

**Semiótica, música y cultura. Aproximaciones  
conceptuales desde la semiótica de Charles  
Sanders Peirce**

TRABAJO RECEPCIONAL:  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
**LICENCIADO EN ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL**

PRESENTA:  
**EDGAR ISRAEL CONTRERAS RODRÍGUEZ**

DIRECTORA  
**MTRA. LUZ BELEGUÍ GÓMEZ LÓPEZ**

Ciudad de México, noviembre de 2017.

## SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



## UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

### RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

### DERECHOS RESERVADOS<sup>©</sup>

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.



## **Agradecimientos**

A BeleguÍ; por su valiosa orientación y acertados consejos durante el proceso de este trabajo.

A mis lectores; que compartieron amablemente sus conocimientos en cada una de las asesorías.

A mi familia, particularmente a Isain, Ximena, Araceli y Elia, mi madre. Sin ellos este trabajo no hubiera sido posible. Quedo en deuda con ustedes por el valioso apoyo moral que me brindaron y su extraordinaria paciencia. Estoy infinitamente agradecido por su generosidad.

A la vida por permitirme llegar hasta este momento

Este trabajo va dedicado a mi abuelo Raymundo Rodríguez

Sin música la vida sería un error.



|   |           |
|---|-----------|
| <b>Introducción.....</b>  | <b>04</b> |
| <b>Capítulo 1</b>   |           |
| -1.0.-Sobre la Semiótica .....  | 12        |
| -1.1.- Semiótica de la música .....                                     | 14        |
| -1.2.-Mapa faneroscópico .....  | 32        |
| -1.3.- Abducción, deducción e inducción .....                           | 44        |
| <b>Capítulo 2</b>   |           |
| -2.0.- Cultura y pragmatismo .....                                      | 52        |
| -2.1.- La cultura como fuente de sentido musical .....                  | 65        |
| -2.1.- La cultura, fuente de sentido musical. Hegemonía e ideología ... | 66        |
| -2.2.- Industria cultural .....   | 72        |
| <b>Capítulo 3</b>   |           |
| -3.0.- Ícono-analógico .....  | 81        |
| <b>Conclusiones generales .....</b>                                     | <b>89</b> |
| <b>Apéndice.</b>  |           |
| -Biografía de Charles Sanders Peirce .....                              | 96        |
| <b>Bibliografía .....</b>   | <b>99</b> |

## Introducción.

### Descripción y contexto del problema

El presente texto es el resultado de una serie de inquietudes y dudas originadas a la luz del curso *Significación de la cultura y el arte*, de la licenciatura en Arte y patrimonio cultural así como de mi experiencia como músico y gestor cultural. En este sentido, mi aproximación a la semiótica durante este curso me permitió ver un panorama, en el cual la semiótica ofrece algunos elementos para fundamentar y analizar diversos procesos artísticos y culturales. De manera particular me inclino por el tema de la música y los procesos de significación.

Sin embargo, en el desarrollo de este trabajo observamos que no podemos hablar solamente de signos musicales sin contemplar la dimensión cultural, ya que como veremos más adelante, los seres humanos han encontrado a partir de los sonidos una fuente importante de significación para la vida.

La cultura permite a las personas hacer de la música un medio de diversión, de solicitud catártica, de técnica y de idealización. Las teorías sobre la expresividad de la música (la música excita las pasiones básicas) y las teorías sobre la función imitativa (la música como representación de la realidad) por ejemplo, nos indican que la música es relevante socialmente, pues permite hacer cosas con ella: bailar, entretenerse, inspirarse, asumir actitudes diversas, gestionar emociones e identificarse como sujeto dentro de un colectivo. La música entonces está relacionada al cuerpo social; no podemos concebirla fuera de las relaciones sociales.

Además, las músicas acompañan las principales ceremonias y ritos de vida, tanto religiosa como social. Las voces e instrumentos adquieren propiedades simbólicas que los hacen corresponder con partes del cuerpo humano, con fenómenos naturales y con seres sobrenaturales<sup>1</sup>. En otras palabras, con la música se crean realidades y discursos sobre la vida.

---

<sup>1</sup> Jean Molino, "El hecho musical y la semiología musical" en *Music analysis*, vol. 9, no. 2 (1990), pp.105-156. Trad. Juan Carlos Zamora. Artículo disponible en: <http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/servicios/publicaciones/reflexiones/Reflexiones.PDF>

En el plano de la política como bien hace notar Suzanne Cusik<sup>2</sup> se ha descubierto que la música también puede servir como una poderosa herramienta para crear estrategias políticas. Por esta razón, la música tiene un papel importante en las relaciones de poder de cualquier grupo humano. Puede reforzar imaginarios totalitarios o ayudar a articular actos contrahegemónicos. En 2003<sup>3</sup> por ejemplo, el ejército norteamericano utilizó la canción *Enter de Sadman* de Metallica en interrogatorios a supuestos terroristas iraquíes. Estos interrogatorios consistían en colocar al sospechoso en una habitación oscura y reproducir la canción a volumen alto por tiempo prolongado.

Por otro lado, es importante mencionar que la música también es relevante para la economía, ya que permite generar capital desde las industrias culturales. Pensemos por ejemplo que las etapas de producción de un disco hoy en día se encuentran al alcance de todos a comparación del siglo pasado; basta tener una interfaz, una computadora y un micrófono para hacerse de un estudio de grabación decente. Los procesos de distribución y consumo tienen un alcance mayor con el manejo adecuado de internet o en mercados específicos, permitiendo de este modo que las disqueras independientes o alternativas ofrezcan sus servicios y obtengan algún tipo de beneficio.

Grupo Ocesa, por citar otro caso de industria cultural, ofrece conciertos y otros servicios relacionados a la industria musical, la cual dinamiza los mercados locales y nacionales. Esta empresa se sitúa en el tercer lugar a nivel mundial como promotor de espectáculos y se estima que su valor asciende a 600 millones de dólares.<sup>4</sup>

En suma, con esta investigación nos interesa explicar la relación que hay entre semiótica, música y cultura. Cabe señalar que esta tricotomía se generó (además de lo anteriormente dicho) a partir de las siguientes preguntas ¿Es el oyente o el autor el que crea el significado musical? ¿Existe un único sentido en la música? Si fuera cierto, ¿por qué la música significa cosas distintas para las

---

<sup>2</sup> Véase, Cusik Suzanne, "la música como tortura/ la música como arma" en *Revista Transcultural de música*, Núm. 10, diciembre de 2006, España. Artículo disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201012>

<sup>3</sup> *Ibíd.*

<sup>4</sup> Proal, Juan Pablo, "Vive Latino: Los rebeldes de televisa" en *Proceso* versión digital. Consultada el día 28 de marzo de 2014. Disponible en: <http://www.proceso.com.mx/?p=368300>

personas? Si fuera falso, ¿Por qué en algunos casos, una pieza musical trasciende en el tiempo manteniendo cierto significado estable? ¿Cuál es la lógica en la que la memoria, la sensibilidad y la imaginación entran en juego para dar sentido a los sonidos? ¿Los bailes populares, los instrumentos musicales, las partituras, las danzas y rituales ceremoniales forman parte directa del fenómeno musical o sólo en algunos casos? ¿La cultura establece o permite crear significación musical? ¿En qué grado la música adquiere sentido a partir del contexto social, político y económico?

### **Planteamiento del problema**

Pensamos que el problema subyacente a lo mencionado con anterioridad, se haya en el terreno de la semiótica puesto que el hecho de hablar de música, de las emociones que suscita y de las funciones que puede cumplir en un grupo social, implica una reflexión sobre su significación. Agregariamos además, que la música no sólo es la producción de sonidos en sí mismos, ni su eventual ajuste a valores sociales, políticos, económicos o religiosos, sino que posee al mismo tiempo una dimensión cognitiva; luego entonces, esto nos conduce a preguntarnos ¿cuáles son las condiciones necesarias para hacer una significación en la música? A manera de hipótesis creemos que los procesos de significación pueden comprenderse mejor bajo la idea general de signo, ya que la música se encuentra en lugar de otra cosa; un hecho histórico, una emoción, una idea, un sonido, un fenómeno social, etc. y que atraviesa necesariamente por la facultad del pensamiento.

En resumen, lo que nos interesa con la presente investigación es aproximarnos al universo musical con ayuda de algunas herramientas conceptuales que ofrece la semiótica de Peirce<sup>5</sup>, esto con el fin de explicarnos la relación entre música, signo y cultura.

---

<sup>5</sup> La teoría de Peirce es tan fértil que actualmente hay semióticas sobre casi cualquier disciplina: semiótica del derecho, de la cultura, de la gastronomía, del cine, de la política, de la música, etc. Así mismo se han abierto espacios en México como el Centro de Estudios en Interpretación y Significación (CEIS) de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México que promueven el pensamiento semiótico de Peirce. En el terreno artístico, el seminario Educación, arte y signo que imparte el Centro Nacional de las Artes permite fomentar la discusión de los procesos artísticos desde la semiótica peirciana.

## **Pregunta de investigación**

Por lo tanto, las preguntas que postulamos como guías para esta investigación son las siguientes ¿Qué es un signo musical? Y ¿Cómo se vincula en la cultura?.

## **Objetivos**

Así pues, los objetivos trazados para este escrito corresponden a cada una de las preguntas antes mencionadas, a saber:

- 1) Analizar la parte formal de la música a partir de los elementos que ofrece la semiótica peirciana
- 2) Explicar conceptos claves como semiosis, representamen, objeto, interpretante y mapa faneroscópico
- 3) Analizar el aspecto pragmático de la música, es decir, la relación de la música dentro de la cultura.

Aclaremos desde este momento que, desde el punto de vista de la semiótica cualquier fenómeno de naturaleza acústica o no, puede ser considerado como signo musical en tanto que, existan pragmáticas interpretativas que así lo determinen. En este sentido un signo musical abarca desde los fenómenos acústicos hasta partituras, grabaciones, instrumentos, conciertos, bailes, estilos musicales y diversos aspectos culturales que se vinculan directa o indirectamente con la música.

## **Importancia del problema**

Con este trabajo la intención es doble, por un lado se invita al lector (sobre todo al no especializado) acercarse a la semiótica de Peirce y que en la medida de su interés, se apropie de los conceptos semióticos presentados y los lleve a su quehacer académico o artístico. Por otro lado, este escrito ha procurado repensar la música desde un ángulo integral, en el cual se considere a la música en sí misma, en relación al oyente y en correspondencia a sus efectos prácticos dentro de la cultura, o dicho en términos semióticos, resaltar la importancia sintáctica, semántica y pragmática de la música.

Agregaríamos además, que en la tradición occidental se ha puesto mayor énfasis al *logos* de la composición y al estudio de la música. Con esto queremos decir que, esta investigación no sólo retomará la importancia de la abstracción, sino también de la sensación,

En este sentido, nos apoyamos bajo el término *primeridad* que propone Peirce, el cual nos permite recuperar nuevamente la importancia de las cualidades y las sensaciones, ya que son estas las que nos mantienen conectados al mundo; las cualidades son lo primero (de aquí el nombre de primeridad) que llega al intelecto y con ellas podemos formular signos. Dicho lo cual, la música es en tanto abstracción como sensación.

Así pues en el desarrollo de la investigación, se podrá observar que no nos hemos centrado en un solo estilo o época musical ni mucho menos en un solo compositor ilustre; y esto por una razón en particular. Usualmente tanto en la musicología o etnomusicología se desdeñan ciertos estilos o géneros musicales por no considerarlos propios de sus estudios, que en mi opinión se trata de una cuestión clasista. Rubén López Cano, sin embargo, ha demostrado con sus investigaciones a los sonideros que la música popular puede ser estudiada desde la academia con rigor y aportar nuevos conocimientos al universo musical. En este caso el análisis formal que realizamos nos permitió transitar y disfrutar por diferentes ámbitos musicales, desde la música de cámara hasta la música popular pasando por las propuestas musicales contemporáneas como el noise y experimental, con lo cual reconocemos que todas las expresiones musicales son importantes en la medida en que cumplen una función cultural, espiritual, artística o epistemológica.

Por último, dada la naturaleza del estudio que se realizó, encontramos que la semiótica peirciana tiene una dimensión analítica o formal, lo cual nos impide por el momento proponer modelos concretos de gestión cultural hacia la música. Esto último, merecería un trabajo propio ya que la formación de públicos y promoción de la música es un reto que deben enfrentar los gestores culturales en aras de abrir más espacios para la experimentación, investigación y disfrute de la música.

## **Metodología**

La metodología que guía este trabajo se fundamenta principalmente en la teoría del semiólogo norteamericano Charles Sanders Peirce, uno de los pensadores más importantes del siglo pasado y que hasta no hace mucho se le ha dado la importancia que merece. Así mismo, haremos paralelismos entre la teoría de Peirce y los conceptos cultura hegemónica e ideología desarrollados por Antonio Gramsci; el término industria cultural de Max Horkheimer y W. Adorno, y finalmente el concepto ícono-analógico de Mauricio Beuchot.

Como se observa esta investigación contempla una metodología cualitativa<sup>6</sup>, puesto que, no se efectuará una medición numérica ni estadística. La información que presentamos se obtuvo de lecturas y puntos de vista de estos y otros autores. Así mismo, esta investigación se fundamenta en cierto grado con un proceso inductivo ya que, explora y describe el fenómeno de la música desde un punto de vista semiótico, además de aumentar nuestra familiaridad con la semiótica peirciana en general y con la semiótica musical en particular. Este tipo de metodología nos ayudará a aclarar conceptos y establecer futuras preguntas de investigación. Por otro lado, también es una investigación hermenéutica ya que se refiere al empleo del modelo semiótico para interpretar casos particulares sobre la música<sup>7</sup>.

En resumen, el presente texto hará un análisis a la semiótica peirciana y su eventual aplicación al fenómeno de la música. Esto nos permitirá conocer la lógica con la cual construimos relaciones de significación musical y al mismo tiempo, hacer evidente la importancia que tiene esta para la vida de los seres humanos, pues el sólo hecho de hablar de la música, de las emociones que suscita y de las funciones que puede cumplir en un grupo social, implica necesariamente una reflexión sobre su significación.

En este sentido, la semiótica de Peirce ofrece nuevos esquemas teóricos para comprender el mecanismo en el que a partir de vínculos y relaciones sígnicas configuramos el mundo natural y abstracto. De hecho, la teoría de Peirce ha influido

---

<sup>6</sup> Baptista Lucio Pilar *et al*, Metodología de la investigación, McGraw-Hill Interamericana, Cuarta edición, México 2006.

<sup>7</sup> Edel Navarro Rubén, *Diseño de proyectos de investigación en Ciencias Sociales y Humanidades*, Plaza y Valdés editores, 2007.

a varios autores entre ellos a Rubén López Cano, Jean Molino y a José Luiz Martínez, para nutrir el problema de la significación musical. Por tal motivo, nos apoyaremos en algunos escritos de estos semiólogos para consolidar nuestro marco teórico.

### **Estructura de la investigación**

Así pues, en este escrito tomaremos del campo semiótico peirciano algunos conceptos capitales tales como representamen, objeto e interpretante para explicar cómo la memoria, la percepción, el banco cultural y musical de un oyente se relacionan y evocan imágenes o metáforas a partir de los sonidos.

En este sentido el capítulo 1 y subcapítulos *Semiótica de la música, Mapa faneroscópico y Abducción, deducción e inducción* se explicarán los elementos formales que constituyen a la ciencia semiótica peirciana y su aplicación al análisis de la música con el fin de responder a la pregunta ¿Qué es un signo musical?

Como se verá más adelante la cuestión de la significación musical ha transitado por varios siglos y por diferentes corrientes de pensamiento. Uno de los tópicos más usuales en estas discusiones es conocer el origen del sentido musical. Para algunos, el sentido de la música ésta en sí misma y corresponde a un oyente competente descubrir ese sentido. Sin embargo para otros, el sentido no está anclado al hecho musical, sino que el sentido lo proporciona el contexto cultural.

Por tal motivo, en el 2º capítulo profundizaremos sobre el término cultura y pragmatismo, los cuales son sistemas de signos articulados que permiten al ser humano actuar, comprender y configurar el mundo. En términos peircianos es la construcción de creencias de realidad. Sin embargo como veremos más adelante, en toda cultura existen creencias de realidad que dominan a otras, por lo que en este capítulo explicaremos cómo la cultura hegemónica es una fuente de sentido extramusical. Para tal efecto haremos un paralelismo entre Peirce y Antonio Gramsci para explicar de qué manera las creencias de realidad de las clases dominantes permean al resto de la comunidad, incluyendo la forma en que estos se relacionan con la música.

De igual modo, dentro de este capítulo revisaremos el término de industria cultural, la cual nos permitirá ver algunos problemas contemporáneos sobre la

música. Ya que la hegemonía e ideología se encuentran en diversas actividades culturales, con el término industria cultural acotaremos aún más el problema de la significación de la música en el mercado capitalista.

