguen más de cerca los hechos externos. No es más que el proceso de la inferencia válida.⁴⁴

En tal sentido, por ejemplo, en el instante en el que pensamos en una cualidad musical en particular (por ejemplo, cualidades tímbricas determinadas), esa cualidad musical, que de manera abstracta podría operar en tanto pura posibilidad, constituyendo un fenómeno de la primeridad (una pura primeridad), en realidad, al ser *pensada* como tal, al ser objeto de nuestro pensamiento, ya no constituye una mera primeridad sino que funciona en el orden de la terceridad (una primeridad de la terceridad): constituye, por lo tanto, un fenómeno representacional que implica una mediación, implicando la activación de un proceso de semiosis: [...] “el contenido de la conciencia, toda la manifestación fenoménica de la mente, es un signo resultante de una inferencia”.⁴⁵

Cuando nos esforzamos por lograr las concepciones más puras que podamos de la Primeridad, la Segundidad y la Terceridad, pensando en la cualidad, la reacción y la

43 Peirce, CP 5.311.

44 Peirce, CP 5.267.

45 Peirce, CP 5.311.

mediación, lo que nos esforzamos por aprehender es la pura Primeridad, la Primeridad de la Segundidad –esto es lo que es la Segundidad, en sí– y la Primeridad de la Terceridad.⁴⁶

En la Terceridad genuina, lo primero, lo segundo y lo tercero tienen los tres la naturaleza de terceros o de pensamiento [...]. Lo primero es pensado en su calidad de mera posibilidad, es decir, como una simple mente capaz de pensar o una simple idea vaga. Se piensa lo segundo como si cumpliera el papel de una Segundidad o evento. Es decir, tiene la naturaleza general de una experiencia o información. Se piensa lo tercero en su papel de regir la Segundidad. Lleva la información a la mente o determina la idea y la corporiza. Es un pensamiento informante o cognición, [...] en esta genuina Terceridad advertimos el funcionamiento de un signo.⁴⁷

Esto quiere decir que, cuando creemos haber localizado un fenómeno de la primeridad (como pura primeridad), en realidad dicha cualidad primera está funcionando en el contexto de un proceso semiótico, por lo tanto, corresponde al orden de la terceridad. En tal sentido, tal como señala Verón, “todo estado mental es del orden de la terceridad, es semiótico y, por lo tanto, en el campo faneroscópico los estados mentales que están asociados a la manifestación de los primeros y los segundos son también procesos de producción de sentido”.⁴⁸

Esto resulta sumamente relevante a los efectos de examinar determinadas concepciones acerca de nuestro vínculo con la música, particularmente, aquellas concepciones acerca de la escucha musical que parecieran circunscribir al proceso de escucha como una pura primeridad (*feeling*), como pura cualidad de sentimiento y, por ende, como pura emocionalidad, lo cual implicaría incurrir en un error conceptual, en tanto que, como pura primeridad, consistiría en una pura posibilidad no actualizada. Así también, constituye un error reducir el sentido musical a una pura segundidad (*reaction*), en atención a la existencia concreta de eventos sonoros que establecen relaciones entre elementos discretos, pues la significación musical, a la vez que depende ineludiblemente de esta dimensión material del sentido, excede la pura existencia material de las configuraciones sonoras en sí mismas. Desde los fundamentos epistemológicos del pragmatismo peirceano sostenemos que la escucha y la significación musical (como procesos activos y dinámicos, desplegados cognitivamente) constituyen procesos propios de la terceridad, por lo que resultan

46 Peirce, CP 1.530.

47 Peirce, CP 1.537.

48 Verón, Op. Cit., 2013, 32-33.

irreducibles a un orden puro de la primeridad o de la segundidad (aunque, por supuesto, pueda haber un interés en focalizar en dichas dimensiones específicas, o una dominancia manifiesta sobre alguno de estas modalidades del sentido en los modos de organización y/o de funcionamiento discursivo-musical, pero la producción de sentido en el ámbito de la significación musical siempre se dará en el orden de la terceridad, articulando los niveles anteriores). Por lo tanto, la única manera en que dichos fenómenos funcionen como tales, como fenómenos de la significación sonora y musical, es porque constituyen procesos de producción de sentido que se despliegan por medio de nuestra actividad cognitiva, configurando estados mentales y, por ende, inscriptos en el orden de la terceridad.