Puesto que la cultura implica un modo particular de ver el mundo, de organizarlo, de comprenderlo y sobre todo, que la cultura se hereda de generación en generación para mantener un continuum histórico, en el 3° capítulo explicaremos cuál es el punto intermedio en el que recibimos el mundo ya pensado y el momento en el que los sujetos crean nuevos signos. Esto nos servirá para explicar de qué manera la cultura se ve reflejada en las pragmáticas interpretativas sobre la música. Para tal efecto nos basaremos en la relación que hace Mauricio Beuchot sobre el ícono-analógico.

Algo interesante de este planteamiento es que nos permite conocer una cultura a partir de alguna de sus partes, en este caso de la música. Desde la hermenéutica-analógica, Mauricio Beuchot nos ayudará a comprender la lógica con la cual podemos llegar al todo a partir de un elemento que constituya a la cultura, es decir, una suerte de metonimia.

El objetivo de este capítulo es exponer en términos generales la forma en que la música adquiere significado para las personas. Es decir, nos interesa conocer cómo funciona el proceso de semiosis que realiza un oyente frente a un fenómeno musical. Con esto aclaramos, que no solamente haremos análisis a los sistemas anclados a una suerte de reglas y convenciones musicales, sino que tomaremos del campo semiótico algunos conceptos como representamen, objeto e interpretante para explicar cómo la memoria, la percepción, el banco cultural y musical de un oyente se relacionan y evocan imágenes o metáforas a partir de los sonidos.

Ya que nuestro estudio tendrá un enfoque semiótico, quizá resulte necesario aclarar que la semiótica en tanto campo multidisciplinario, sirve como instrumento para analizar las relaciones de significación de un campo representacional, es decir, la semiótica es una ciencia que ayuda a analizar diversas actividades del ser humano en los que hay un intercambio y producción de signos, como por ejemplo códigos del gusto, gestos y expresiones del cuerpo, códigos musicales, lenguajes formalizados, estructuras de representación y comunicación.

No obstante, las potencialidades teóricas que ofrece la semiótica no se limitan a estas cuestiones. En su lado más imperativo, la semiótica trata de comprender a la cultura en su totalidad. En este sentido, Umberto Eco nos comenta que "...ve los propios comportamientos sociales, los mitos, los ritos, las creencias, las subdivisiones del universo, como elementos de un vasto sistema de significaciones que permite la comunicación social, la sistematización de las ideologías, el reconocimiento y la oposición entre grupos"<sup>8</sup>. Por tal motivo, justificamos que el análisis de la música, como producto de una actividad cultural específica, no escapa de ser comprendida en términos semióticos.

Por otro lado, en el transcurso de este escrito haremos mayor énfasis sobre la teoría de los signos en Peirce por dos razones. En primer lugar, porque el enfoque de Peirce ofrece mayores posibilidades de análisis respecto a la teoría de Saussure. En Peirce por ejemplo, la semiótica es una teoría relativa y dinámica, mientras que para el segundo, la semiótica comprende un sistema estable y cerrado de signos.

---

<sup>8</sup> Eco, Umberto, "Límites políticos: el dominio" en *Tratado de semiótica general* [trad. Carlos Manzano], Edit. Debolsillo, sexta reimpression, México, 2013.

En segundo lugar, porque vemos en la teoría peirciana un nuevo paradigma epistemológico, que en palabras de Herman Parret, se trata del paradigma filosófico del signo. Esta segunda consideración, nos permitirá hacer una pauta al pensamiento occidental que durante siglos ha estado dominado por el deseo de apoderarse de la realidad como un conjunto de objetos pre-existentes, autónomos e independientes de cualquier reconstrucción intelectual. La búsqueda del noúmeno, la cosa en sí<sup>9</sup>. Esto tiene relación con el tema aquí tratado, pues la visión a favor de una música abstracta y en contra de cualquier consideración imitativa prevaleció durante siglos.

Parret nos comenta que el paradigma de la filosofía del signo, se ha convertido en la condición de todo conocimiento, aún de la subjetividad misma y su correlato, el mundo objetivo. Es decir, que el paradigma semiótico es el mediador entre el intérprete y el mundo; esto permite hacer un ordenamiento de todo aquello que nos rodea por medio de los signos. Por el momento, sólo diremos que han existido tres paradigmas sucesivos en la historia del pensamiento humano: metafísico (u ontólogo), epistemológico y la filosofía del signo<sup>10</sup>.

Para finalizar, consideramos que el análisis semiótico propuesto para este escrito, nos permite acercarnos a una definición de la música y al mismo tiempo, hacer evidente la importancia que tiene esta para la vida de los seres humanos, pues el sólo hecho de hablar de la música, de las emociones que suscita y de las funciones que puede cumplir en un grupo social, implica necesariamente una reflexión sobre su significación.

Por último, cabe mencionar, que uno de los retos para la semiótica musical actual es desarrollar modelos teóricos que faciliten el estudio de la significación musical por parte de investigadores de diferentes campos.

## **Capítulo 1.1**

### **Semiótica de la música**

---

<sup>9</sup> Parret, Herman, "Filosofías primeras. La teleología de las filosofías primeras" en *Semiótica y pragmática*, [trad. María Teresa Poccioni], Edit. Edicial, Universidad Nacional de la Plata, Argentina

<sup>10</sup> *Ibíd.*

¿Qué es música? Para responder esta pregunta, diremos que existen diversas respuestas que en muchas ocasiones se contradicen unas con otras. Algunas de las definiciones más conocidas según Jean Molino, nos dicen que la música es el arte de combinar los sonidos y silencios en el tiempo a partir de reglas variables según los lugares y las épocas<sup>11</sup>.

Otra definición nos dice que "...el estudio de los sonidos corresponde a la física, pero la elección de los sonidos agradables al oído corresponde a la estética musical"<sup>12</sup>, es decir, que la música es además de toda interpretación filosófica, artística o antropológica, fenómenos sonoros que poseen características propias (timbre, altura, duración) y dependiendo de su frecuencia, puede generar una sensación agradable o desagradable al oído humano.

Del mismo modo, encontramos en el *Diccionario de Filosofía* de Nicola Abbagnano, que la música es definida como una revelación al hombre de una realidad privilegiada y divina, revelación que puede adquirir la forma de conocimiento o del sentimiento<sup>13</sup>. Esta definición es importante, pues en el devenir de la historia occidental, la musicología ha insistido en la idea de que la música difícilmente puede referirse a algo que esté más allá de sí misma<sup>14</sup>. Dicho de otro modo, este último planteamiento nos ha conducido a la idea de que la música no puede significar, bajo el supuesto de que cualquier tipo de significado conlleva una referencia a una realidad extramusical.

Estas definiciones nos sirven para darnos una idea de la complejidad por entender el campo musical, sin embargo, proponemos continuar con la definición de Jean Molino quien entiende a la música en un triple modo de existencia, es decir como objeto arbitrariamente aislado (sonidos), como objeto producido (reglas, técnicas y convenciones sobre la organización de los sonidos) y como objeto percibido (semiosis). Estas tres dimensiones se basan en la relación triádica que mantiene Peirce sobre el signo: representamen, objeto e interpretante.

---

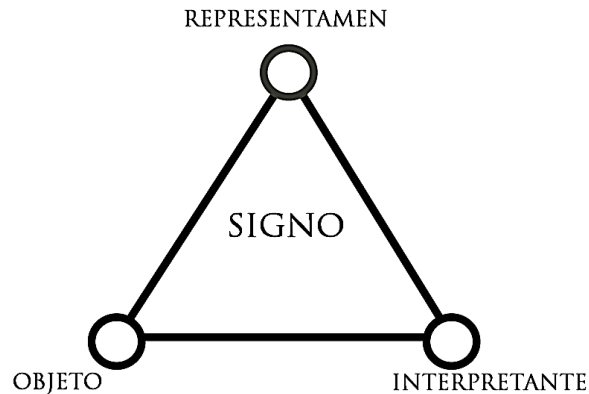
<sup>11</sup> Molino Jean, "El hecho musical y la semiología de la música" en *Serie breviarios de semiología musical* [Trad. Juan Carlos Zamora], Seminario de semiología musical, UNAM.

<sup>12</sup> *Ibíd.*

<sup>13</sup> Abbagnano, Nicola, en *Diccionario de filosofía*, [Trad. Alfredo N. Galletti], 2º Edición, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.

<sup>14</sup> *Ibíd.*

En este sentido, para Peirce el signo<sup>15</sup> es "... algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter [...] El signo está en lugar de algo, su objeto. Está en lugar de ese objeto, no en todos los aspectos, sino sólo con referencia a una suerte de idea"<sup>16</sup>.



Por ejemplo resulta muy ilustrativa la obra *Pedro y el Lobo* de Sergei Prokofiev. Los sonidos en tanto signos, remiten en este caso a los personajes de la historia. El sonido del corno en esa pieza es signo del Lobo.

Por otro lado, en la siguiente imagen cada signo posee su propio objeto, por ejemplo, las notas gráficas están en lugar de las notas sonoras. Podemos decir lo mismo respecto a la clave de sol, a las indicaciones del compás y al conjunto de las líneas del pentagrama. Sin embargo, podemos reunir todos estos signos bajo un sólo objeto, que en este caso es representar a Pedro.

---

<sup>15</sup> Históricamente, el estudio por comprender la estructura y funcionamiento de los signos se remonta hasta los griegos, específicamente con los Estoicos y su fundador Zenón de Citio. Posteriormente, en la Edad Media se continuó con un vasto trabajo sobre los signos gracias a los aportes de San Agustín (354-430), Santo Tomás y Juan Duns Escoto (1265/1266-1302). Estos dos últimos ofrecen una definición del signo masomenos similar a la propuesta por Peirce. Santo Tomás de Aquino nos dice que "el signo es aquello por lo que se llega al conocimiento de otra cosa", mientras que, para Juan Escoto "significar es representar algo al intelecto (*significare est aliquid intellectum representare*): luego lo que significa es concebido por el intelecto. Pero todo lo que es concebido por el intelecto se concibe bajo una noción (ratio) distinta y determinada, porque el entendimiento es cierto acto, y por ello, lo que entiende lo distingue de otras cosas. Luego todo lo que se significa se significa bajo una razón distinta y determinada" *op. Cit.* Beuchot Mauricio, "Antecedentes griegos y medievales" en *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*, Fondo de Cultura Económica, quinta reimpresión, México, 2012.

<sup>16</sup> Sanders Peirce Charles, *La Ciencia de la semiótica*, ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.



En el ejemplo anterior la representación de *Pedro* es posible porque esta expresado en signos musicales, de aquí que el signo en Peirce reciba el nombre de representamen. El representamen es una cualidad material (una secuencia de letras, de sonidos, una forma, un color, un olor, etc.) que está en el lugar de otra cosa, su objeto. Un punto importante a indicar es que el representamen, necesita de un interpretante que logre hacer una conexión entre el objeto referido y su forma de representación<sup>17</sup>.

Peirce, nos advierte que el interpretante es un signo de segundo orden que puede tomar “forma” de concepto, acción o hábito. En palabras de Eco, el interpretante es una “traducción” en otro sistema semiótico del representamen. Como el interpretante es un signo, entonces necesitará de un nuevo interpretante, lo cual dará lugar a una cadena infinita de interpretantes<sup>18</sup>. Peirce llama a este proceso semiosis infinita. La función del interpretante dentro de la relación trídica es aclarar para alguien, el representamen. Los signos en esta lógica se degeneran permitiendo de este modo construir lo real.

Valga advertir, que no debemos confundir el interpretante con el intérprete. “El intérprete es el que produce el interpretante (concepto, acción, hábito) al interpretar el signo”<sup>19</sup>. Sin embargo, dado que el ser humano es finito, igualmente es nuestra producción e interpretación de los signos<sup>20</sup>; se acota o delimita según el contexto en el que los producimos.<sup>21</sup>

<sup>17</sup> Vitale Alejandra, “La semiótica de Peirce” en *El estudio de los signos. Peirce y Saussure*, 4° reimpresión, Universidad de Buenos Aires, Eudeba, 2004.

<sup>18</sup> Sanders Peirce Charles, *La Ciencia de la semiótica*, ediciones Nueva Visión, Buenos Aires

<sup>19</sup> Beuchot Mauricio, “Filosofía del lenguaje: semiótica y hermenéutica” en *Manual de Filosofía*, Edit. Paulinas, primera edición, México D.F. 2011. Pp. 23-25

<sup>20</sup> *Ibíd.*

<sup>21</sup> A manera de anécdota, cuentan que en alguna reunión parisina, Michael Foucault, mientras sostenía en su mano una pipa –tomando como referente a Magritte–, dijo a un grupo de amigos, “esto no es una pipa”. Y agregó: ‘Este trozo de madera barnizada, con esta forma particular el cual se usa para un no menos particular rito, tiene circunstancialmente, y para nosotros, el nombre de pipa. Pero llévenlo a alguna comunidad en la que el fumar en pipa sea algo totalmente desconocido, y pregunten acerca del nombre del elemento que llevan en la mano, y solo recibirán respuestas sobre su forma, sobre el material de la que está hecha, sobre su color, sobre su tersura, pero nadie la llamará como ustedes la llaman. Y entonces, qué, ¿deja de ser una pipa? ¿tenemos que tratar a los integrantes de esa comunidad como ignorantes? Ambas cosas. Deja de ser una pipa, aunque de hecho nunca lo fue. La pipa es pipa porque nosotros la reconocemos como pipa, no porque



Hemos dicho que los signos representan o designan objetos. Estos objetos pueden ser perceptibles, imaginables y hasta inimaginables. El significado no se reduce a ser un objeto empírico, sino que puede significarse la propiedad de una cosa, de una acción o de un acontecimiento. Por ejemplo el signo “piano” designa un objeto perceptible, el signo “compás” representa un objeto imaginable que es sólo comprensible en relación a otros signos. El signo “fortissimo” no designa un objeto perceptible (a menos que se tome como objeto en su forma escrita u oral) ni algo inimaginable. Este signo requiere ser percibido e imaginado como atributo de una acción. Los signos no están anclados a un solo tipo de objetos, de aquí que podamos representar cualquier objeto mediante signos<sup>22</sup>.

---

intrínsecamente sea una pipa. Y los integrantes de esa comunidad son ignorantes desde nuestra perspectiva cultural. Pero tanto ellos como nosotros lo somos ante elementos que ellos nombran y usan y que a nosotros nos parecen inservibles y extraños. Por lo que ambas sociedades tenemos zonas de ignorancia. Pero intentando ser algo más estrictos -agregó Foucault- no hay ignorancia, lo que hay es costumbre, lo que hay es cultura. Y esta cultura nos otorga unos refinados anteojos que sólo nos permiten ver lo que queremos ver, o lo que nos han enseñado a ver, o lo que nos hemos acostumbrado a ver. Así, una pipa, es y no es una pipa. Así la normalidad, es normalidad y es locura, según qué tipo de anteojos estemos usando finalizó un Foucault algo ebrio, ante ya pocos interlocutores interesados en sus palabras. Texto tomado del artículo de Herlinda Dabbah *Quisiera hablar de que nadie sepa mi sufrir. éste (no) es un libro de semiótica*. Véase en <http://www.razonypalabra.org.mx/cyl/2007/noviembre.html>

<sup>22</sup> Beuchot Mauricio, “semiótica” en *Charles Sanders Peirce: Semiótica, iconicidad y analogía*, editorial, Herder, México 2014.

Algo interesante que sucede con el signo, es que este sólo puede representar y aludir a un objeto, sin embargo, habría de mencionar que Peirce reconoce dos tipos de objetos, el que está dentro de la semiosis y el que está fuera. Al primero lo llama objeto inmediato, mientras que al segundo lo nombra objeto dinámico<sup>23</sup>.

El signo nos da una información del objeto que representa y sólo con los signos podemos llegar a conocer a otra cosa. De hecho, no tenemos un acceso inmediato a lo real. Lo que hacemos es una representación de la realidad con los signos. Tal representación descansa en unos códigos culturales compartidos que se han generado y evolucionando a lo largo de los procesos comunicativos. Los signos pues, funcionan como filtros que nos permiten captar lo real, pero se trata de una realidad filtrada<sup>24</sup>.

Anteriormente a Peirce, Nietzsche hablaba de la realidad como una mera ilusión. Nos dice Nietzsche que “creemos saber de algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores y, sin embargo, no tenemos más que metáforas de las cosas, metáforas que no corresponden en absoluto a las entidades originarias”<sup>25</sup>

En este sentido, cuando intentamos hacer una descripción de alguna pieza musical o queremos expresar lo que sentimos al escuchar algún tipo de música, recurrimos generalmente a la retórica o metáfora. Oscar Salgar<sup>26</sup> citando a Langer nos dice que, en el momento de escuchar determinada pieza musical de forma activa, entramos imaginativamente en un movimiento, experimentando las formas en que la música se mueve, se hincha, salta, corre, flota, viaja, se arrastra, se eleva y cae. Salgar del mismo modo nos comenta que la música expande el campo táctil-kinestésico de cada oyente, por esa razón es que hacemos metáforas con los sonidos como si fuesen extensiones de nuestro campo perceptivo. Basta con leer algunas críticas musicales, reseñas de discos y escuchar las indicaciones del

---

<sup>23</sup> más adelante profundizaremos sobre este aspecto.