En vista de lo expresado en el párrafo anterior, podemos señalar que, desde el momento en que concebimos a las configuraciones musicales que se presentan a nuestra percepción como *música*, desde el momento mismo en que para nosotros dichos fenómenos sonoros se asumen dentro de dicha categoría, ya están operando en el plano de la terceridad: son fenómenos que han sido interpretados y significados como música, desplegando, desde dicho anclaje, múltiples trayectorias de sentido, y abriendo juego a la constitución de todo un *dominio nocional*.⁴⁹ Al ser significadas como música, tales configuraciones ya no operan como simples eventos acústicos: son pensadas discursivamente y están determinadas por *hábitos* de escucha, inscriptos también en el orden de la terceridad. Asimismo, tales hábitos y saberes específicos en relación con el tipo de discursividad musical de la que se trate orientan el despliegue de determinadas expectativas en relación, por ejemplo, a rasgos y pautas genérico-estilísticas convencionalizadas (lo cual, por supuesto, requiere de una familiaridad previa que oriente la interpretabilidad del discurso musical en cierta dirección). Finalmente, no podemos dejar de considerar que la praxis de escucha estará emplazada socialmente en un contexto y una situacionalidad en particular, determinando modalidades de escucha que también estarán condicionadas por tales condiciones de audición (en relación con la especificidad de las prácticas sociales en que las mismas se inscriben), y dichas reglas corresponden también al orden de la terceridad.

Yendo incluso más lejos aún, si nos detuviéramos específicamente en el plano de la percepción auditiva, esperando encontrar allí una suerte de relación “directa” con los perceptos sonoros en la convicción de que allí sí entraríamos en el plano de la pura primeridad, incurriríamos nuevamente en un error conceptual dado que, ya en dicho nivel de relación, se pone en juego una modalidad interpretativa para asignar sentido

49 Antoine Culioli, *Escritos* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2010).

a los perceptos sonoros bajo la forma de un *juicio perceptivo*⁵⁰, constituyendo una inferencia lógica del orden de la terceridad:

El percepto en sí corresponde al elemento no racional que llama a la puerta de nuestros sentidos. El *percipuum* es el percepto tal como él se presenta en el juicio de percepción. [...] Así, el percepto es algo que está fuera de nuestro control. Es él quien determina la percepción. Aunque determine la percepción, sólo puede ser conocido por la mediación del juicio perceptivo. Para que ese conocimiento se dé, el percepto debe, de algún modo, estar representado en el juicio de percepción. Aquello que representa el percepto, dentro del juicio de percepción, es el *percipuum*, medio mental de conexión entre lo que está fuera y el juicio perceptivo, que ya es fruto de una elaboración mental.⁵¹

Los juicios perceptivos son inferencias lógicas, elementos generalizantes que pertenecen a la categoría fenomenológica de la terceridad, del orden de la ley, y que hacen que el *percipuum* se acomode a esquemas mentales e interpretativos más o menos habituales.⁵²

De modo tal que la percepción sonoro-musical, en sí misma, no se da de manera bruta –o directa– sino que también se encuentra mediada por un proceso simbólico, un proceso interpretativo, que la inscribe en el orden de la terceridad. En tal sentido, destacamos aquí una consecuencia epistemológica fundamental: nuestra relación con los perceptos sonoros está siempre mediada por categorías mentales (conceptos y esquemas mentales) dadas en el juicio perceptivo, y a partir de la operatoria que el *percipuum* (en tanto representación del percepto) activa en el contexto de un proceso de semiosis, a través del que investimos de sentido a las configuraciones musicales. El juicio perceptivo, en este sentido, opera sónicamente, en su función representativa, elaborando interpretantes que estarán en lugar del percepto sonoro. Por lo tanto, nuestro acceso cognitivo a los discursos musicales solamente se puede dar por medio de un proceso de mediación, en base a una serie de operaciones semióticas que inscriben a los procesos perceptivos en relaciones de sentido.

Para que una pieza musical signifique para un oyente, él o ella debe formar conceptos –interpretantes lógicos que constituyen hábitos de respuesta a expectativas

50 Sobre la noción de *juicio perceptivo* y *percipuum* en Peirce, véase: CP 7.643.

51 Santaella, Op. Cit., 2008, 97.

52 Ibid., 98.

musicales- [...]. Pero incluso las experiencias de escucha más rigurosamente analíticas, como la audición de las *Cinco piezas para orquesta* de Webern, implican, como mínimo, 'una sensación de comprensión del significado' de los signos que componen la pieza y, por lo tanto, no pueden escapar por completo del reino del sentimiento [*realm of feeling*].⁵³

En relación a la cita precedente, es necesario señalar, tal como lo formula su autora, que, desde una perspectiva peirceana, se debe comprender la caracterización del sentimiento como una *cualidad* (un Primero, según el esquema categorial de Peirce) en lugar de concebirlo como un *evento* (en tanto una reacción perteneciente al orden de la seguridad). En tal sentido, se enfatiza su función semiótica:

Fenomenológicamente, un Primero es una mera cualidad [...] de un sentimiento [...]. Pero los sentimientos nunca surgen en estado puro en la experiencia porque siempre están filtrados semióticamente a través de la experiencia previa. Nunca tenemos acceso experiencial o cognitivo directo a las cualidades que constituyen Primeros puros –sentimientos puros– pero ellos sustentan toda experiencia.⁵⁴

3. La significación musical, el hábito interpretativo y el razonamiento abductivo

Los órdenes del sentido que establecen las categorías peirceanas, en términos epistemológicos, nos permiten explorar distintos modos de manifestación fenoménica en los que pueden presentarse los fenómenos musicales y, por ende, las maneras en que los concebimos, percibimos y experimentamos. En esta dirección, se abren múltiples posibilidades en cada uno de los órdenes referidos, que van: desde las más mínimas cualidades de la primeridad, que constituyen propiedades potenciales que podrían asumir las entidades sonoro-musicales en tanto posibilidad; los modos en que los fenómenos musicales se materializan, presentando, necesariamente, algún tipo de ordenamiento configuracional del material discursivo; y, finalmente, el desarrollo de operaciones inferenciales del orden de la terceridad, que integran un conjunto de reglas, concepciones y usos sociales de la música, en atención al emplazamiento concreto de los discursos musicales y su situacionalidad contextual. Todo esto se da en articulación con un particular interés que podemos

⁵³ Kruse, Op. Cit., 2011, 54.

⁵⁴ Ibid., 54.

desarrollar en relación con los fenómenos musicales, y que opera como un factor más de su variabilidad significativa.

La significación musical implicará, en otras palabras, procesos representacionales en los que se produce el sentido (musical), permitiéndonos elaborar y experimentar diversos interpretantes que operarán sobre la dimensión expresiva de los discursos musicales, en base a una integración de cualidades materiales específicas, disposiciones particulares en sus modos de organización y configuración formal, y en atención a reglas generales que orientan su interpretabilidad en base a estabilizaciones, por ejemplo, de tipo genérico-estilístico, así como otros conjuntos de reglas de uso y de funcionamiento social que se articulan, en todos los casos, con esquemas mentales que orientan y determinan maneras de sentir, interactuar, interpretar y comprender la música; en otros términos, manera de significar los discursos musicales. De tal modo que en la significación musical se ponen en juego procesos de producción de sentido en base a rasgos específicos, configuraciones discursivas, y reglas operativas, que se vinculan con nuestros conocimientos previos en relación con los tipos de discursividad musical, orientando modalidades de escucha, de interpretación, o de generación de nuevos discursos musicales que implican, así, modalidades específicas de la producción de sentido musical.

Esto nos lleva a considerar que, en cada praxis musical, en su desenvolvimiento efectivo, se ponen en obra operaciones de naturaleza semiótica en las que se elabora procesualmente el sentido. En esta dirección, componer, interpretar, analizar o escuchar música –entre otras prácticas– implican maneras específicas de interactuar con la discursividad musical, en las que se ponen en obra maneras específicas del despliegue de la semiosis, que difieren incluso aún dentro del contexto de cada una de esas prácticas, y en atención a las estrategias específicas que se pongan en juego en cada caso en particular. Cabe aclarar, por ejemplo, en el plano de la escucha como praxis, que, dado el tipo de estrategia de escucha que se ponga en obra, en base a un tipo de interés de escucha en particular, no habrá un modo único de escucha, por lo tanto, las modalidades de significación que se pueden desarrollar frente a una misma forma musical admiten, potencialmente, una heterogénea diversidad de gramáticas no lineales de reconocimiento⁵⁵ en los procesos de significación musical.

De tal modo que el sentido de una pieza musical no se encuentra clausurado en los límites que impone la materialidad de su ordenamiento formal, sino que implica

55 Verón, *La semiosis social*, 1987.

la instauración de una relación en la que emerge el sentido musical como resultado del despliegue de la semiosis en los órdenes fenomenológicos anteriormente aludidos. En esta dirección, la significación musical implica siempre el desarrollo de una *experiencia*, en la que se ponen en juego los órdenes de la primeridad, la segunda y la terceridad peirceana. “En todo razonamiento tenemos que usar una mezcla de *semejanzas*, *índices* y *símbolos*. No podemos prescindir de ninguno de ellos. La totalidad compleja puede llamarse un *símbolo*; pues es su carácter simbólico y vivo el que prevalece.”⁵⁶

Todo signo musical (en tanto operador que permitirá la puesta en obra de una actividad signica en el ámbito de la significación musical), dará lugar a una experiencia que, por definición, será irreductible a la configuración material del texto musical;⁵⁷ de ese modo, la semiosis musical se desarrollará en una relación en la que participen no solo las configuraciones sonoras en sí mismas sino también una serie de constructos mentales que permiten asignarle sentido a las configuraciones musicales con las que entramos en relación, dando lugar al despliegue de procesos complejos, dinámicos y alejados del equilibrio, en los que emerge el sentido musical como fenómeno emergente.