<sup>24</sup> Everaert-Desmedt Nicole, *¿Qué hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística*, Artículo disponible en <http://www.unav.es/gep/EveraertUtopia.html>

<sup>25</sup> Nietzsche, Friedrich, “Introducción teórica sobre la verdad y la mentira en el sentido extramoral”, en *El libro del filósofo*, [Trad. Ambrosio Berasain], Edit., Taurus, colección Great Ideas, primera edición, México, 2013.

<sup>26</sup> *Op. Cit.* Hernández Salgar Óscar, “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música”, en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012/ ISSN 1794-6670, Bogotá, Colombia / pp. 39 – 77. Artículo disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297023537003>

director de una orquesta para darnos cuenta de que la experiencia corporal es tomada como punto de referencia para poder hablar sobre música. En estos casos encontramos alusiones como el pulso está atrás o adelante.

Podemos pensar que estas metáforas corresponden al ícono<sup>27</sup> dentro de la teoría de Peirce, pues el ícono es un signo que representa a su objeto por semejanza. De hecho, la metáfora junto con el diagrama e imagen son parte de la lógica fractal que establece Peirce en el signo ícono.

Algo interesante al respecto sucede cuando oímos una escala ascendente o descendente. Por ejemplo, es común decir que las líneas melódicas ascendentes producen tensión musical. Para un trombonista, alcanzar notas agudas requiere de una tensión muscular adicional de los labios, a fin de que las vibraciones generen frecuencias altas. A mayor tensión de los labios, mayor será la altura que alcance el sonido. A menor tensión, el sonido será bajo. Hay una relación metafórica Kinésica-musical.<sup>28</sup>

Para Rubén López Cano:

[...] con la música y dentro de ella nos movemos virtualmente dentro de un espacio que los humanos hemos creado a medida de nuestra fantasía. De este modo la música puede entenderse como una mente extendida: por medio de ella entramos en espacios virtuales donde no llegan nuestras extremidades al tiempo que nos permite movernos en él. Gracias a ella tenemos acceso a un aprendizaje cinético-corporal al que no tendríamos acceso a través de nuestros cuerpos reales en el mundo físico real. La música amplía considerablemente nuestro conocimiento y experiencia cinética, nos da la oportunidad de aplicar nuestra capacidad motriz a situaciones que trascienden el espacio físico y construye un puente entre la espacialidad real y la imaginada.<sup>29</sup>

Regresando a la cuestión del signo, deben existir condiciones para afirmarlo como tal<sup>30</sup>. La primera condición necesaria, pero no suficiente, es que el signo debe

<sup>27</sup> Más adelante se profundizará sobre el signo ícono.

<sup>28</sup> Hernández Salgar Óscar, "La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música", en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012/ ISSN 1794-6670, Bogotá, Colombia / pp. 39 - 77. Artículo disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297023537003>

<sup>29</sup> *Op. Cit.* Hernández Salgar Óscar, "La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música", en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012/ ISSN 1794-6670, Bogotá, Colombia / pp. 39 - 77. Artículo disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297023537003>

<sup>30</sup> Este tema se profundizará más adelante cuándo hablemos del mapa faneroscópico.

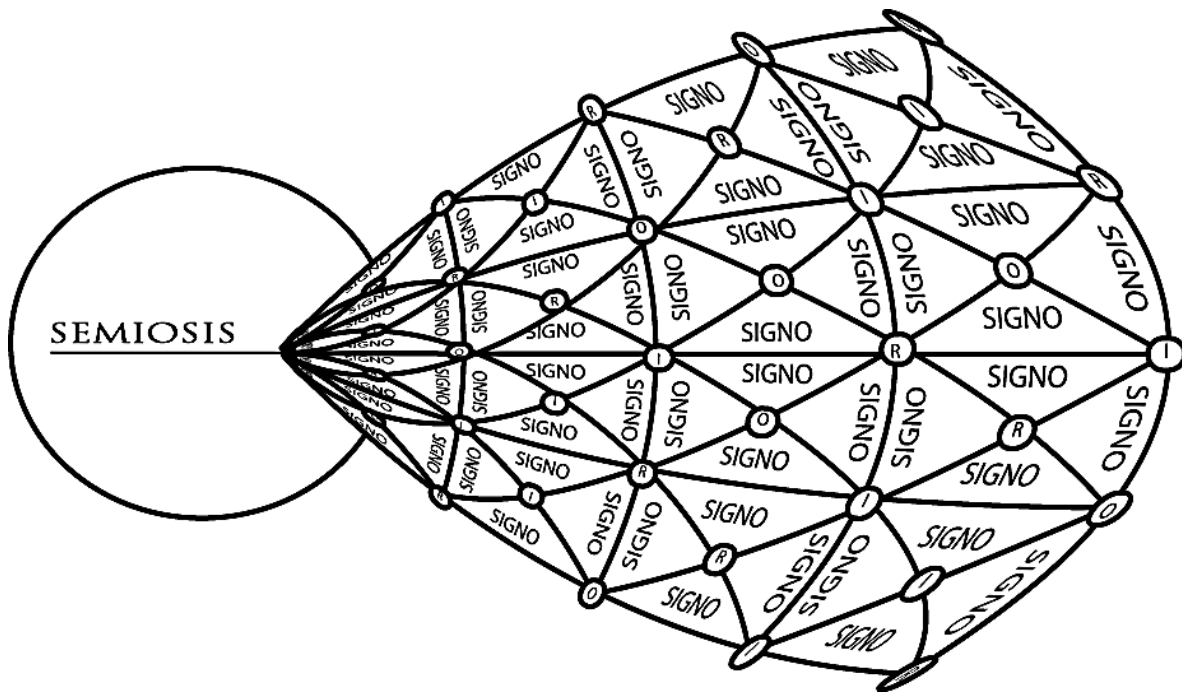
poseer cualidades particulares que lo distinga de otros signos. Los signos nacen de las diferencias. No podemos denominar a todas las cosas que nos rodean bajo el mismo signo. De ser así, sería imposible referirnos a un objeto en particular. De este modo, es posible que podamos distinguir cualitativamente entre un La4 que posee una frecuencia de 440,000000 Hz y un Re6 que tiene una frecuencia de 1174,659072 Hz. Sin embargo, no basta sólo con percibir un sonido, color o forma particular para afirmar la existencia de un signo, por lo que se requieren de otras circunstancias para su realización.

La segunda condición, igualmente necesaria pero no suficiente, es que el signo debe tener un objeto, aunque la relación del representamen con el objeto no siempre sea la misma, es decir, que un signo o representamen puede referirse a varios objetos. Por ejemplo, el signo *La* tiene tres objetos distintos al mismo tiempo. El primero, se refiere a una nota musical, el segundo a un artículo gramatical y el tercero a un elemento químico (lantano). Este enfoque de Peirce sobre el signo, es una diferencia importante respecto al signo lingüístico de Saussure. Para Saussure, existe una relación arbitraria entre significado y significante. La diferencia entre Peirce y Saussure es que para el primero, el signo es dinámico, mientras que para el segundo, el signo posee estabilidad.

La última condición indispensable para que algo sea un signo es que debe existir una relación trídica entre los puntos anteriores y un interpretante, es decir, el representamen debe ser reconocido como el signo de un objeto a través de un interpretante. Este proceso es lo que se conoce como semiosis, que en términos generales es la experiencia que hace cada persona en todo momento de la vida sobre la realidad<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Vitale Alejandra, "La semiótica de Peirce" en *El estudio de los signos. Peirce y Saussure*, 4ª reimpresión, Universidad de Buenos Aires, Eudeba, 2004.



Con la definición de Molino y Peirce, podemos decir tentativamente que la música en tanto signo siempre se refiere a algo. Este planteamiento es una ruptura con la idea hegemónica de entender a la música como universal. Por música universal me refiero a la concepción filosófica hegeliana que nos dice "...Lo que al lego le gusta de la música es la expresión comprensible de emociones e ideas, algo sustancial, sus contenidos [...] él bien puede estar complacido por la música en sí misma"<sup>32</sup>. A pesar de esta noción, podemos afirmar desde una perspectiva semiótica, que la música siempre se refiere a algo por muy abstracta que sea.

Max Weber, nos dice al respecto:

[...] habría dos grandes tipos de música, la música occidental y las otras músicas. Lo que constituye el carácter específico de la música occidental es su racionalidad: la música se convierte, paso a paso, en una práctica reglada, que, a partir de instrumentos fijos, procede a obtener construcciones calculables, basadas en una armonía sistemática. Este mismo proceso se encuentra entre la contabilidad de los comerciantes y la organización de una música ordenada: la música europea es la

<sup>32</sup> *Op. Cit.* Hernández Salgar Óscar, "La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música", en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012/ ISSN 1794-6670, Bogotá, Colombia / pp. 39 - 77. Artículo disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297023537003>

hermana gemela del capitalismo protestante y del hombre de ciencia moderna [...] <sup>33</sup>.

Según Weber, la música occidental tras haberse “liberado” de la aristocracia, de la religión, de la *oscuridad* del medievo, no podía deberse a nadie más que a sí misma. Se pensó en cada obra como un todo perfecto y autocontenido, de manera que a finales del siglo XVIII, un concierto que se realizara en un espacio fuera del habitual (plazas públicas, hospitales, calles, mercados, etc) empezaba a verse como una audición errónea <sup>34</sup>.

Históricamente nos limitaremos a decir que en el siglo XVIII, junto con la sociedad occidental moderna, inicia el problema por la significación musical gracias al aporte de distintas corrientes filosóficas y estéticas propias de la ilustración. En este periodo, el recurso musical de acentuar las onomatopeyas utilizadas en el madrigalismo, permitió a varios autores (Rousseau, Charles Batteux) que se preguntaran sobre la posible función imitativa o expresiva de la música. Eero Tarasti <sup>35</sup> por ejemplo, nos comenta que el madrigalismo buscaba la descripción de escenas mediante símbolos musicales. Podemos decir entonces que, la música es empleada como un signo que está en lugar de algo para alguien.

Según nos comenta Raymond Monelle <sup>36</sup>, la expresión se convirtió en el paradigma musical de los siguientes siglos, dejando a un lado la posible función de pintar objetos musicales. Dentro de este paradigma, nos dice Monelle, la emoción, en su forma más *pura*, no está conectada con ningún objeto o contenido.

Como mencionábamos, esta visión a favor de una música abstracta y en contra de cualquier consideración imitativa, se acentuó por la influencia de filósofos como Schopenhauer, Hegel y Kant. Recordemos que para Kant, lo sublime no debe buscarse en las cosas de la naturaleza, sino únicamente en nuestras ideas. “... lo sublime debe sobrepasar el ánimo de los sentidos por medio de la reflexión [...] es

---

<sup>33</sup> *Ibíd.*

<sup>34</sup> *Ibíd.*

<sup>35</sup> Tarasti, Eero, “Los signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical” en *Tópicos del Seminario*, núm. 19, enero-junio, 2008, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México. pp. 15-71 Artículo disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59401902>

<sup>36</sup> *Op. Cit.* Hernández Salgar Óscar, “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música”, en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012/ ISSN 1794-6670, Bogotá, Colombia / pp. 39 – 77. Artículo disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297023537003>

decir, lo sublime como idea de infinitud”<sup>37</sup>. Curiosamente, las tres críticas de Kant sobre la razón pura, la razón práctica y la Crítica del juicio<sup>38</sup>, influirán en Peirce para desarrollar la idea de fanerón, que es la base para comprender la teoría de los signos.

Sin embargo, recordemos que la música en tanto signo puede representar objetos empíricos, imaginables e incluso inimaginables. Como objeto empírico puede tratarse de un sonido psicoacústico, imaginable un paisaje sonoro e inimaginable quizá la obra *Cantus in memoriam Benjamin Britten* de Arvo pärt.

Del mismo modo uno de los mayores problemas en torno a la significación musical ha sido entre musicólogos y etnomusicólogos. Por un lado los musicólogos tienen la ventaja de comprender el lenguaje musical y este ha sido su argumento principal para afirmar, que para comprender una obra musical se debe ser competente. Es decir que el oyente necesariamente debe poseer conocimientos en música para generar una significación. Esto incluye conocer estilos, épocas, músicos ilustres, bases teóricas de la música, etc. Teniendo este bagaje, el oyente podrá descubrir que la significación musical está en la obra misma, que es autoadecuada<sup>39</sup>.

Por otro lado, los etnomusicólogos apelan a que el significado es extramusical. Las significaciones o interpretaciones son producto del factor cultural, no está contenida la obra en sí misma. Como producto de una cultura específica, la música no escapa de las condiciones sociales, económicas y políticas, por lo tanto los individuos del cuerpo social interpretarán la música desde su contexto.

Como observamos, tenemos una perspectiva que busca objetividad en la música y otra que basa la significación en la subjetividad de cada oyente. Sin embargo, entre estas dos posturas existe la posibilidad de formular una tercera opción, y por eso resulta de bastante utilidad la semiótica, pues reconcilia ambos

---

<sup>37</sup> Kant, Emmanuel. *Crítica de la facultad de juzgar*. Monte Ávila Editores 1992. Pp. 128

<sup>38</sup> Sandoval Edgar, “Signos y significación. El surgimiento de la semiótica contemporánea” en *Semiosis y Faneroscopía. Actas de las Primeras Jornadas Internacionales Peirceanas*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, segunda edición, México, 2011.

<sup>39</sup> Hernández Salgar Óscar, “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música”, en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012/ ISSN 1794-6670, Bogotá, Colombia / pp. 39 – 77. Artículo disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297023537003>

enfoques frente al hecho musical. Con esto queremos decir, que tanto musicólogos como etnomusicólogos tienen razón.

Es cierto que para tener una interpretación más o menos rica, se deben tener algunos conocimientos musicales, pero la semiótica y las pragmáticas interpretativas de cada oyente también afecta la significación en la música. Con la semiótica de Peirce podemos decir que en la significación musical se crea una relación entre lo objetivo y lo subjetivo<sup>40</sup>. La semiótica establece una mediación en la significación.

Al respecto Jean Molino<sup>41</sup> nos señala que el problema por comprender la significación musical de Occidente se gestó con el proyecto de la ilustración, ya que originó una división entre músicas consideradas más puras y racionalizadas (europeas) y unas músicas impuras (no europeas). Según Molino, las músicas no racionales perseguían fines sociales o religiosos y por lo tanto era impensable considerarlas obras de arte<sup>42</sup>.

La música absoluta como paradigma estético del siglo XVIII, y que tuvo eco hasta mediados del XIX, rechazaba las músicas no europeas o “no artísticas”. La música bajo esta perspectiva se alejó de la vida social. “La música era un dios, el

---

<sup>40</sup> *Ibíd.*

<sup>41</sup> Molino Jean, “Hecho musical y semiología de la música”, en *Reflexiones Sobre Semiología Musical serie breviaros de semiología musical*, UNAM. Consultado en: <http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/servicios/publicaciones/series.html>

<sup>42</sup> José Jiménez en su libro *Teoría del Arte* problematiza sobre aquellos objetos que son considerados como obras de arte. Para tal efecto, comienza con una anécdota sobre el robo en 1911 del cuadro *La Gioconda* de Leonardo Da Vinci, el cual desató una histeria nacionalista en Francia por el clima que se avecinaba de la Primera Guerra mundial, pero sobre todo, por la labor que realizaron las revistas, postales y periódicos de la época en reproducir masivamente la pintura de manera más o menos fidedigna. Esta difusión impresa permitió que la pintura fuera popular, pues el alcance de los medios llegaba a todo el cuerpo social. No faltaron los impresos que modificaron la reproducción de la pintura en una caricatura o en un tono de burla y sátira. La pintura se había hecho indistinta, había perdido el *aura*. Eventualmente en 1914, *La Gioconda* fue recuperada por la policía francesa. El hurto lo había cometido un italiano nacionalista que quería devolver la pintura a su lugar de origen. Esto sirvió una vez más para que la prensa y revistas hicieran su versión sobre el robo de la pintura, lo que reforzó aún más a su popularidad. Lo que queremos decir con esto, es que fue la primera vez que una pintura traspasó los muros de las galerías y de las élites del arte. El conocimiento de la pintura alcanzó nuevos niveles con los espectadores. Es entonces cuando José Jiménez se pregunta por qué *La Gioconda* se hizo obra de arte ¿por el hecho de que había sido hurtada? ¿por el enigma de la mujer que sirvió como modelo para el cuadro? ¿por el alcance que tuvo con los medios impresos? ¿por lo mitos que había alrededor del cuadro y de su autor? o ¿por qué en realidad la obra en sí misma despierta un placer en el espectador (aunque sea en su versión impresa)? José Jiménez nos dice que todos estos factores sirvieron de algún u otro modo para convencionalizar y legitimar a *La Gioconda* como objeto artístico. Jiménez concluye de manera parcial en este capítulo que cualquier objeto es potencialmente una obra de arte, sólo basta con que una porción de las personas lo considere como tal.

conservatorio formaba a sus sacerdotes y la sala de conciertos era el templo donde este dios se adoraba”<sup>43</sup>

Existe un discurso valga decir, etnocéntrico con relación a ciertos músicos y teóricos: “nuestra música es pura porque es la nuestra”. La noción de música pura es un invento, es una idea convencionalizada del cuerpo social. Como podemos observar, la música no escapa de las relaciones de poder y sus mecanismos para legitimarla.