Esta apreciación parecería subrayar cierto carácter individual en los procesos de producción de sentido, en función del modo en que se produce la experiencia musical. Si bien esto es cierto en una de sus dimensiones constitutivas, en tanto que la experiencia en sí misma es intransferible y se elabora en un dominio de interioridad subjetiva, también es innegable el carácter social que comportan las operaciones de sentido puestas en obra en los procesos de interpretación de los discursos musicales. Lo que queremos señalar aquí es el carácter simbólico (convencional) que asumen las reglas interpretativas, inscribiendo plenamente a los discursos musicales y a sus procesos de significación en el orden de la terceridad: la música, en tanto fenómeno perteneciente al mundo cultural, no puede sino pertenecer al orden de la terceridad, y esto último no hace sino expresa el carácter social de su dimensión significante.

En esta dirección, retomamos la posición de Umberto Eco, cuando indicara que la cultura, en su conjunto, puede estudiarse íntegramente desde un punto de vista semiótico así como también la semiótica, en sí misma, puede ser considerada como

⁵⁶ Peirce, EP 2.10, §9.

⁵⁷ Federico Buján, “De la reificación del sonido a la experiencia de la escucha: dinámicas de la significación sonora y su carácter relacional”, *RISM. Revista del Instituto Superior de Música*, nro. 23, Universidad Nacional del Litoral, UNL (2023): 42-54.

una teoría general de la cultura, en tanto que “los objetos, los comportamientos y los valores funcionan como tales porque obedecen a leyes semióticas”.⁵⁸

Estos aspectos generales son, asimismo, aplicables al ámbito de los discursos musicales, en tanto fenómenos culturales que ponen en juego los distintos órdenes en los que se entran el sentido. Las reglas, las leyes y los hábitos, tal como hemos examinado en el acápite anterior, pertenecen al orden de la terceridad, y no hay manera de concebir a la operatoria de los procesos de significación musical por fuera de estos órdenes del sentido, en tanto que todo vínculo con un discurso musical implica la puesta en obra de reglas interpretativas que han sido internalizadas.

Los hábitos que puede manifestarse en el plano de la escucha, la interpretación, la composición, el análisis o cualquier otra práctica del ámbito musical, implican, como principio básico, una disposición que orienta la acción y un modo particular de elaborar y estabilizar el sentido, a partir de la recurrencia. Los hábitos, en dicha recurrencia, permiten la anticipación de eventos futuros, resultando así la constitución y adquisición de hábitos en una de las principales características que tienen nuestras mentes para reducir la complejidad y la incertidumbre (Peirce indicará que tenemos una tendencia a adquirir hábitos). La adquisición de hábitos, sin lugar a dudas, constituye uno de los principios fundamentales que explican el modo en que estabilizamos el sentido, operando así –el hábito– en el orden de las reglas, de la ley.

En tal sentido, el plano de la construcción simbólica en el ámbito de la discursividad musical y sus modos de significación, es explicable en base a la instauración de hábitos como reglas de acción y de interpretación que nos permiten identificar recurrencias de funcionamientos, asociando elementos de la construcción discursiva, y generándose, en dichas recurrencias, principios ordenadores que los hacen interpretables en función de sus configuraciones particulares y sus cualidades específicas: “la genuina conciencia sintética o el sentido del proceso de aprendizaje, que es [...] la quintaesencia de la razón, tiene su base fisiológica, de un modo totalmente evidente, en la propiedad más característica del sistema nervioso, la facultad de adquirir hábitos”.⁵⁹

De lo anterior se desprende, como principio rector, que toda inferencia estará gobernada por un hábito,⁶⁰ y este principio se torna de central importancia a los efectos de explicar el modo en que se desenvuelve nuestra comprensión de los

58 Umberto Eco, *Tratado de semiótica general* (Barcelona: Lumen, 2000 [1976], 51).

59 Peirce, CP 1.390.

60 Peirce, Op. Cit., 1986, 104.

discursos musicales. Por poner un ejemplo sencillo, si al escuchar un fragmento musical inmediatamente asociamos al mismo con algún género musical (por ejemplo, jazz, rock, blues, etc., dentro de la música popular) o, estilísticamente, con algún período histórico-musical, inscribiéndolo en dicha categoría (por ejemplo, renacimiento, barroco, clasicismo, romanticismo, etc., dentro de la música académica), lo que estamos poniendo en obra es un particular hábito de escucha, que permite el reconocimiento de determinada discursividad en su sonoridad, en los modos de organización del material musical, en las particularidades de sus configuraciones genérico-estilísticas, entre otros (o sea, en términos generales, rasgos de *iconicidad*)⁶¹ que, a partir de las recurrencias que las mismas presentan, y en la recurrencia misma que genera el hábito de la escucha, permite un rápido reconocimiento de ciertos elementos configuracionales y modalidades compositivas e interpretativas (por semejanza) que, inferencialmente, resultarán en la emergencia de una determinada significación. Podemos decir, en tal sentido, que el hábito opera como interpretante final para un sistema de conciencia.

[...] las emociones no se manifiestan de la manera más sencilla en la música. Más bien, se expresan a través de las formas estilísticas, recursos y gestos de la tradición musical, así como a través de matices de la performance. Para experimentar los sentimientos expresados en una pieza musical, uno debe desarrollar cierta familiaridad con el estilo y forma musical por medio de intérpretes lógicos: aprender a comprender al menos las características significativas básicas de la tradición del estilo musical y desarrollar hábitos de escucha que habilite a la música a producir sentido.⁶²

Este principio general, regido por el hábito, que es condición de desarrollo de cualquier procedimiento inferencial, es extensible a otros aspectos y dimensiones de la discursividad musical, y resulta a su vez explicativo de toda una dinámica de significación: en base a una experiencia anterior, y sus consecuentes recurrencias,

61 Resulta menester señalar que los representámenes sonoros no constituyen apenas la materialidad significativa en tanto sustancia –es decir, el material acústico per se–, sino que comportan necesariamente un ordenamiento particular de la materia significativa, por lo que devienen en configuraciones que poseen rasgos específicos y que se tornan potencialmente reconocibles en función de sus modos de organización. En este sentido, todo representamen sonoro implica una configuración particular que constituirá una forma significativa en tanto forma sonora (identificable y potencialmente aprehensible en la instancia de reconocimiento discursivo), y esta operatoria se inscribe plenamente en el orden de la iconicidad.

62 Felicia E. Kruse, "Is Music a Pure Icon?". *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 43, nro. 4 (2007): 632-633.

se adquirió y consolidó un particular hábito mental de reconocimiento aural⁶³ que se asocia con el fenómeno sonoro presente, cuyas cualidades específicas y sus particularidades configuracionales actualizan y activan un proceso de semiosis estabilizado, que permite producir rápidamente la emergencia de un determinado proceso de significación. En tal sentido, el hábito instaura la expectativa, orienta la acción, y habilita el despliegue de procesos de reconocimiento en base a reglas interpretativas específicas.

Peirce sostendrá que los hábitos, en su recurrencia, instauran creencias, de modo que la ecuación se puede glosar del siguiente modo: los procesos interpretativos estarán determinados por reglas interpretativas que hemos adquirido y consolidado oportunamente, constituyendo hábitos que, en su recurrencia, conformarán creencias. No obstante, si dicha ecuación operara taxativamente de tal modo (en una suerte de sistema cerrado), nuestra capacidad interpretativa estaría limitada y condicionada por hábitos ya adquiridos. En esta dirección, Peirce formulará la posibilidad de la transformación de los hábitos, dando cuenta de una dinámica más compleja que habilitará un margen de apertura e indeterminación interpretativa en el marco de la red semiótica y que, además, permitirá pensar nuevos horizontes en el modo en que se vinculan los órdenes del pensamiento y la acción:

[...] si las interpretaciones siempre dependiesen de reglas interpretativas ya internalizadas, no habría espacio para la transformación y la evolución. El cambio de hábito introduce ese elemento transformador y evolutivo en el proceso de interpretación. En este punto, un nuevo movimiento se instaura en la semiosis. Aunque crecer ininterrumpidamente en otros signos constituya la vida de los signos, cuando Peirce introdujo el cambio de hábito en el proceso semiótico, estableció la conexión indisoluble entre pensamiento y acción, base de su pragmatismo.⁶⁴

El pensamiento y la acción se encuentran articulados de tal manera que no hay posibilidad de despliegue de acción alguna que no encuentre por fundamento una creencia, alguna convicción que dé soporte a nuestras concepciones, alguna finalidad que oriente la motivación de la acción, en tanto que la finalidad de la acción solo puede encontrar como soporte a un ideal y, al mismo tiempo, el ideal solo puede

63 Cabe señalar que este mismo proceso opera, en el plano visual, en el reconocimiento sígnico que se da en el orden de la lectura musical, a partir de un proceso de significación que se sustenta en los signos gráficos *–representámenes–* de la notación musical.

64 Santaella, Op. Cit., 2008, 104.

ser tal en tanto pertenece al orden del pensamiento (terceridad). Podemos inferir que, si el pensamiento, a fin de cuentas, establece una creencia –que no es otra cosa que un hábito de pensamiento– y, si las creencias, asimismo, son disposiciones para la acción, entonces, “son las creencias las que guían nuestras acciones”.⁶⁵

Nos aproximamos de tal manera a la problemática de la acción deliberada, que constituye un aspecto de gran importancia en los procesos de significación musical. Al mismo tiempo, se abre aquí una problemática en relación al tipo de operaciones inferenciales que nos permiten otorgar sentido a los discursos musicales, en tanto tipos de razonamiento que subyacen –y orientan– nuestros modos de pensar y comprender la música. En este sentido, cabe destacar la relevancia de la puesta en obra de operaciones abductivas en el despliegue de la significación musical, en tanto que la *abducción*, en el contexto de la teoría de Peirce, opera como un proceso de generación de hipótesis. Según el mismo Peirce, “la abducción es el proceso de formación de hipótesis explicativas. Es la única operación lógica que introduce cualquier nueva idea; porque la inducción no hace nada además de determinar un valor, y la deducción simplemente desarrolla las consecuencias necesarias de una pura hipótesis”.⁶⁶