Oscar Salgar nos dice que “...si la música llamada absoluta alguna vez tuvo connotaciones sociales, si alguna vez ha sido escrita o interpretada por ciertos músicos, en contextos históricos dados, si ha sido escuchada en contextos sociales particulares, o usada en formas particulares por una audiencia particular, si alguna vez ha estado relacionada con algún drama, palabras o baile, entonces lógicamente no puede ser absoluta”.<sup>44</sup>

A pesar de la idea hegemónica de una música universal, a mediados del siglo XX, el significado musical volvió a aparecer en las preocupaciones de músicos, críticos, intelectuales y musicólogos gracias a los aportes de Ferdinand de Saussure en la lingüística estructural. Algunos de ellos se preguntaron si era posible encontrar en la música alguna estructura de significación análoga al lenguaje oral.

En la teoría de Saussure los musicólogos encontraron que la música comparte similitud con la lengua en tanto que, el signo forma parte de una estructura donde cada valor se diferencia y se opone al resto. A diferencia del signo en Peirce, Saussure definía el signo lingüístico como la unión entre un significado y un significante<sup>45</sup>. No obstante, es necesario advertir que el significante no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica<sup>46</sup>. Dicho en otras

---

<sup>43</sup> Hernández Salgar Óscar, “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música”, en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012/ ISSN 1794-6670, Bogotá, Colombia / pp. 39 – 77. Artículo disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297023537003>

<sup>44</sup> *Íbid*

<sup>45</sup> Ferdinand de Saussure, “La lengua; su definición” en *Curso de Lingüística general*, [Trad. Amado Alonso], vigesimocuarta edición, editorial Losada, Buenos Aires, Argentina, 1945.

<sup>46</sup> *Ibid.*

palabras, el significante es una cadena de sonidos memorizados cuyo valor inteligible es igualmente psíquico.<sup>47</sup>

Este fue un aporte importante que hizo Saussure sobre la definición de signo, pues lo que se necesita para que exista un signo es que este se reconozca en la mente. Cuando una persona habla consigo mismo sin la necesidad de emitir alguna palabra, se puede comprender el sentido de las palabras que se está pensando.

Ahora bien, entendiendo que el signo lingüístico es una entidad psíquica dualista integrada por un significado y un significante, Saussure agregaría que el signo es arbitrado, pues no existe ninguna relación orgánica entre la palabra oral LA (como nota música sonora) y su representación gráfica el pentagrama, pues, se puede referir esta idea, con otra palabra (articulación de fonemas) y aun así, mantener el mismo significado.

Dado que la arbitrariedad del signo es una convención social, necesita que los miembros de una lengua compartan el mismo significado, de este modo, al escuchar la palabra *La* los remita abstractamente a la misma idea. En la lengua "... un individuo no puede por sí mismo, ni crearla ni modificarla; es esencialmente un contrato colectivo, al cual, si alguien quiere comunicarse, tiene que someterse por completo"<sup>48</sup>.

En este sentido, Claude Levi-Strausse nos señala que, "...el lenguaje aparece también como condición de la cultura en la medida en que ésta posee una arquitectura similar a la del lenguaje. Una y otra se edifican por medio de oposiciones y correlaciones, es decir, de relaciones lógicas"<sup>49</sup>.

Cambiar un valor en la secuencia de signos, reajusta el sintagma de la oración. Pensemos por ejemplo en el acorde de Do mayor, que está estructurado por las notas Do-Mi-Sol y que podemos equipararlas como semas (unidades

---

<sup>47</sup> En la crítica del juicio, Kant ya vislumbraba este fenómeno, pues, los conceptos que son producto de la razón, ayudan a interpretar el mundo sensorial. De este modo, los conceptos que se lleguen a establecer deberán ser de entendimiento común.

<sup>48</sup> Barthes Roland, "lengua y habla" en *La aventura semiológica*, [trad. Ramón Alcalde], Edit. Paidós, 2da edición, España, 1993.

<sup>49</sup> Lévi-Strausse, Claude, "Lingüística y Antropología" en *Antropología estructural* [Trad. Eliseo Verón], 2da. reimpresión, Ediciones Paidós. Barcelona, España, 1995.

mínimas de sentido); si reemplazamos la nota Mi por Mib en la cadena, obtenemos un acorde de Do menor, cambiando así el sonido del primer acorde<sup>50</sup>.

De este modo, es que el sonido se ha integrado a la cultura y por lo tanto "... está constituido por un repertorio de unidades que se diferencian o se oponen por exclusiones [...] la reconocibilidad de una está determinada por su posición en el contexto de las otras..."<sup>51</sup>, es decir, cada sonido en una composición es singular de acuerdo a la relación que mantiene con el resto. Algunos elementos que nos permiten comprender el sentido de los signos a partir de la lógica saussureana, serían los conceptos: semisimbolismos, sintagma y paradigma.

### SEMISIMBOLISMOS

En la teoría saussureana, el sentido de las palabras se explica a partir de elementos que se oponen mínimamente, puesto que sin diferencias no habría sentido<sup>52</sup>. En el plano del contenido un signo tiene un sólo sentido si logramos relacionarlo con uno distinto: negro/blanco, corto/largo, etc. En cada caso, el sentido de un sema proviene de su diferencia con el opuesto. El sentido se concreta entonces a partir de las diferencias.

### SINTAGMA

Saussure define el concepto de *sintagma* como la cadena de signos que organiza un sentido más completo y elaborado. Eventualmente, las cadenas de signos generan un sintagma, puesto que, las cadenas son bloques lógicamente articulados. "El sintagma, como asociación de signos, propone también una interacción de los signos y sus significados que se afectan mutuamente en la articulación de un sentido definido de cada uno de los términos"<sup>53</sup>.

---

<sup>50</sup> Un ejemplo de palabra escrita podría ser el siguiente: *Vamos a perder, poco se resolvió* versus *Vamos a perder poco, se resolvió*. En este sentido, la posición de la coma se vuelve determinante para cambiar el sentido de la oración.

<sup>51</sup> Eco Umberto, "La estructura como modelo operativo" en *La Estructura ausente. Introducción a la semiótica*, [Trad. Francisco Serra Cantarell], Editorial Lumen, 3ra edición, 1986, España.

<sup>52</sup> Greimas, J. I. citado en Contto, Gracia, José David, "Bases teóricas" en *Manual de Semiótica. Semiótica narrativa, con aplicaciones de análisis en comunicaciones*, Instituto de investigación científica, Universidad de Lima, Perú, 2011

<sup>53</sup> Contto, Gracia, José David, "Bases teóricas" en *Manual de Semiótica. Semiótica narrativa, con aplicaciones de análisis en comunicaciones*, Instituto de investigación científica, Universidad de Lima, Perú, 2011

## PARADIGMA

El paradigma es el concepto que controla y articula las posibilidades de las cuales un sintagma es sólo una posibilidad, es decir, un paradigma es un conjunto de posibilidades de signos que pueden ser usados en un sintagma determinado, y que por lo tanto pueden reafirmar o cambiar el sintagma.

Es pues que, la dialéctica y organización de los sonidos hacen posible articular un mensaje o discurso los cuales adquieren significación para el ser humano. De ahí que la música o la estructura de los sonidos compartan similitud con los sistemas de la lengua.

Por ejemplo, mientras que, para la música el sonido es la parte mínima para su realización, para la lengua el fonema constituye la partícula necesaria para construir una palabra<sup>54</sup>. En este caso, "...la producción humana nominada música encuentra en el sonido su expresión mínima. Este fenómeno sonoro posee un carácter variable que adquiere su significado en función del contexto que lo genera..."<sup>55</sup>. El sistema musical occidental "posee códigos (grafía musical, partitura), lenguajes y gramática (modal, tonal, serial), así como medios propios (concierto, recital, grabación), por lo que puede ser considerada, sin duda, como una forma de comunicación,"<sup>56</sup>. De este modo, si en el lenguaje oral encontramos determinada gramática, en la organización de los sonidos las normas o convenciones que estructuran una composición musical siguen esta misma lógica<sup>57</sup>: armonía, proporción, claridad, intensidad, unidad, variedad, integridad, coherencia, movilidad, conflicto y resolución<sup>58</sup>.

Hagamos una recapitulación. El paradigma musical que tiene su albor en el siglo XVIII se convertirá en el modelo estético para entender a la música como un

---

<sup>54</sup> Si tomamos en consideración, que existen hoy en día alrededor de 6, 000 lenguas en el mundo, quiere decir que hay la misma posibilidad de representar una cultura a través de los sonidos. Por lo tanto conocer distintos tipos de organización de sonidos implica conocer la diversidad cultural.

<sup>55</sup> Guadarrama Marín Uliánov, "El signo sonoro y su significación" en *Espacios públicos*, Vol. 15 núm 34, mayo-agosto, 2012, Universidad Autónoma del Estado de México, México. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67623463011>

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> Los criterios musicales señalados, pueden no estar presentes en todas las formas de organización sonora, pues dependerá del contexto en donde se genere.

<sup>58</sup> Rowell Lewis, *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Editorial Gedisa, Barcelona, España, 2005. Pág 24

fin en sí misma, es decir, que no puede significar algo extramusical. La libertad del autor para expresar emociones será el eje rector de la música occidental y no la imitación de objetos extramusicales. Esta visión perdurará hasta mediados del siglo XX cuándo los musicólogos encuentren en la teoría saussureana una nueva fuente importante de estudio. Con el modelo de Saussure se tratará de hacer una música estructural.

¿Pero cuáles son los límites que tiene la teoría de Saussure?, en primer lugar, no podemos hablar de una semántica musical. Si bien para Saussure, el signo es arbitrario, en el caso de la música, un pasaje o una secuencia de notas, no siempre se refiere al mismo objeto. Eero Tarasti, por ejemplo nos comenta que la significación musical no debe ser comprendida de igual forma como la lingüística estructural, pues en esta última, los signos son arbitrados, mientras que en la música los signos y significados son de un carácter motivado “Cualquier concepto o proposición puede ser transmitido fonéticamente de muchas maneras, pues el significado a ser transmitido no está atado a los fonemas o grafemas concretos. Esto se debe a la relación arbitraria entre significante y significado en el signo verbal”<sup>59</sup>.

Surge entonces la pregunta ¿existen posibilidades para hablar de una semántica musical? La notación musical occidental será en todo caso una suerte de referente para comprender una obra. Pero no todas las personas pueden leer ese lenguaje. ¿Será entonces que sólo los músicos pueden descifrar el significado de la música? ¿Qué pasa con los oyentes no especializados en música? ¿Ellos no pueden hacer una significación de la música?

Ante estas preguntas coincidimos con Jean Molino<sup>60</sup> en considerar que el error ha sido creer que el lenguaje oral constituye el modelo de todos los fenómenos sígnicos. Se han aplicado de manera ortodoxa modelos estructurales lingüísticos a otros campos culturales, los cuales requieren de otro enfoque teórico para su

---

<sup>59</sup> Op. Cit. Hernández Salgar Óscar, “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música”, en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012/ ISSN 1794-6670, Bogotá, Colombia / pp. 39 – 77. Artículo disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297023537003>

<sup>60</sup> Molino Jean, “Hecho musical y semiología de la música”, en *Reflexiones Sobre Semiología Musical serie brevíarios de semiología musical*, UNAM. Consultado en: <http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/servicios/publicaciones/series.htm>

comprensión. Por eso es importante la obra de Peirce, porque nos ayuda a entender de una manera distinta y eficaz el proceso por el cuál hacemos significación de la música. De aquí que, nuevamente justifiquemos el análisis peirciano utilizado en este trabajo.

En este sentido, los recientes estudios en semiótica aplicados a la música (López Cano, Molino) ven en la teoría peirciana un campo más fértil para comprender la significación musical en comparación con el estructuralismo de Saussure. Por ejemplo para López Cano el significado musical es:

...el universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad y pertenencia, intenciones o efectos de comunicación (incluyendo los malos entendidos), relaciones de una música con otras músicas, obras, géneros, y con diversas partes de sí misma, etc. que construimos con y a partir de la música. Cuándo una música detona cualquiera de los elementos señalados funciona como signo...<sup>61</sup>

Y Los signos tienen existencia gracias al acto de semiosis. La semiosis hace inteligibles los signos, y un signo como lo explicamos líneas arriba es algo que representa a otra cosa para alguien. En palabras de Peirce, un primero que representa a un segundo para alguien tercero. El signo sólo puede existir bajo esta relación trídica y no de manera aislada, es decir, el representamen es efecto del objeto y éste aparece como consecuencia del interpretante. Es una relación marcada por efectos y no por causas. Recordemos que el representamen está en lugar de su objeto. No es el objeto en sí mismo. El interpretante sólo tendrá mediante el representamen el fundamento del objeto.

La relación entre estos elementos es dinámico. Cada uno de los elementos que conforman al signo puede tomar el lugar del otro y que, tanto objeto como representamen e interpretante son signos en relaciones diferentes. Estas relaciones permiten generar más signos, igualmente en lógicas de tres.

---

<sup>61</sup> López Cano, Rubén, "Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual", en Martí, Josep y Martínez Silvia (eds.), *Voces e imágenes en la etnomusicología actual, Actas del VII congreso de la SibE*. Madrid, Ministerio de cultura. Versión Online [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net)

En este sentido, Peirce identifica que existe una relación anterior o *background* que afecta a la semiosis así como al representamen, objeto e interpretante. Estamos hablando de la idea de fanerón o mapa faneroscópico el cuál explicaremos en el siguiente apartado.

El triángulo básico del signo (objeto, representamen e interpretante) se ve justificado por el planteamiento faneroscópico. En él, hay tres categorías que corresponden a modos de ser y de pensar. Los elementos que intervienen en esta “primera” relación son las categorías de primeridad, segundidad y terceridad. Cada una de las categorías afecta de manera distinta a la relación entre el objeto, representamen e interpretante, de tal modo que los signos configuran una creencia de realidad. Digamos que para Peirce, los signos y la semiosis tienen su punto de origen en el mapa faneroscópico.

La primeridad es la categoría de la sensación, lo relacionado a los sentidos y a la cualidad. La primeridad es todo aquello que perciben los sentidos sin intervención de concepto o idea alguna. Texturas, colores, olores, sabores, sonidos, etc. Esta categoría se vincula con lo indiferente, lo indeterminado y las posibilidades. Nos dice Humberto Chávez Mayol que la primeridad consiste en “ser” [...] la cosa en sí, el noúmeno que escapa al entendimiento humano, pero del cual, sin embargo puede tomarse el sentimiento. A través de ella se alcanza la unidad del universo, pero más acá de lo expresable, de modo que no es más que un posible”<sup>62</sup>. En la relación del signo, la primeridad se corresponde con el representamen. En este punto nace la siguiente pregunta: si el oído del ser humano sólo puede percibir de 20 a 20000 Hz ¿Sólo puede existir la música dentro de ese rango? Por el momento no es posible tener una respuesta sólida en este escrito, sin embargo, planteamos abordar la respuesta en un escrito futuro.

Como podremos imaginar es complicado referirnos a la primeridad sin tener que utilizar alguna idea o prejuicio. Nietzsche lo resume de la siguiente manera: “...creemos saber de algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores y, sin embargo, no tenemos más que metáforas de las cosas, metáforas que no corresponden en absoluto a las entidades originarias”<sup>63</sup>

En música, la primeridad permite tener una experiencia estética. Recordemos que para Lewis Rowell:

---

<sup>62</sup> Chávez Mayol, Humberto, *Seminario de educación, arte y signo*. Centro Nacional de las Artes, CENIDIAP.2015

<sup>63</sup> Nietzsche, Friedrich, “Introducción teórica sobre la verdad y la mentira en el sentido extramoral”, en *El libro del filósofo*, [Trad. Ambrosio Berasain], Edit., Taurus, colección Great Ideas, primera edición, México, 2013.

...el momento estético es ese instante fugaz, tan breve que casi no tiene tiempo, en el que el espectador se encuentra en unidad con la obra de arte que está mirando o con la realidad de cualquier clase que el propio espectador ve en términos de arte, como forma y color. Deja de ser su yo ordinario y el cuadro, edificio, estatua, paisaje o realidad estética ya no se encuentra fuera de él mismo. Ambos se convierten en una entidad; el tiempo y el espacio son abolidos y el espectador es poseído por un reconocimiento. Cuando recupera su conciencia ordinaria, es como si se lo hubiera iniciado en misterios iluminadores, exaltantes, formativos. En breve, el momento estético es un momento de visión mística.<sup>64</sup>

La cualidad de los sonidos que percibimos en determinado momento puede impactarnos de tal forma que no logremos relacionar lo escuchado con algún concepto o prejuicio. No encontramos las palabras adecuadas para explicar la sensación que los sonidos nos producen; las palabras utilizadas para explicar esa experiencia no son lo percibido. En todo caso, la retórica o metáfora será el recurso para poder hablar de esa experiencia.

Como lo señala Edgar Sandoval “la sensación forma parte de un estímulo externo a la mente, por eso también la sensación se le conoce con otros nombres, entre ellos: afección, sentimiento, emoción [...] mientras que los elementos que están en la mente son: atención, precisión, abstracción, discriminación, pero éstos entran en juego una vez que hay un afuera de la mente”<sup>65</sup>. La heterogeneidad de sensaciones externas al sujeto, es lo primero que tenemos, de allí su nombre y lugar de primeridad.