Se presentan, de ese modo, los tres tipos de razonamiento lógico factibles en la experiencia humana (deducción, inducción y abducción), como tres lógicas operantes del funcionamiento mental que permiten la generación de inferencias. Podemos señalar que, si bien los dos primeros tipos de razonamiento han sido ampliamente trabajados en el ámbito de la filosofía y, particularmente, de la epistemología, la abducción, por su parte, constituye un verdadero aporte de Peirce al campo epistemológico, superando el dualismo ontológico cartesiano.

La abducción implica una dinámica de generación de nuevos conocimientos que opera como una lógica de descubrimiento. Peirce definirá la función que distingue a cada uno de estos tipos de razonamiento del siguiente modo: “la deducción prueba que algo *debe* ser; la inducción muestra que algo *realmente* es operativo; la abducción simplemente sugiere que algo *puede ser*”.⁶⁷

En lo que refiere a la definición de los procesos de razonamiento, el campo filosófico tradicional estuvo largamente dominado por la dicotomía deducción/inducción. En esta perspectiva hay dos tipos fundamentales de inferencia: la deducción, que comporta

65 Ibidem.

66 Peirce, CP 5.171.

67 Peirce, CP 5.171.

un movimiento de lo general a lo particular (donde lo particular es un resultado identificable, analítico, de la verdad enunciada en las premisas), y la inducción, que implica inversamente, un pasaje de lo particular a lo general en el que la acumulación de particulares eventualmente permite formular una hipótesis que los abarque. [...] Peirce va a perturbar profundamente este espacio conceptual tradicional proponiendo tres tipos de inferencias asociados cada uno a una de las tres categorías: la abducción con la primeridad, la inducción con la secundariedad, la deducción con la terceridad.⁶⁸

Con lo anterior no pretendemos reducir de modo alguno los procesos de significación musical al razonamiento de tipo abductivo. En realidad, los tres tipos de razonamiento, en tanto lógicas operantes, se ponen en obra en los modos en los que producimos inferencias como parte de nuestro pensamiento musical y, de hecho, los tres tipos de inferencias se articulan en el proceso de producción de conocimientos, aunque, dadas las características del fenómeno concreto con el que estemos operando, pueden presentarse dominancias particularmente en alguno de estos tipos de razonamiento.

En esta dirección, en el campo musical, posiblemente en aquellos contextos discursivos con los que tengamos mayor familiaridad, operaremos preponderantemente con inferencias basadas en razonamientos deductivos e inductivos (a partir de hábitos interpretativos), y se manifestará más acuciadamente la operatoria de las inferencias abductivas en momentos más puntuales y específicos en los que se pone en juego un mayor grado de incertidumbre. Asimismo, frente a discursos musicales con los que estemos menos familiarizados o, directamente, desconozcamos sus reglas operativas de organización y de funcionamiento, es mucho más probable que se presente una dominancia en el orden del razonamiento abductivo, pues se requiere una mayor producción de hipótesis que permitan indagar los modos de funcionamiento en el orden de las posibilidades, infiriendo abductivamente lo que tal vez pueda estar constituyendo una regla de funcionamiento en alguna dimensión del discurso. Dicho esto, es necesario reconocer que el razonamiento abductivo estará siempre implicado en la praxis musical, en función del carácter creativo que comportan los discursos musicales.

[...] en la base del proceso de significación musical hay un tipo muy específico de razonamiento lógico que es responsable de la formulación de hipótesis en cualquier dominio de la experiencia: el razonamiento abductivo. Respecto a la creencia de Meyer

68 Verón, Op. Cit., 2013, 43.

de que el significado musical comienza con una hipótesis (significado hipotético), la abducción es la inferencia lógica que permite crear dicha hipótesis. [...] la abducción es el tipo de razonamiento que crea esquemas, especialmente cuando los existentes resultan incorrectos en relación con los hechos (eventos percibidos).⁶⁹

[...] La abducción siempre está implicada en la escucha significativa de música [que nos resulta] interesante, porque dicha música siempre resulta al menos un poco sorprendente. A medida que el espacio conceptual cambia dinámicamente a lo largo del tiempo mediante el razonamiento abductivo, las estructuras musicales acopladas a dicho espacio se percibirán y apreciarán de manera diferente. Por eso la música nunca es la misma. Objetivamente, la estructura musical de una obra es siempre la misma y el análisis musical lo demuestra, pero el acoplamiento entre ellas y el espacio conceptual dinámico de los oyentes dará como resultado propiedades emergentes que permiten una variedad infinita. En última instancia, uno puede escuchar la misma obra toda su vida y encontrar siempre novedades "allí".⁷⁰

En este sentido, se torna de crucial importancia señalar y enfatizar que los procesos de significación musical implican la puesta en relación de dos sistemas independientes: "el sistema conceptual del oyente y las estructuras musicales de la obra"⁷¹, de tal modo que la significación musical comporta un fenómeno emergente que se constituye en función de las cualidades particulares de las configuraciones musicales y de los esquemas conceptuales y hábitos interpretativos de un/a intérprete (sujeto de la escucha), siendo irreductible a cualquiera de los dos sistemas intervinientes. En tal sentido, la significación musical emerge en función de una praxis orientada por hábitos (y creencias) que guiarán los modos de ser de la experiencia, en función de una dinámica compleja que integrará: un conjunto de cualidades propias de las estructuras musicales, una serie de operaciones semióticas que invertirán de sentido a dichas estructuras musicales (en base al sistema conceptual del oyente y por medio de operaciones inferenciales), y una situacionalidad contextual en la que se desplegarán y emplazarán socialmente los fenómenos musicales; situacionalidad que determinará, en gran medida, la orientación que adquirirán los procesos de producción de sentido en dicho territorio específico.

69 Luis Felipe Oliveira; Willem F.G. Haselager; Jônatas Manzolli; Maria Eunice Q. Gonzalez, "Musical Listening and Abductive Reasoning: Contributions of C. S. Peirce's Philosophy to the Understanding of Musical Meaning", *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 4, nro. 1 (2010), 59.

70 Ibid., 65.

71 Ibid., 64.

Siguiendo la semiótica peirceana, concebimos al significado musical como un proceso socio-cognitivo dinámico. Este proceso es dependiente del contexto (situado), dependiente del intérprete (dialógico), materialmente extendido (encarnado), y enfatiza al proceso más que al producto, al desarrollo más que a la finalidad.⁷²

Finalmente, y en función de lo antedicho, resulta importante subrayar aquí que nuestra *comprensión* de los discursos musicales, desde una modalidad de pensamiento que –dada la especificidad configuracional y discursiva de los fenómenos musicales– determina modos específicos de significación (*significación musical*), los procesos de significación en el plano lógico recurrirán, en el orden de la terceridad, a los distintos tipos de razonamientos mencionados, pero en atención a las particularidades de la discursividad musical, dando lugar a *un modo de pensamiento específicamente musical*.⁷³

En esta dirección, el gran valor que tiene este aspecto específico de la teoría peirceana para el dominio epistemológico en cuestión, se da en el hecho de brindar fundamentos de carácter explicativo respecto de la manera en que se producen nuevos espacios conceptuales a través de la abducción, permitiendo así la formación de nuevos hábitos interpretativos. En este sentido, la potencialidad que comporta el razonamiento abductivo en el ámbito de la significación musical se torna de gran relevancia en función de su operatoria generativa de hipótesis y de nuevos esquemas conceptuales, los que se constituirán, una vez estabilizados, en hábitos interpretativos que orientarán el sentido musical.

4. Consideraciones finales

En el presente trabajo se consideraron distintos fundamentos semióticos provenientes de la filosofía pragmaticista de Charles S. Peirce como bases epistemológicas para el estudio de la significación musical, destacando sus alcances y su pertinencia para atender la complejidad que suponen los procesos de producción de sentido en el campo musical.

A tales efectos, se abordó, en primer lugar (y de manera general), la concepción signíca ternaria de Peirce, en tanto que la misma permite comprender el modo en

72 Pedro Atã & João Queiroz, "Semiotic Niche Construction in Musical Meaning", *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry* 37, nro. 1-2, Sémiotique et musique, Tomo 2 (2017), 84.

73 Vale aclarar que en este párrafo estamos haciendo énfasis en uno de los alcances que supone la teoría peirceana en el orden de la terceridad, pero que no reducimos de modo alguno la totalidad del campo de la significación musical a este único nivel.

que nuestra relación con el mundo se encuentra necesariamente mediada por representaciones y que las mismas se generan al interior de la semiosis, enfatizando el carácter procesual y dinámico de la producción de sentido y destacando, asimismo, el modo en que la función semiótica implicada en el despliegue de la actividad signica genera una síntesis de la experiencia en nuestra conciencia. En esta misma dirección, se fundamentó el modo en que la praxis musical se inscribe en estos órdenes de la producción del sentido, situando, por esa vía, la especificidad de la semiosis musical, considerando el modo en que pensamos, sentimos y experimentamos la música.