En la categoría de primeridad se sitúa al representamen, que a su vez se subdivide en Cualisigno, Sinsigno y Legisigno. De manera general diremos que un Cualisigno es una cualidad que potencialmente puede convertirse en signo. En cuanto cualidad, no puede ser un signo sino hasta que se le formule dentro de una relación triádica. Un Sinsigno es el acontecimiento real que se constituye en signo. Un Sinsigno consta del efecto que el Cualisigno produce. Dicho en otras palabras, es la encarnación o materialización del Cualisigno. Por último, el Legisigno es el signo propiamente dicho, pues ha alcanzado una convención entre los usuarios de

---

<sup>64</sup>Lewis Rowell, “Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos”, Editorial Gedisa. Barcelona, España, 2005

<sup>65</sup> Sandoval, Edgar, “Signos y significación. El surgimiento de la semiótica contemporánea” en *Semiosis y Faneroscopia. Actas de las Primeras Jornadas Internacionales Peirceanas*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, segunda edición, México, 2011.

ese signo. El Legisigno es un signo convencional en donde hay cierta estabilidad en la relación entre Cualisigno, Sinsigno y el Legisigno.

Lo anterior podemos trasladarlo a una obra musical para observar cómo es su funcionamiento. Tomaremos como ejemplo los primeros compases del tercer movimiento de *Pro et contra* de Arvo Pärt.

- Cualisigno (Sensaciones): tensión. Incertidumbre.
- Sinsigno (elementos formales del signo): la pieza tiene una duración de tres minutos y 17 segundos. [exordium] Comienza con una sección de sonidos base a volumen bajo [figura]. Enseguida, hay un silencio que corta la sección. Eventualmente se repite la sección con alteraciones en la tonalidad y el tiempo de los sonidos [traductio]. En total, hay 4 estructuras de repetición alteradas desde el primer segundo hasta el 19. En cada repetición, va aumentando el volumen así como su duración. En el segundo 19, se incorpora gradualmente una frecuencia baja que es percutida. Aparece una anáfora con la sección inicial de la pieza. El silencio que marcaba el inicio y final entre cada repetición, es reemplazada por el sonido percutido. De igual modo, en el segundo 19, se incorpora un sonido grave que ayuda a acentuar los tiempos. Este sonido (de cuerda) se repetirá relativamente igual a lo largo de la pieza, dando mayor tensión y expresividad. Desde este momento la heterogeneidad de sonidos van creando una disonancia.
- Legisigno (norma, ley, convención). Arvo Pärt. *Pro et contra*: III mov. Allegro. Concierto para chelo y orquesta 1935. Obra considerada como minimalista entendiendo minimalista como, el uso reiterado de elementos sencillos en una estructura más grande.

Por otro lado, en la relación de segundidad está la reacción, también conocida bajo los términos de hecho o existencia. En la segundidad se materializa la primeridad. Se trata de una relación diádica. Por ejemplo, la grafía de cada nota musical se vincula con la primeridad, en tanto que, cualquier sonido se puede manifestar bajo un color y textura específica en caso de que sea escrita. Es decir, que del mundo caótico de

sensaciones podemos identificar, conocer y distinguir a cada una de ellas representándolas a partir de una o algunas de sus cualidades. La segundidad evidencia un mundo externo al sujeto. Es la conciencia sobre lo otro.

Esta categoría se corresponde dentro del signo con el objeto y este a su vez, se divide en ícono, índice y símbolo. Recordemos que el ícono es un signo de semejanza con el objeto, representa a algo por semejanza, el índice se refiere a la representación en tiempo-espacio. El índice se refiere al signo producido por dos entes que entran en contacto en tiempo y espacio. Es un registro natural de un ente a otro. Por ejemplo, la huella de un animal sobre la tierra húmeda, o el registro que deja la grabación de un sonido sobre el acetato.

Por último, el signo simbólico se basa en una representación y una arbitrariedad. No existe una relación orgánica entre el signo y el objeto al que se refiere, por ejemplo, las letras de un alfabeto. En palabras de Peirce “Un Símbolo es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de una ley, usualmente una asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la causa de que el Símbolo se interprete como referido a dicho Objeto”<sup>66</sup>.

Los fenómenos sonoros producidos por la música son al mismo tiempo icónicos, índiceales y simbólicos. Icónicos en tanto que su representación es una semejanza con los sonidos de otros objetos. Índiceal por la consecuencia y efecto natural del fenómeno que lo produce. Los símbolos son entidades definidas y conservadas por una tradición social y un consenso que les da el derecho a la existencia<sup>67</sup>.

En el acto de terceridad se encuentra la ley o convención. Esto quiere decir que la segundidad es comprendida por una comunidad o grupo cultural. Se ha legalizado esa “materialización” de la segundidad. Existe una regularidad en su uso. En el signo, el interpretante se corresponde con la terceridad puesto que pone en relación a un primero (representamen) con un segundo (objeto).

La terceridad juega un papel fundamental porque entre otras cosas se sitúa como una mediación entre la segundidad y la primeridad. De tal modo que, la

---

<sup>66</sup> Sanders Peirce Charles, *La Ciencia de la semiótica*, ediciones Nueva Visión, Buenos Aires

<sup>67</sup> Molino Jean, “Hecho musical y semiología de la música”, en *Reflexiones Sobre Semiología Musical serie brevíarios de semiología musical*, UNAM. Consultado en: <http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/servicios/publicaciones/series.html>

semiosis es un nombre que Peirce adopta para llamar a su lógica formal, una lógica que es dinámica y hace que las categorías se sucedan una con otra en un plano temporal que conecta los elementos externos con los internos.

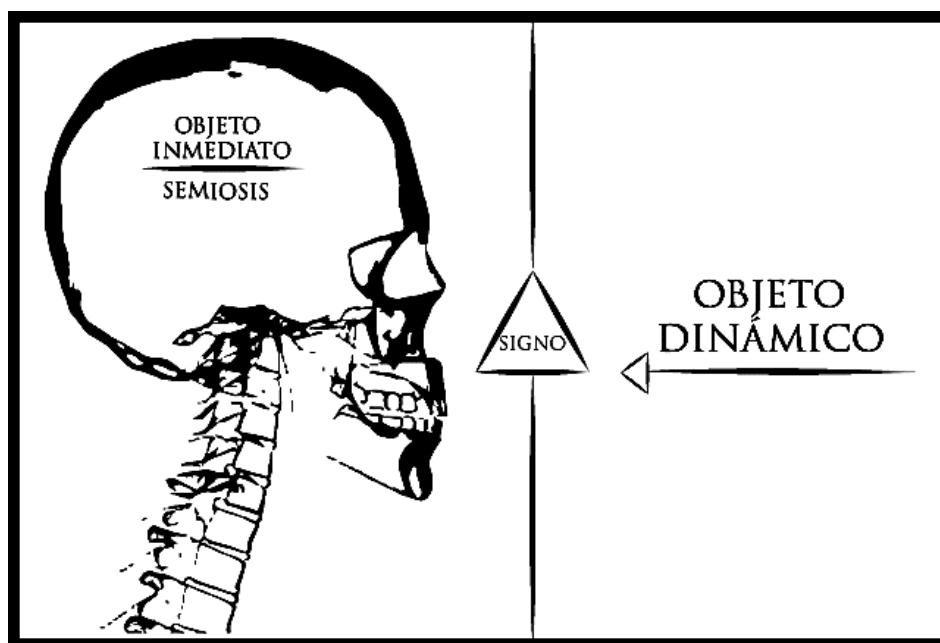
Es importante señalar que para conocer algo, necesariamente debe pasar por un proceso de semiosis. Peirce lo explica de la siguiente manera. “Debemos distinguir el objeto inmediato, que es el objeto tal como es representado por el signo mismo, y cuyo ser es, entonces dependiente de la representación de él en el signo; y por otra parte, el objeto dinámico, que es la realidad que, por algún medio, arbitra la forma de determinar el signo a su representación”<sup>68</sup>.

Dicho en otras palabras, hay objetos dinámicos (exterior a la semiosis) y objetos inmediatos (interior a la semiosis). Los primeros son aquellos objetos que existen independientemente de su forma de representación en el signo. Lo ya dado, lo pre-existente al entendimiento.

Para poder hablar de un objeto dinámico el sujeto necesita abstraer una suerte de idea sobre ese objeto, es decir, interioriza ese objeto dinámico en la mente. El sujeto retoma uno o varios atributos del objeto para identificarlo del resto de los objetos y lo convierte en objeto inmediato. El objeto dinámico pasó por la semiosis (objeto inmediato) para luego ser representado, (degenerar), lo que equivale a ser objeto conocido. Se vuelve signo y la correspondencia que hay entre objeto, representamen e interpretante es lo que Peirce llama fundamento.

---

<sup>68</sup> *Op. Cit.* Vitale Alejandra, “La semiótica de Peirce” en *El estudio de los signos. Peirce y Saussure*, 4° reimpresión, Universidad de Buenos Aires, Eudeba, 2004.



Pensemos por ejemplo en la música de *Moonchild Trio* como objeto dinámico. Es un algo existente, real; independiente a la semiosis que cada uno haga. Si pedimos a varias personas no especializadas en música que escuchen a este grupo y nos digan de qué género se trata, habrá quienes digan que estén escuchando jazz, rock, metal, experimental, etc. Para otros simplemente sea ruido o en el peor de los casos, ni siquiera sea considerada como música. Aunque se trate de un caso hipotético ¿por qué podemos llegar a una diversidad de respuestas? En principio, cada uno de los oyentes ya posee un banco musical, adquirido de la cotidianidad.

En segundo lugar, lo que hace el oyente frente a ese algo real y desconocido que escucha, es tratar de identificar aquellos elementos formales que ya conoce, aquello que le sea familiar. Entra en juego la semiosis junto con el *background*. De objeto dinámico se pasa a objeto inmediato.

Oscar Salgar<sup>69</sup> utiliza el concepto de competencia estilística para explicar la relación cognitiva entre música y oyente. La competencia es una habilidad cognitiva interiorizada de un escucha para entender y aplicar principios estilísticos, tipos,

<sup>69</sup> Hernández Salgar Óscar, "La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música", en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012/ ISSN 1794-6670, Bogotá, Colombia / pp. 39 - 77. Artículo disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297023537003>

correlaciones y estrategias de interpretación para la comprensión de las obras musicales en ese estilo.

Sin embargo, para López Cano la competencia musical no consiste sólo en acumular datos e información sobre música, por lo que va más allá al proponer que:

[...] podemos generar categorías musicales también a partir de eventos o experiencias; de fenómenos culturales, sociales o psicológicos; de situaciones particulares de consumo musical; de conductas corporales o sociales producidas en torno a la música (como el baile o actitudes kinéticas generales) de relaciones interpersonales o participaciones colectivas, de los modos de vestir o el look que presentan los sujetos que participan en determinado género musical<sup>70</sup>.

En este sentido, la familiarización es el proceso por el cual los oyentes de una cultura van identificando diversos estilos musicales. Los recursos técnicos utilizados en las músicas se vuelven redundantes de tal manera que podamos clasificarlas en algún estilo musical ya conocida. La audición reiterada de unos materiales musicales facilita su comprensión.

Además, estos elementos familiares y reiterados pueden ser usados sistemáticamente en correlación con objetos extramusicales que están presentes en la cultura a través de la poesía, la pintura, los discursos sociales y las instituciones. Recordemos las canciones, sonidos o *jingles* que utilizan diversas empresas trasnacionales para facilitar el reconocimiento de sus productos entre la población. Por ejemplo, el sonido que emiten los celulares Nextel. De esta misma manera, la familiaridad de elementos musicales ha sido aprovechada por la industria musical contemporánea, creando música predecible para el mercado.

Por otro lado, algo importante a indicar sobre los signos es su aspecto de temporalidad. Edgar Sandoval nos señala que:

...los signos además de sustituir a los objetos o bien de comunicarlos, los preserva. La temporalidad de los signos son la conservación de los objetos y de sus relaciones sónicas [...] El tiempo es fundamental, la sensación se sitúa bajo el pasado, lo que ha sido; la reacción bajo la

---

<sup>70</sup> López Cano, Rubén, "Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual", en Martí, Josep y Martínez Silvia (eds.), *Voces e imágenes en la etnomusicología actual, Actas del VII congreso de la SibE*. Madrid, Ministerio de cultura. Versión Online [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net)

temporalidad presente, lo que es; mientras que la ley en una temporalidad futura: lo que será.<sup>71</sup>

En nuestro escenario hipotético, los representamen jazz, rock, ruido, sobre el objeto dinámico se generan a partir de que los oyentes tienen un conocimiento previo (background ) de cómo suena el jazz o el rock, es decir, se remite al pasado en busca de signos para poderlos traer al presente. En este ejemplo, la música de Moonchild Trio, el background de cada persona es afectado y al mismo tiempo ayuda a ordenar lo que es desconocido. Este ordenamiento es correlativo al interpretante, quién hace una “traducción” del representamen y lo aclara. Recordemos que el interpretante es un signo más desarrollado que el representamen.

Como observamos en este ejemplo, las categorías faneroscópicas (primeridad, segundidad y terceridad) siempre están presentes, así como sus grados de representación (objeto, representamen e interpretante) pero de un modo dinámico. “La esencia pues, del signo es la relación a otra cosa; no se relaciona tan sólo de manera directa con el hombre, sino que también lo conduce indirectamente y medianamente a lo significado. Tiene una relación con el hombre, con sus facultades cognoscitivas, pero también con el objeto representado. Porque el signo representa, hace presente a otra cosa, remite a ella”<sup>72</sup>. El interpretante lo aclara.

Algo importante que debemos señalar en la teoría de Peirce es que, el modo en el que pensamos sólo es posible mediante los signos. En la mente habitan signos más desarrollados que posibilitan la comprensión de lo exterior y nos hacen actuar en él. La mente, en esta semiótica, es fundamental porque es ella la que aparece como intermediaría entre el mundo abstracto y el mundo sensible.

Mauricio Beuchot<sup>73</sup> nos comenta que el signo es como los anteojos: sólo a través de ellos podemos conocer a otra cosa. No desaparecen los anteojos, solo son el vehículo para comprender lo que hay delante de nosotros. Es entonces que

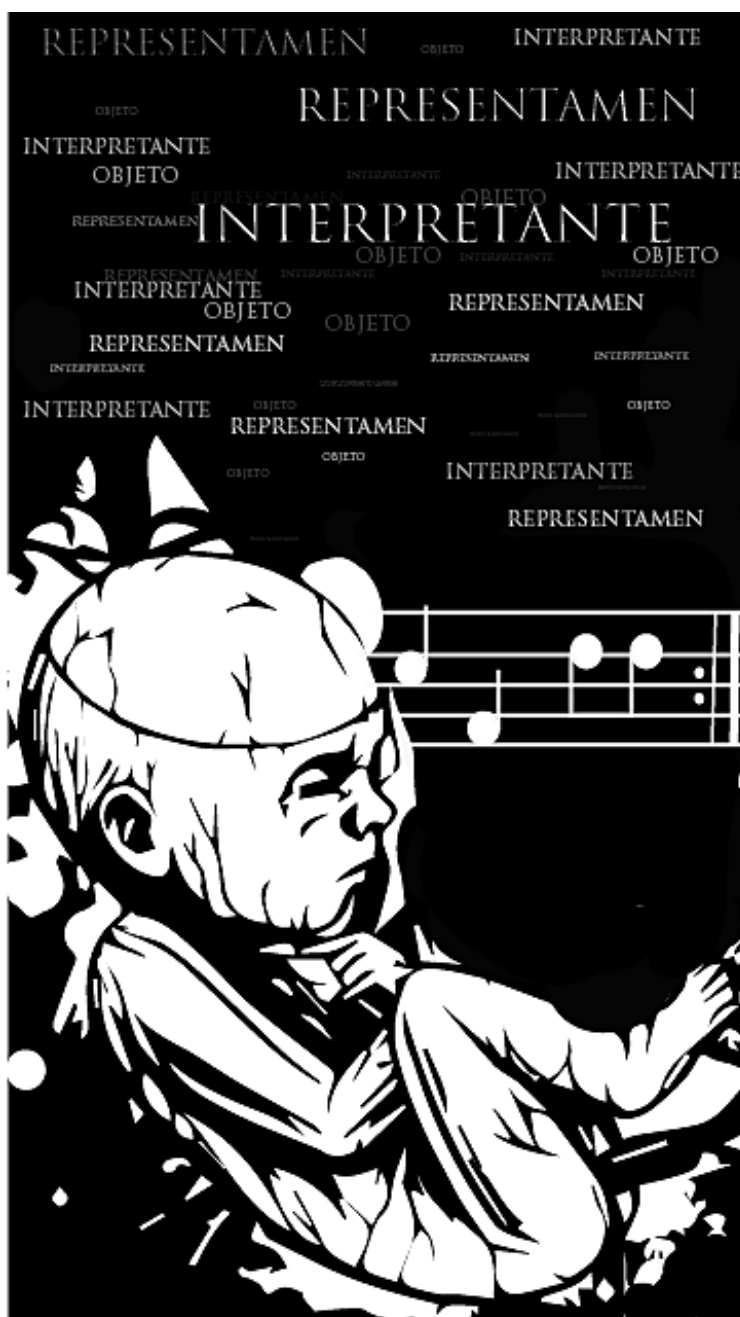
---

<sup>71</sup> Sandoval, Edgar, “Signos y significación. El surgimiento de la semiótica contemporánea” en *Semiosis y Faneroscopia. Actas de las Primeras Jornadas Internacionales Peirceanas*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, segunda edición, México, 2011.