Luego, se abordaron las categorías fenomenológicas peirceanas de la primeridad, la segundidad y la terceridad, así como sus implicancias epistemológicas en el ámbito de la significación musical. Se destacaron los tres tipos de interpretantes establecidos por Peirce (interpretante emocional, energético y lógico) y sus alcances en el contexto de la experiencia musical. Se concluyó, en ese sentido, que *toda manifestación fenoménica de la mente es un signo resultante de una inferencia* y, en tal sentido, que la actividad y los contenidos de la conciencia corresponden al orden de la terceridad.

A continuación, se problematizó un núcleo conceptual de gran relevancia para la comprensión de uno de los principales modos de funcionamiento de la significación musical: la adquisición y transformación de hábitos y la formación de creencias, así como sus implicancias en los modos en que nos vinculamos con los discursos musicales y las prácticas en las que éstos se inscriben, destacando, asimismo, el carácter social que comporta la semiosis musical. Luego, se abordaron los tipos de razonamiento (y las operaciones inferenciales concomitantes) que son puestas en obra en la producción de interpretantes lógicos, considerando sus alcances en los procesos de significación musical y destacando, particularmente, el carácter productivo y explicativo que comporta la abducción como modalidad lógica en la producción de sentido musical. Finalmente, se caracterizó a la significación musical como un fenómeno emergente, irreducible a las estructuras musicales en sí mismas, producto de una interrelación compleja entre: las cualidades de una configuración musical y su particularidades discursivas, los hábitos, acciones y esquemas conceptuales puestos en obra en la praxis musical, y las características específicas de una situacionalidad en la que las prácticas musicales efectivamente tienen lugar, posibilitando la activación de modalidades interpretativas y productivas singulares que definen la especificidad de la significación musical.

Para concluir, consideramos que los aportes teóricos de la perspectiva peirceana –asentados en una sólida y robusta arquitectura conceptual– permiten dar cuenta de la complejidad que comporta el despliegue de la semiosis musical, constituyendo, dichos aportes, pilares fundamentales para el desarrollo de una verdadera epistemología semiótica orientada al estudio de la significación musical.

Referencias bibliográficas

- Atã, Pedro; Queiroz, João. "Semiotic Niche Construction in Musical Meaning". *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry* 37, nro. 1-2, Sémiotique et musique, Tome 2 (2017): 75-87.
- Buján, Federico. "El giro semiótico en el abordaje analítico de los fenómenos musicales: de las configuraciones inmanentes a los procesos de producción de sentido". En *Actas del II Congreso Internacional y VII Nacional de la Asociación Argentina de Semiótica*. Rosario: UNR Editora, 2007.
- . "La emergencia de la semiosis y de los mundos sonoros: precondiciones de la narratividad musical". *Revista Chilena de Semiótica*, nro. 12 (2019): 114-128.
- . "El gesto musical y la cognición corporeizada: articuladores del sentido en la discursividad musical". En *Proceedings of the 14th World Congress of the International Association for Semiotic Studies-IASS/AIS*, tomo 4, 375-384, 2020.
- . "De la reificación del sonido a la experiencia de la escucha: dinámicas de la significación sonora y su carácter relacional". *RISM. Revista del Instituto Superior de Música*, nro. 23, Universidad Nacional del Litoral, UNL (2023): 42-54.
- Culioli, Antoine. *Escritos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2010.
- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 2000 [1976].
- Kruse, Felicia E. "Is Music a Pure Icon?". *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 43, nro. 4 (2007): 626-635.
- . "Temporality in Musical Meaning. A Peircean/Deweyan Semiotic Approach". *The Pluralist* 6, nro. 3 (2011): 50-63.
- Martínez, José Luiz. "Semiótica de la música: una teoría basada en Peirce". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nro. 10 (2001): 177-192.
- Oliveira, Luis Felipe; Haselager, Willem F.G.; Manzolli, Jônatas; Gonzalez, Maria Eunice Q. "Musical Listening and Abductive Reasoning: Contributions of C. S. Peirce's Philosophy to the Understanding of Musical Meaning". *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 4, nro. 1 (2010): 45-70.

- Peirce, Charles Sanders. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce* [CP]. Charles Hartshorne & Paul Weiss (eds.). Vols. 1-6. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1935.
- *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce* [CP]. Arthur W. Burks (ed.). Vols. 7-8. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958.
- *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings, Vol. 1* (1867-1893). Editado por Nathan Houser y Christian Kloesel. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings, Vol. 2* (1893-1913). Editado por *The Peirce Edition Project*. Bloomington: Indiana University Press, 1998.
- *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1986.
- Santaella, Lucia. "Epistemología Semiótica". *Cognitio* 9, nro. 1 (2008): 93-110.
- Traversa, Oscar. *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2014.
- Verón, Eliseo. *La sémosis sociale. Fragments d'une théorie de la discursivité*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes [ed. Cast.: *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de discursividad*, Barcelona, Gedisa, 1989], 1987.
- *La Semiosis Social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós, 2013.