<sup>72</sup> Beuchot Mauricio, “Semiótica y filosofía del lenguaje en Tomás de Aquino” en *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*, Fondo de Cultura Económica, quinta reimpresión, México, 2012.

<sup>73</sup> Beuchot Mauricio, “Estudio del signo en el México colonial” en *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*, Fondo de Cultura Económica, quinta reimpresión, México, 2012

el signo posee un doble aspecto: en primer lugar como objeto, puesto que es cierta cosa ya sea de una naturaleza física o psíquica. En segundo lugar como signo, porque remite a otra cosa a la que representa. Para Peirce lo central del signo reside en el poder de servir como intermediario entre los objetos del mundo y la mente de sus observadores.



Los interpretantes se naturalizan y se manifiestan en nuestro comportamiento, es decir, se degeneran. Ya no es necesario hacer examen sobre los interpretantes. Los damos por hecho y los aplicamos. Es un hábito práctico. Por ejemplo, el sonido de una ambulancia como signo, implica un hábito de abrirle paso, (en el caso de que estuviésemos conduciendo). Fenomenológicamente los signos aparecen bajo la forma de ideas provisionales sobre la realidad. Los signos expresan las ideas que la mente ha creado en torno a ellos. Un banco de signos que hemos ido aprendiendo a lo largo de nuestras vidas.

Vivimos en la terceridad, estamos sumergidos en un universo de signos y los signos estructuran nuestra manera de pensar, actuar y de ser. Para poder caminar, bailar, hablar, andar en bicicleta, tocar un instrumento, aprender a manejar, etc. primero debe racionalizarse su funcionamiento, entender que implica ese conocimiento y que posibles efectos prácticos podemos obtener. Posteriormente, se naturaliza ese conocimiento y se manifiesta en el mundo real. Por esa razón, el planteamiento de Peirce es epistemológico y específicamente pragmático. Recurriendo nuevamente a Nietzsche nos dice:

¿Qué es la verdad? Una multitud en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos; en una palabra, un conjunto de palabras que, elevadas, traspuestas y adornadas poética y retóricamente, tras largo uso, el pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas ya utilizadas que han perdido su fuerza sensible<sup>74</sup>.

Como lo señala Luis Monzón<sup>75</sup>, todo nuestro conocimiento y por extensión, toda nuestra realidad humana no es más que el producto de una interpretación. De ahí que se recurra a la frase de Nietzsche *no hay hechos, sólo interpretaciones*. Es decir, que la verdad existe sólo en virtud de una convención. De la misma forma, en que los objetos no tienen sentido por sí mismo, la verdad se configura a partir de las opiniones y enfoques que proporciona cada cultura.

---

<sup>74</sup> Nietzsche, Friedrich, "Introducción teórica sobre la verdad y la mentira en el sentido extramoral", en *El libro del filósofo*, [Trad. Ambrosio Berasain], Edit., Taurus, colección Great Ideas, primera edición, México, 2013.

<sup>75</sup> Véase, Monzón Luis Antonio, "Gestión cultural: una perspectiva hermenéutica" en *Revista Digital de Gestión Cultural*, año 1, número 1, junio 1 de 2011. UACM, México. Artículo consultado en: [www.gestioncultural.org.mx](http://www.gestioncultural.org.mx)

En este sentido, a Peirce le interesó saber cómo pensamos y establecer las leyes que rigen el pensamiento. De manera general, Peirce concluyó que sólo podemos conocer la realidad por medio de los signos y que pensamiento es igual a signos. Este interés llevó a nuestro autor a desarrollar dentro del interpretante, tres modos en que racionalizamos.

La subdivisión del interpretante es igualmente en tres: término, proporción y argumento. El término señala una modalidad de los conceptos que hacen aparecer a los objetos en su generalidad, la idea primera que tenemos del signo. Se trata sólo de una posibilidad de representación del objeto, es una denotación de clase.

La proposición (combinación de términos) expresa un atributo igualmente general que se conecta con el término. Este signo representa para el interpretante un hecho con existencia real.

Por último, el argumento contiene una conclusión o lo que Peirce llama significación, es decir una ley sobre las relaciones sígnicas.

Quisiéramos detenernos sobre este último, pues el argumento ofrece una explicación de cómo la creatividad y la imaginación entran en el proceso de semiosis para significar la música. En las siguientes líneas explicaremos en qué consisten cada una de estas inferencias y su modo en que se relacionan para generar sentido en un objeto musical.

# MAPA FANEROSCÓPICO

|               |             |               |
|---------------|-------------|---------------|
| PRIMERIDAD    | SEGUNDIDAD  | TERCERIDAD    |
| REPRESENTAMEN | OBJETO      | INTERPRETANTE |
| CUALISIGNO    | SINSIGNO    | LEGISIGNO     |
| ÍCONO         | ÍNDIX       | SÍMBOLO       |
| TÉRMINO       | PROPOSICIÓN | ARGUMENTO     |

## Capítulo 1.3 Abducción-Deducción-Inducción

Como hemos venido demostrando, la teoría de Peirce tiene claramente una lógica de tres que se replica de manera fractal y genera nuevas relaciones. El argumento no podría ser la excepción, por lo que se divide en deducción, inducción y abducción los cuales son mecanismos cognoscitivos con los que podemos hacer un ordenamiento sobre del mundo.

La deducción se refiere a las premisas que garantizan la validez de la conclusión. Hay una ley general que se aplica a un caso específico. Este argumento implica pasar de premisas verdaderas a conclusiones verdaderas.

La inducción es el procedimiento por el cual comprobamos la validez de nuestras inferencias a partir de la experimentación. La inducción trata de comparar varios resultados con el fin de comprobar u obtener una nueva ley. De un caso específico se llega a una generalización.

La abducción es, para Peirce, la racionalidad que surge a partir de la creatividad. Es una hipótesis sobre un posible resultado que se espera. Peirce considera a la abducción como una forma de sacar una predicción general sin certeza positiva, pero lo justifica porque cree que este método permite explorar las causas de un fenómeno con la esperanza de descubrirlas mediante el uso de una hipótesis.

De este modo, las inferencias argumentativas que acabamos de señalar las reconocemos generalmente como parte del método que utilizan las ciencias para llegar a una conclusión o resultado. No obstante el argumento también está en el proceso creativo de la música y en general de toda obra artística. En este sentido, Nicole Everaert-Desmedt<sup>76</sup> hace un paralelismo interesante entre ciencia y arte que a continuación explicaremos.

El primer paso que realiza la ciencia, o mejor dicho el investigador, es el asombro. El investigador se encuentra frente a un fenómeno que perturba su estado de creencia de realidad. Hay un hecho sorprendente que no se puede explicar en el marco de la teoría existente, por lo que el investigador recurre a un segundo paso; hace una abducción, esto es, formula una hipótesis que podría explicar ese fenómeno; luego (tercer paso) el investigador aplica esa hipótesis por deducción, dicho con otras palabras, infiere en el fenómeno a partir de premisas verdaderas en la materia y saca de ella resultados que serán eventualmente sometidos a revisión. Finalmente (cuarto paso) se recurre a la inducción, es decir, una serie de pruebas empíricas que ayuda a verificar la inferencia abductiva y la aplicación de la deducción en el fenómeno. De los resultados que se obtengan de esas pruebas, el investigador generará una nueva deducción, ley o norma sobre ese fenómeno sorprendente.

Por otro lado, en el proceso creativo de la música nuevamente encontramos estas inferencias argumentativas. Al principio el artista experimenta una turbación provocada, no por un hecho sorprendente, sino por una sensación inquietante. Se encuentra en el plano de la primeridad, un caos de cualidades de sentimiento.

---

<sup>76</sup> Everaert-Desmedt Nicole, *¿Qué hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística*. Artículo consultado en <http://www.unav.es/gep/EveraertUtopia.html>

Experimenta un sentimiento que parece apropiado, pero no que no tiene objeto al cual le sea relacionado. Esa turbación es el estado inicial que llega a generar una obra de arte. En segundo lugar, la producción de la obra empieza por una abducción, pero, mientras que en la abducción científica consiste en formular una hipótesis como solución a un problema, la abducción o hipótesis artística consiste en tratar de plantear el problema. Intentar captar las cualidades de sentimiento en un soporte. Pensar la primeridad en signos y considerarlos como los más apropiados para esa sensación que le genera. Posteriormente, mediante la deducción, el artista proyectará una hipótesis sobre la obra, es decir, va a presentar las cualidades de sentimiento dándoles forma, encarnándolas en un objeto. La deducción artística consiste en aplicar técnicas y procedimientos formales que ya conoce en su obra.

De todo su bagaje, el artista seleccionará aquellos recursos técnicos que le sean más apropiados para la elaboración de su obra con lo cual irá encarnando la primeridad.

La proyección puede hacerse en un boceto, una maqueta o directamente en la obra conforme se construye. La proyección permite aclarar la hipótesis, que es vaga al principio; permite precisarla, para que pueda ser "probada", por inducción, en el último paso de la creación: el juicio del artista sobre su obra<sup>77</sup>.

El último paso de la creación de una obra es la inducción. Pero ¿Cómo puede el músico probar el valor de su creación? Nos dice Nicole que el artista no dispone de una unidad de medida correspondiente en la realidad con la cual comprobar la exactitud o el valor de su creación, tal y como lo haría el científico. Además el músico no busca la verdad como correspondencia con algo real, sino más bien como autoadecuación, es decir, que debe ser apropiada en sí misma. La obra se presenta como un sentimiento razonable, cuando vuelve inteligible una cualidad de sentimiento, "Una buena obra de arte es la expresión inteligible de una cualidad de sentimiento sintetizada bajo la forma de un signo."<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Everaert-Desmedt Nicole, *¿Qué hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística*. Artículo consultado en <http://www.unav.es/gep/EveraertUtopia.html>

<sup>78</sup> *Ibíd.*

Con esto queremos decir, que la música hace transitar de una primeridad a una terceridad. Si el artista comprueba que la obra ha dado forma a un sentimiento hacia algo inteligible, puede juzgar que la obra está terminada. El primer interpretante de la obra es el artista, no obstante su trabajo siempre queda abierto a otras interpretaciones: la del crítico, la prensa, el público.

Sin embargo, para hacer de una primeridad algo inteligible requiere la intervención de la terceridad, puesto que para expresar las cualidades de sentimiento sólo puede suceder por medio de signos. Si la primeridad no se formula, quedaría en el plano de la indistinción, del caos, de un posible. Sólo se puede formular las cualidades modificando las terceridades, de aquí que el razonamiento abductivo sea importante para lograr una subversión de los signos establecidos. El resultado más importante que se llega a esto, es que se genera un conocimiento nuevo de lo real<sup>79</sup>.

De manera similar, Umberto Eco ya había explicado este proceso en *Apocalípticos e integrados*. Nos dice Eco que a diferencia de los procesos de comunicación como el de la lengua, en la música hay un metalenguaje el cual, el sentido no es literal. La obra siempre queda abierta a los interpretantes.<sup>80</sup>

En el habla, lo importante es que el mensaje final o idea que exprese una persona sea comprendida y clara para el resto de las personas. Por eso hay una serie de reglas, normas y elementos de sintaxis que nos ayudan a transmitir cierto pensamiento hacia los receptores de manera más o menos inequívoca. Es lo que Eco llama estructura referencial.

Sin embargo, esto no sucede en la creación de una obra musical, ya que hay una subversión a las normas que regulan el habla. Por la forma en que está “dicho”, el mensaje, resulta confuso para el interpretante comprenderlo. Hay una degeneración en las terceridades. Este desplazamiento en las normas obliga al interpretante a analizar el mensaje y a la forma en que está estructurado.

---

<sup>79</sup> *Ibíd.*

<sup>80</sup> Escandell Vidal M. Victoria y Leonetti Jungl Manuel, “Modelos lingüísticos para la teoría de la música” en *Actas del VII Congreso Nacional de lingüística aplicada. Sevilla 5, 6 y 7 de Abril de 1989*, Asociación Española de la Lingüística aplicada.

En el mensaje poético<sup>81</sup>, la función referencial de un término puede ser interpretada de varios modos. A diferencia del mensaje referencial, "... el mensaje poético no se constituye únicamente como un sistema de significados [...] sino también como el sistema de las relaciones sensibles e imaginativas estimuladas por la materia de la que están hechos los significantes"<sup>82</sup>. Dada la lógica del mensaje poético, el interpretante puede significar continuamente la estructura de la que es espectador. Es por eso que se pone mayor atención en la estructura que en el mensaje final de la obra.

Por ejemplo, en la obra 4'33" de Jhon Cage podemos observar el proceso de abducción, inducción y deducción que acabamos de describir así como la subversión a las estructuras musicales normadas. Como músico, Cage poseía un bagaje sobre teorías musicales, composición, historia de la música. etc. Sus trabajos en este plano correspondían a inferencias deductivas. Posteriormente, Cage se da cuenta (aparece una turbación, una inquietud) de que la historia de la música se ha preocupado por los sonidos y no se ha interesado tanto por el silencio. Entonces Cage se pregunta si realmente existe el silencio. Crea una abducción sobre la cuestión.

A manera de inferencia, en 1951, Cage se introduce en una cámara anecóica para experimentar el silencio. De los resultados y reflexiones obtenidos, Cage realiza la obra 4'33" con lo que logra dos cosas, en primer lugar llegar a la conclusión de que el silencio no existe, pues aún en la cámara anecóica lograba escuchar parte de su organismo en funcionamiento. En segundo lugar, Cage introdujo una forma distinta de hacer, comprender y escuchar música.

Cuando Cage presenta la obra frente al público, obliga a desplazar los interpretantes de los oyentes. Las terceridades de los asistentes se vieron afectadas al momento de "escuchar" la pieza musical. Es decir, existe un hábito cuando se asiste a un concierto. Los interpretantes de los asistentes que acuden a una sala de conciertos, les indican que un músico ejecutará su instrumento y que interpretará un repertorio en particular; esperarán programas de manos y llegarán

---

<sup>81</sup> Eco Umberto, "Estructura del mensaje poético" en *Apocalípticos e integrados*, [Trad. Andrés Boglar], Fábula Tusquets Editores, 4ta edición, México, 2012.

<sup>82</sup> *Ibíd.*

con una expectativa sobre lo que se va a presentar. Si todo ocurre como los intérpretes lo predijeron, los asistentes pueden aplaudir en algunos momentos de la audición.

La interpretación más conocida de la obra 4'33" consta de tres movimientos, para ejecutarse en el piano. El músico se dirige hacia el piano, abre la carpeta de la partitura y durante 4 minutos y 33 segundos no ejecuta el instrumento. Ahí hay una primera ruptura al hábito. ¿Entonces en qué consistió la obra? En escuchar lo que sucedía en el tiempo que duraba la obra. Los susurros y los comentarios de los asistentes eran en realidad la obra. Con este trabajo, Cage dio un giro epistemológico a la comprensión sobre la música. Abrió nuevos caminos y ofreció nuevas posibilidades creativas tanto para músicos como para los oyentes. Hubo una modificación a las terceridades del público, la crítica, la prensa y músicos. Se generó un nuevo conocimiento de lo real. Finalmente como toda vanguardia artística, la obra de Cage tardó en ser comprendida y aceptada.

Nicole<sup>83</sup> nos señala que el trabajo del artista amplía el conocimiento de lo real. Pensemos que toda vanguardia, escuela artística, género musical, parte de algo ya establecido. Lo que hace el artista es primero conocer esas reglas, saber cuál es su lógica y posteriormente modificarlas creando así una nueva percepción de lo real.

A manera de conclusión podemos decir que si una obra no se preocupa por modificar el simbolismo preexistente, si no propone un nuevo enfoque sobre lo real, entonces podemos hablar de que esa obra se trata de algo kitsch. Y este punto es importante, porque en nuestras sociedades contemporáneas, las industrias culturales han educado a nuestros oídos con música kitsch.

## Conclusión

Mencionamos en el capítulo anterior, que un signo representa a otra cosa para alguien y que los elementos formales que constituyen al signo son el objeto, representamen e intérprete. Estos tres elementos están en mutua relación y son

---

<sup>83</sup> Everaert-Desmedt Nicole, *¿Qué hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística*. Artículo consultado en <http://www.unav.es/gep/EveraertUtopia.html>

indispensables para poder hablar de signos. Los objetos que se pueden representar por signos pueden ser objetos empíricos, imaginables o inimaginables. El mecanismo que utilizamos los seres humanos para conocer lo real y crearlo se llama semiosis. Esto nos permitió ver la lógica con la cual significamos a la música y los usos que podemos hacer de ella.

Del mismo modo, explicamos que cualquier cosa para ser conocida, necesariamente debe pasar por un proceso de semiosis, es decir, debe haber un movimiento de objeto inmediato a objeto dinámico. Recordemos que los objetos inmediatos son todos aquellos objetos en los que no hay prejuicio, noción o forma de representación. Los objetos inmediatos son pre-existentes a cualquier forma de representación e interpretación. Es la cosa en sí.

Por esta razón, la teoría de Peirce adquiere una perspectiva epistémica, puesto que sólo mediante signos podemos pensar y configurar lo real. En este sentido, Peirce elabora una compleja teoría de los signos que se basan en tres categorías que Peirce llama primeridad, segundidad y terceridad, es decir, acción, reacción y ley respectivamente.

Explicamos también que la música adquiere una significación a partir de las pragmáticas interpretativas de cada oyente, es decir, desde de la familiaridad, el bagaje y experiencia musical que posee cada persona se genera sentido.

Algo importante que revisamos, fueron las discusiones acerca de la música universal, una noción que se fortaleció en la Ilustración pero que, eventualmente se puso en duda con las investigaciones semióticas de Saussure y sobre todo de Peirce. Del mismo modo, analizamos la discusión entre musicólogos y etnomusicólogos, pues para los primeros el sentido de la música ésta en sí misma y corresponde a un oyente competente descubrir ese sentido. Sin embargo para los etnomusicólogos, el sentido no ésta anclada al hecho musical, sino que el sentido lo proporciona el contexto cultural.

Ahora bien, respondiendo a la pregunta que lanzamos al inicio de este escrito sobre ¿Qué es música? a la luz de Peirce, podemos concluir que la música hace inteligible la primeridad. Sin embargo, lo importante no es el resultado inteligible, sino el movimiento de volverse inteligible, es decir, lo valioso de la música son las metáforas, imágenes, recuerdos y pragmáticas interpretativas que podemos

generar a partir de ella. Dicho de este modo, todas las personas interpretan, la diferencia entre un oyente no especializado y uno con un bagaje más específico, es que una interpretación puede ser más o menos rica, atenta y con mayores matices sobre las interpretaciones musicales.

Recordemos que para López Cano la música es "...el universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad y pertenencia, intenciones o efectos de comunicación (incluyendo los malos entendidos), relaciones de una música con otras músicas, obras, géneros, y con diversas partes de sí misma, etc. que construimos con y a partir de la música. Cuándo una música detona cualquiera de los elementos señalados funciona como signo..."<sup>84</sup> Los significados que construimos en y con la música parecen tener una motivación en las relaciones que cada cultura construye entre su música y su percepción del espacio-tiempo.

El significado musical, entendido como primeridad inteligible, es el resultado de una articulación entre el objeto musical en sí mismo (sintaxis, gramáticas, intenciones del autor al crear una pieza), sus usos devenidos históricamente y su convencionalización cultural. Y por otro lado, la significación musical también llega por el sujeto oyente, su experiencia auditiva y su nivel de familiaridad con el estilo. Los significados emergen de la experiencia activa de una audición (o interpretación) musical en un momento histórico y cultural particular. Por esta razón, el estudio de la significación musical no se puede limitar al estudio solamente de la partitura o del contexto en el que se encuentra.

Finalmente, el fenómeno musical corresponde al orden de la terceridad, del pensamiento. La música es pensamiento, de aquí que sea importante y vital para la vida de los seres humanos y la configuración de lo real. Por tal motivo, en el siguiente capítulo profundizaremos sobre el aspecto cultural y ver las implicaciones que tiene en los procesos significativos de la música. Es decir, nos interesan las

---

<sup>84</sup> López Cano, Rubén, "Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual", en Martí, Josep y Martínez Silvia (eds.), *Voces e imágenes en la etnomusicología actual, Actas del VII congreso de la SibE*. Madrid, Ministerio de cultura. Versión Online [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net)

fuentes de sentido extramusical, las cuales influyen en las pragmáticas interpretativas de las personas para generar significación sobre la música.

## **Capítulo 2.0**

### **Cultura y pragmatismo**

En este capítulo profundizaremos sobre los procesos de significación de la música a partir de un ámbito extramusical. Desde el punto de vista de la semiótica, cualquier fenómeno de naturaleza acústica o no, puede ser considerado como signo musical en tanto que, existan pragmáticas interpretativas que así lo determinen. En este sentido un signo musical abarca desde los fenómenos acústicos hasta partituras, grabaciones, instrumentos, conciertos, bailes, estilos musicales y diversos aspectos culturales que se vinculan directa o indirectamente con la música.

A diferencia del capítulo anterior en donde explicamos la semiosis y los elementos formales que constituyen al signo y la lógica trídica que envuelve al mapa faneroscópico, en las siguientes líneas enfatizaremos la construcción de sentido desde lo extramusical, es decir, desde el ámbito cultural. Como esbozamos anteriormente, la cultura influye en las pragmáticas interpretativas de los oyentes de tal manera que es importante conocer las relaciones y vínculos que se crean en la construcción de sentido en la música a partir de la cultura.

Partiendo de esta idea comenzaremos con una aclaración teórica sobre el concepto cultura. Etimológicamente cultura "...proviene del latín, cuya última palabra trazable es colere. Colere tenía un amplio rango de significados: habitar,

cultivar, proteger, honrar con adoración.”<sup>85</sup> Los griegos utilizaron el término *cultura animi* para referirse de manera análoga al cultivo de lo propiamente humano, es decir, del alma o el intelecto<sup>86</sup>.

En este sentido, el término cultura se mantuvo más o menos estable hasta la Edad Media Francesa. En este periodo continuó la idea de cultura como producto de la formación y de la educación.<sup>87</sup>

Eventualmente y por usos decantados históricamente, el término cultura se amplía durante el siglo XVIII con la Ilustración en Francia, y posteriormente en Alemania bajo los términos de *civilisation* y *kultur* respectivamente. Norbert Elías nos dice que

...el concepto francés e inglés de “civilización” puede referirse a hechos políticos o económicos, religiosos o técnicos, morales o sociales, mientras que el concepto alemán de “cultura” se remite substancialmente a hechos espirituales, artísticos y religiosos, y muestra una tendencia manifiesta a trazar una clara línea divisoria entre los hechos de este tipo y los de carácter político, económico y social.<sup>88</sup>

En este periodo el término cultura se vinculó con la idea de una aristocracia. Se forjó una idea de status a partir de este concepto. Sin embargo, a finales del siglo XIX y principios del XX, las ciencias antropológicas retomarían el concepto cultura como parte de sus estudios y propondrían una definición que hasta nuestros días se ha mantenido con ligeros cambios y es la más usual en diversas ciencias sociales y humanísticas.

Uno de los primeros en redefinir cultura fue el antropólogo británico E. B. Tylor. Para este antropólogo la cultura es “...un todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, capacidades y hábitos que adquiere el ser humano como miembro de una sociedad”.<sup>89</sup>

<sup>85</sup> Tomás R. Austin Millán, *Para comprender el concepto Cultura*, UNAP Educación y Desarrollo, Año 1, N° 1, Marzo 2000, de la Universidad Arturo Prat, Sede Victoria, Chile

<sup>86</sup> Véase, Monzón Luis Antonio, “Gestión cultural: una perspectiva hermenéutica” en *Revista Digital de Gestión Cultural*, año 1, número 1, junio 1 de 2011. UACM, México. Artículo consultado en: [www.gestioncultural.org.mx](http://www.gestioncultural.org.mx)

<sup>87</sup> *Ibíd.*

<sup>88</sup> *Op. cit.* En Arciniegas Rodríguez, et al, “Consideraciones semióticas: un acercamiento a la definición de cultura” en *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, núm. 25, enero-junio, 2015, pp. 99-121, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia Tunja, Colombia. Artículo disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=322238638006>

<sup>89</sup> *Ibíd.*

Nos señalan Ziauddin Sardar y Borin Van Loon que "...algunos antropólogos consideran que la cultura es un comportamiento social. Para otros, la cultura no es en absoluto el comportamiento, sino una abstracción del comportamiento. Para algunos las hachas de piedras y la alfarería, el baile y la música, la moda y el estilo constituyen la cultura; mientras que para otros ningún objeto material puede ser cultura"<sup>90</sup>.

En el caso de los Estudios culturales, Raymond Williams diría que la cultura incluye la organización de la producción, la estructura de la familia, la estructura de las instituciones que expresan o rigen las relaciones sociales que utilizan los miembros de la sociedad para comunicarse.<sup>91</sup>

Sin embargo, los estudios sobre semiología de Saussure sirvieron a Levi-Strausse para comprender desde una lógica estructural a la cultura. Nos dice Levi-Strausse que "...el lenguaje aparece también como condición de la cultura en la medida en que ésta posee una arquitectura similar a la del lenguaje. Una y otra se edifican por medio de oposiciones y correlaciones, es decir, de relaciones lógicas"<sup>92</sup>. También desde de la antropología, para Clifford Geertz la cultura es una visión del mundo expresada en símbolos y en consecuencia, es un conjunto elaborado de signos.<sup>93</sup>

En este sentido, la semiología estructural de Saussure influyó a otros autores como Roland Barthes, Algirdas Greimas y Yuri Lotman para establecer una teoría de la cultura a partir de los signos. De hecho, Lotman inaugura un nuevo campo de investigación al poner como objeto de estudio a la cultura desde un enfoque semiológico. Para Lotman "...el trabajo fundamental de la cultura consiste en organizar estructuralmente el mundo que rodea al hombre. La cultura es un generador de estructurabilidad..."<sup>94</sup>

Sin embargo coincidimos con Luis Monzón en considerar a la cultura como el resultado de un proceso constante de formación, o mejor dicho de significación.

---

<sup>90</sup> *Ibíd.*

<sup>91</sup> *Ibíd.*

<sup>92</sup> Lévi-Strausse, Claude, "Lingüística y Antropología" en *Antropología estructural* [Trad. Eliseo Verón], 2da. reimpresión, Ediciones Paidós. Barcelona, España, 1995.

<sup>93</sup> Zecchetto, Victorino, "Lo dado, lo creado y adquirido. Naturaleza y cultura" en *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Quito: Ediciones Abya-Yala. Disponible en <http://repository.unm.edu/bitstream/handle/1928/10563/La%20danza%20de%20los%20signos.pdf>

<sup>94</sup> *Ibíd.*

Por ejemplo, cuando una persona llega a este mundo lo hace sin el conocimiento de todas las cosas y tales cosas, carecen de valor sin una narración. La familia y la escuela son quienes inician el proceso de construcción de las primeras narrativas sobre los objetos.<sup>95</sup> Nos dice Monzón<sup>96</sup> al respecto que, en realidad no existen monumentos, reliquias, eventos históricos cuyo valor esté en sí mismo. El valor de cada objeto se construye o se forma históricamente.

En este sentido entendemos por cultura, una semiosis colectivizada. Como hemos señalado anteriormente, la semiosis es un proceso cognitivo que realiza cada persona para poder comprender el mundo natural y el abstracto. Recordemos que para Peirce, la semiosis es una acción que involucra una relación triádica entre el representamen, el objeto y el interpretante<sup>97</sup>. Estos elementos describen relaciones o funciones sígnicas y no objetos, cosas o categorías fijas, de tal manera que el interpretante en una semiosis, es el representamen en otra semiosis<sup>98</sup>.

Nos dice Peirce:

[...] Por semiosis entiendo [...] una acción o influencia que es, o implica, la cooperación de tres sujetos, a saber, un signo, su objeto y su interpretante, influencia ternaria [sic] que no puede en manera alguna resolverse en acciones entre pares [...] Mi definición confiere a toda cosa que así actúe el título de signo<sup>99</sup>.

De acuerdo con Herman Parret<sup>100</sup> la función semiótica<sup>101</sup> es la mediadora entre el sujeto y el mundo natural y abstracto. Pero el mundo y sus posibles interpretaciones no se crean de manera individual y aislada, necesitan ser expresadas mediante signos dentro de un grupo humano para mantener cierta estabilidad y continuidad en una posible interpretación.

---

<sup>95</sup> Monzón Luis Antonio, "Gestión cultural: una perspectiva hermenéutica" en *Revista Digital de Gestión Cultural*, año 1, número 1, junio 1 de 2011. UACM, México. Artículo consultado en: [www.gestioncultural.org.mx](http://www.gestioncultural.org.mx)

<sup>96</sup> *Ibíd.*

<sup>97</sup> Insistimos nuevamente que tanto en la semiosis como en el representamen, el objeto y el interpretante no tienen existencia propia. Uno depende del otro. Se analizan de manera aislada sólo para distinguirlos formalmente.

<sup>98</sup> Elizondo, Jesús Octavio, "El origen del signo como pensamiento inferencial" en *Signo en acción. El origen común de la semiótica y el pragmatismo*. Edit. Paidós, México, D.F. 2012.

<sup>99</sup> Op. Cit. Elizondo, Jesús Octavio, "El origen del signo como pensamiento inferencial" en *Signo en acción. El origen común de la semiótica y el pragmatismo*. Edit. Paidós, México, D.F. 2012.

<sup>100</sup> Parret, Herman, "Filosofías primeras. La teleología de las filosofías primeras" en *Semiótica y pragmática*, [trad. María Teresa Poccioni], Edit. Edicial, Universidad Nacional de la Plata, Argentina

<sup>101</sup> El origen del término semiótica se remonta a la cultura griega, la cual era una de las tres ramas de la medicina. La semiótica comprendía el diagnóstico y pronóstico por medio de los signos. Véase: Elizondo, Jesús Octavio, *Signo en acción. El origen común de la semiótica y el pragmatismo*. Edit. Paidós, México, D.F. 2012.

Al respecto, Nietzsche nos señala que

...habrá de admirar al hombre como un poderoso genio de la arquitectura que consigue edificar una cúpula conceptual {signos} infinitamente complicada sobre fundamentos móviles y en cierto modo sobre agua en movimiento. En cualquier caso, para encontrar apoyo en tales fundamentos la construcción tiene que ser como de tela de araña, lo suficientemente fina como para poder ser transportada por las olas y lo bastante consistente como para no dispersarse al soplo del viento más ligero. En cuanto genio de la arquitectura el hombre se sitúa muy por encima de la abeja: ésta construye utilizando la cera que encuentra en la naturaleza, aquél lo hace partiendo de la materia, mucho más delicada, de los conceptos que primeramente tiene que fabricar por sí mismo.<sup>102</sup>

Imaginemos a los primeros grupos humanos en la tierra, ellos necesitaron una forma de representar por algún medio los fenómenos naturales. La semiosis permitió al ser humano expresar esos fenómenos mediante signos. De este modo, un fenómeno natural representado por medio de signos, permite conocer y comunicar ese fenómeno al resto de la comunidad. Hubo también la necesidad de preservar y mantener cierta relación entre objetos con los signos (semántica). Aquí podemos hablar de una herencia de signos a las nuevas generaciones. Así, cuando uno llega a este mundo ya existe un sistema de signos previamente convencionalizado. Corresponde a cada uno de nosotros apropiarse de los signos que ya existen y esto es posible gracias a la semiosis.

Como bien señala Jesús Elizondo<sup>103</sup>, no es posible llamar nada significativo o signifiante si no es comunicable. La comunicación necesariamente involucra una serie de signos que son normados y utilizados por una comunidad que ha creado una relación de signos.

En términos peircianos, el ser humano se mueve constantemente entre objetos dinámicos y objetos inmediatos. Cuando uno llega a este mundo, se encuentra inmerso de objetos dinámicos. La semiosis permite hacer de esos objetos dinámicos inmediatos a partir de un sistema de signos ya establecidos, normados y legalizados (la narratividad en Monzón)

---

<sup>102</sup> Nietzsche, Friedrich, "Introducción teórica sobre la verdad y la mentira en el sentido extramoral", en *El libro del filósofo*, [Trad. Ambrosio Berasain], Edit., Taurus, colección Great Ideas, primera edición, México, 2013.

<sup>103</sup> Elizondo, Jesús Octavio, "Pragmatismo: hábitos, creencias y acción" en *Signo en acción. El origen común de la semiótica y el pragmatismo*. Edit. Paidós, México, D.F. 2012.

Para que existan signos y por lo tanto cultura, el ser humano se basa en la semiosis y en las tres categorías del fanerón: primeridad, segundidad y terceridad. Como lo menciona Peirce, los signos son virtualmente infinitos de aquí que se explique que la cultura siempre está en constante cambio. Las personas comparten signos para poder comunicarse, actuar y pensar el mundo.

La cultura tiene que ver con un modo particular de interpretar el mundo, por ejemplo, la invención de *La mer* de Debussy no pudo haber existido sin una reflexión previa acerca del mar.

En este sentido, Nietzsche retoma de Protágoras la idea de que el hombre es la unidad de medida de todas las cosas. La interpretación del mundo que genera es absolutamente antropomórfico<sup>104</sup>. Recordemos por ejemplo la escena de los músicos del bar en la película *Star Wars episodio IV*<sup>105</sup>. Identificamos en los extraterrestres signos que nos permiten hacer una analogía a cualquier grupo de swing, jazz o rock que conocemos. En este sentido, Hollywood no escapa de crear películas sin una visión antropomórfica. El mismo Peirce nos dice que en la pragmática, el razonamiento está motivado por propósitos fundamentalmente antropológicos<sup>106</sup>.

Por otro lado, la cultura es el resultado tangible y abstracto de una combinación entre semiosis colectivizadas, relaciones sígnicas así como de funciones pragmáticas. Este último aspecto es un concepto capital dentro de la teoría peirciana ya que no podemos concebir desde la semiótica, una cultura sin pragmática. De hecho, Charles Morris retoma la semiótica de Peirce y propone a la pragmática como una de las tres ramas de la semiótica<sup>107</sup>.

Para Peirce la pragmática fue de vital importancia, por lo que le dedicó varios estudios al respecto. Peirce se basó en la noción *pragmatisch* de Kant en la cual, define como la relación con algunos propósitos humanos definidos. En este sentido,

---

<sup>104</sup> Nietzsche, Friedrich, "Introducción teórica sobre la verdad y la mentira en el sentido extramoral", en *El libro del filósofo*, [Trad. Ambrosio Berasain], Edit., Taurus, colección Great Ideas, primera edición, México, 2013.

<sup>105</sup> Véase, <https://www.youtube.com/watch?v=g6PDcBhODqo>

<sup>106</sup> *op. cit.* Elizondo, Jesús Octavio, "Pragmatismo: hábitos, creencias y acción" en *Signo en acción. El origen común de la semiótica y el pragmatismo*. Edit. Paidós, México, D.F. 2012.

<sup>107</sup> La sintaxis que estudia las relaciones de coherencia entre signos; la semántica que estudia las relaciones de correspondencia entre signos y objetos; y la pragmática que estudia las relaciones de usos entre signos y usuarios, pues éstas determinan y modifican la relación de los signos con los significados. Véase. Beuchot Mauricio, *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*, Fondo de Cultura Económica, quinta reimpresión, México, 2012.

la pragmática tiene una motivación antropológica.<sup>108</sup> La pragmática en Peirce establece la relación entre diferentes tipos de razonamientos y la intencionalidad del sujeto en el mundo, es decir, en la cultura.

Como bien apunta Clifford Geertz desde la antropología “...llegar a ser individuos en una cultura, es ser guiados por sistemas de significación históricamente creados en virtud de los cuales formamos, ordenamos y dirigimos nuestras vidas”.<sup>109</sup>

Volviendo a la semiótica, recordemos que el interpretante en Peirce es un signo más desarrollado que aclara al primer signo y que puede tomar forma de acción o hábito<sup>110</sup> (terceridades). En este sentido hábito y pragmatismo en Peirce son vinculantes con el pensamiento.

Nos dice Jesús Octavio Elizondo<sup>111</sup> que la máxima o regla primera del pragmatismo peirciano es aclarar las ideas en el ámbito práctico. Dicho de otra manera, el principio del que se desprende esta regla es que la función del pensamiento es producir hábitos de acción y esto, en última instancia construye creencias de realidad.

Por creencia de realidad Peirce<sup>112</sup> entiende lo siguiente: 1) Es algo de lo que tenemos conocimiento; 2) Desplaza el sentimiento de duda; 3) implica el establecimiento en nuestra naturaleza un hábito. En suma, lo importante en la construcción de creencias de realidad son los hábitos que pueden generar en los seres humanos.

Siguiendo a Peirce nos dice:

Si las creencias no difieren a este respecto, si sosiegan la misma duda produciendo la misma regla de acción, entonces meras diferencias en la forma de ser conscientes de ella no las convierten en creencias

<sup>108</sup> Parret, Herman, “Filosofías primeras. La teleología de las filosofías primeras” en *Semiótica y pragmática*, [trad. María Teresa Poccioni], Edit. Edicial, Universidad Nacional de la Plata, Argentina

<sup>109</sup> *Op. cit.* En Arciniegas Rodríguez, *et al.*, “Consideraciones semióticas: un acercamiento a la definición de cultura” en *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, núm. 25, enero-junio, 2015, pp. 99-121, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia Tunja, Colombia. Artículo disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=322238638006>

<sup>110</sup> Se reconoce al filósofo y psicólogo escocés Alexander Bain haber fundamentado el concepto de hábito y de creencia. Esta última la define como aquello en virtud de lo cual un hombre está dispuesto a actuar. Véase: Elizondo, Jesús Octavio, *Signo en acción. El origen común de la semiótica y el pragmatismo*. Edit. Paidós, México, D.F. 2012.

<sup>111</sup> Elizondo, Jesús Octavio, “Pragmatismo: hábitos, creencias y acción” en *Signo en acción. El origen común de la semiótica y el pragmatismo*. Edit. Paidós, México, D.F. 2012.

<sup>112</sup> *Ibid.*

diferentes, del mismo modo que tocar una misma melodía en distintas claves no es tocar melodías diferentes<sup>113</sup>

De aquí que, no podamos concebir la cultura sin los objetos que crea el ser humano. Herramientas, artes, ciencias, deportes, tecnologías, sistemas sociales, políticos, religiosos y económicos son entidades que representan un modo particular de ver, interpretar, actuar y crear el mundo. Por eso es importante la pragmática en Peirce ya que nos hace ver la relación que hay entre pensamiento y acción.

De algún modo, Wittgenstein lo resume de la siguiente manera: el significado está en el uso<sup>114</sup>. En *Philosophical Investigations*, Wittgenstein al referirse a los signos del lenguaje nos dice que “es un conjunto de signos aplicados de manera regular en conexión con actividades extralingüísticas (acciones)...”<sup>115</sup>

Pensemos por ejemplo en las categorizaciones hombre-mujer, como pragmáticas interpretativas en los sonideros. Como producto de una cultura específica, los sonideros son espectáculos visual y musicalmente barrocos, sin embargo, los sonideros se han construido bajo discursos dominantes, específicamente el heteronormativo. En este sentido, resulta interesante cómo a partir del cuerpo se pueden generar relaciones de poder. Como bien señala Michael Foucault

...este tipo de poder se ejerce sobre la vida cotidiana inmediata que clasifica a los individuos en categorías, los designa por su propia individualidad, los ata a su propia identidad, les impone una ley de verdad que deben reconocer en ellos. Es una forma de poder que transforma a los individuos en sujetos {...} sometidos a otro a través del control y de la dependencia.<sup>116</sup>

De este modo, las identidades hombre-mujer en el espacio de los sonideros se cristalizan en el acto del baile, es decir, de la acción. El baile es un hábito que refleja el modo de interpretar el mundo heteronormativo. Sin embargo, hay que resaltar que en años recientes los colectivos o grupos de homosexuales y transexuales se han ido apropiando del movimiento sonidero. Los han hecho suyos de tal manera

---

<sup>113</sup> *Ibíd.*

<sup>114</sup> *op. Cit.* Beuchot Mauricio, “Uso, juegos del lenguaje y formas de vida” en *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*, Fondo de Cultura Económica, quinta reimpresión, México, 2012.

<sup>115</sup> *Ibíd.*

<sup>116</sup> *Op. Cit.* García Canal María Inés, “El alma, prisión del cuerpo” en *Foucault y el poder*, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, 2002. Pág. 41

que las categorizaciones hombre-mujer se han transformado, creando así nuevos esquemas de parejas de baile.

En este sentido, la música tropical que caracteriza a los sonideros juega un papel importante en la consolidación de nuevas identidades de género.<sup>117</sup> En los sonideros se ha ido convencionalizado poco a poco esta nueva figura de pareja que se ha construido gracias a la comunidad LBGTTTIQ. De acuerdo a López Cano:

Este modo de bailar inédito y característico de la comunidad gay ha impactado tan intensamente en la escena sonidera, que parejas heterosexuales comienzan a apropiárselo. Y no sólo eso. Varones heterosexuales aguardan pacientemente su turno para poder bailar aunque sea un poco con algunas de las celebridades de los clubes de baile más conocidos. De este modo, en el seno de comunidades en extremo machistas y homóforas, se observa cada vez con mayor naturalidad que un individuo heterosexual baile con un gay vestido de varón o travestido.<sup>118</sup>

Es importante subrayar que el sistema heteronormativo que conocemos, se desvanece o es más flexible en los círculos de los sonideros. De aquí su importancia, pues la escena musical de los sonideros permite crear espacios de tolerancia y al mismo tiempo romper con estigmas sobre la comunidad LBGTTTIQ.

En este orden de ideas, el sentido de un pensamiento produce hábitos. Esto resulta interesante porque el carácter de un hábito depende de la forma en la que nos hace actuar en el mundo, de aquí que, la relación de un mismo objeto sea distinta en cada cultura; en cada creencia de realidad.

Una pieza de música tradicional como cualisigno, se vincula de manera específica con la comunidad que la crea y, por otro lado, se genera otra relación sígnica cuando esa misma música se lleva a la industria cultural. En suma, epistemología<sup>119</sup> y pragmática están estrechamente vinculadas desde la teoría de Peirce.

---

<sup>117</sup> López Cano, Rubén, "Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. una aplicación al tango queer, timba, regetón y sonideros", en *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera*, Coord. Mariana Delgado y Marco Ramírez Cornejo. Edición digital disponible en: [www.elproyectosonidero.org](http://www.elproyectosonidero.org)

<sup>118</sup> Véase, López Cano, Rubén, "Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. una aplicación al tango queer, timba, regetón y sonideros", en *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera*, Coord. Mariana Delgado y Marco Ramírez Cornejo. Edición digital disponible en: [www.elproyectosonidero.org](http://www.elproyectosonidero.org)

<sup>119</sup> Como nos señala Deladalle, al ser la inferencia un método de pensar, la semiótica peirceana es otro nombre de la epistemología, pues la pregunta que se propone contestar Peirce es ¿cómo pensamos? *Op. Cit.* Elizondo, Jesús Octavio, "Pragmatismo: hábitos, creencias y acción" en *Signo en acción. El origen común de la semiótica y el pragmatismo*. Edit. Paidós, México, D.F. 2012.

En el ejemplo del sonidero, observamos que el pensamiento y la acción se relacionan para formar creencias de realidad que se sustentan en propósitos antropológicos, de este modo, una cultura es el producto de varias creencias de realidad que se vinculan de alguna manera. La construcción de sentido de los objetos dinámicos depende de los interpretantes.

Supongamos que le preguntáramos a un antropólogo, a un comerciante, a un ingeniero y a un físico qué entienden por música. En este sentido, la música es un signo que va a representar cosas distintas para cada uno de nuestros entrevistados, los cuales darían una definición a partir de sus interpretantes, es decir, de acuerdo a sus creencias de realidad fundamentadas ya sea por la antropología, la física, las matemáticas o la propia experiencia.

Esto nos lleva a afirmar desde la semiótica de Peirce, que ninguna persona carece de creencias y ninguna creencia es exactamente igual a otra. De este modo podemos pensar en una cultura como un mosaico construido a partir de creencias heterogéneas. El conjunto de cada creencia es indispensable para crear una imagen en el mosaico, es decir, una identidad en la cultura.

Del mismo modo, todo pensamiento nos conduce a actuar de manera específica dentro de la cultura. Este pensamiento se configura a partir de la cultura de la que somos miembros, pero también por la propia experiencia de cada individuo<sup>120</sup>. Desde otro campo y de manera análoga Erich Fromm<sup>121</sup> nos dice que la historia hace al hombre, pero el hombre también hace historia.

Citando a Zechetto "...a ninguno de nosotros nos es posible quitarnos los ornamentos de la cultura, ni siquiera cuando vamos desnudos, ya que esa es también una forma cultural de ser".<sup>122</sup> Esta afirmación hace evidente que la cultura es parte de la vida del ser humano, en algo que lo define.

En este sentido, el pragmatismo dirigido al mundo es el espejo de un sistema de signos, pero este sistema también se ve afectado por los cambios que van

---

<sup>120</sup> Más adelante cuando veamos la analogía-icónica en Mauricio Beuchot, profundizaremos sobre el momento en que un signo reproduce un sentido ya dado, pero además permite crear uno nuevo con base a nuestra experiencia.

<sup>121</sup> Véase, Fromm Erich, *El corazón del hombre*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

<sup>122</sup> Op. cit. en Arciniegas Rodríguez, *et al*, "Consideraciones semióticas: un acercamiento a la definición de cultura" en *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, núm. 25, enero-junio, 2015, pp. 99-121, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia Tunja, Colombia. Artículo disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=322238638006>

sucediendo en el mundo. Por eso se habla de un dinamismo en la cultura. Los objetos nunca son los mismos. Tienden a resignificarse constantemente mediante las prácticas e intencionalidades que establece el ser humano. Cualquier sistema de signos junto con el pragmatismo se puede traducir como cultura y por cultura entendemos una semiosis colectivizada.

Como hemos explicado, la cultura es resultado de inferencias cristalizadas de todos los individuos que pertenecen a un grupo. De este modo la invención de un micrófono no pudo surgir sin una reflexión previa acerca del comportamiento físico de los sonidos, y tampoco hubieran existido los himnos nacionales sin una idealización de Estado-nación. Es decir, los objetos que hay en la cultura son un modo de pensar el mundo mediante diferentes tipos de inferencias

Como bien apunta Abbagnano:

[...] el uso de los signos o semiosis es una característica importante del comportamiento humano, porque permite la utilización del pasado –de lo que no está ya presente- por la previsión y la proyección del futuro [...].<sup>123</sup>

Esto nos indica que los seres humanos a partir de sus estímulos y de su conocimiento elaboran signos para dotar de sentido y significado a toda su experiencia<sup>124</sup>.

Algo importante que debemos agregar es que no hay cosa más democrática que la cultura. Todas las personas están facultadas para significar los objetos que se crean en ella. Esta perspectiva nos ayuda a comprender que no existen culturas superiores a otras. En este sentido, es erróneo hablar de contraculturas, subculturas, culturas alternas, derechos culturales.

Finalmente, con el análisis de la música vinculada con la pragmática y sobre todo con la semiótica peirciana podemos concluir que en la música nos movemos virtualmente, interpretamos el mundo, hacemos diversas relaciones por atributos o metáforas. En suma, la música es pensamiento, es una mente extendida que posibilita otras creencias de realidad.

---

<sup>123</sup> *Op. Cit.* Elizondo, Jesús Octavio, "Pragmatismo: hábitos, creencias y acción" en *Signo en acción. El origen común de la semiótica y el pragmatismo*. Edit. Paidós, México, D.F. 2012.

<sup>124</sup> *Ibíd*

## Conclusión.

Iniciamos este apartado un tanto monográfico, explicando algunas nociones sobre cultura. Desde su etimología vimos que el término cultura se refiere sencillamente a cultivo, de aquí que cultura sea la raíz etimológica de agricultura, apicultura, puericultura, etc. Todas ellas se refieren al cultivo de algo. Posteriormente, el término cultura se retomaría como apología para referirse al cultivo de lo propiamente humano, *cultura animi*, es decir, de aquellos aspectos que se relacionan con el intelecto y el conocimiento. Esta noción permaneció casi estable hasta la Edad Media.

Sin embargo en la Ilustración Francesa y Alemana, se genera un problema conceptual en cuanto al término. Por un lado, para los franceses la cultura y *civilisation* son equivalentes. La cultura en este sentido, se refiere al progreso en el campo de la política, del cuerpo social y de la tecnología. Por otro lado, para los alemanes la cultura se vinculó con los aspectos del alma o del espíritu. El término *kultur* para los alemanes del siglo XVIII expresaba el interés por cultivar las artes, la moral, la filosofía y en general las actividades humanísticas. Tanto para los franceses como para los alemanes, el término cultura por momentos resultó muy amplio o demasiado restringido.

Es hasta el siglo XIX que E. B Tylor desde la antropología reelabora el término cultura entendiéndola como un conjunto de hábitos, creencias, prácticas y modos de vivir específicos de un grupo humano. Eventualmente, Levi-Strausse apoyándose en Saussure, elaboraría una concepción de cultura basada en la semiología estructural. También desde la antropología y la semiología, Clifort Geertz comprendía a la cultura como un sistema de símbolos lógicamente articulados que sustentan a las prácticas humanas.

Por otro lado, nosotros explicamos desde una perspectiva semiótica qué entendemos por cultura y mencionamos que se trata de una semiosis colectivizada. Desde la semiótica los objetos, las creencias, las ideas, y las diversas posibilidades de interpretar al mundo se ven justificadas por la pragmática; un recurso teórico que

retoma Peirce de Kant. Para Peirce la pragmática establece la relación entre diferentes tipos de razonamientos y la intencionalidad del sujeto en el mundo.

De aquí que, no podamos concebir la cultura sin los objetos que crea el ser humano. Artes, ciencias, deportes, tecnologías, sistemas sociales, políticos, religiosos y económicos son por mencionar algunos casos, materializaciones de un mundo intencionado; son entidades que representan un modo particular de ver, interpretar y crear el mundo.

El pragmatismo dirigido al mundo, es un espejo de un sistema de signos, pero este sistema también se ve afectado por los cambios que vayan sucediendo en el mundo natural y cultural. Por eso se habla de un dinamismo en la cultura. Los objetos nunca son los mismos. Tienden a resignificarse constantemente mediante las prácticas e intencionalidades que establece el ser humano.

Sin embargo, nos encontramos frente a un problema dentro de las culturas que se vincula con las relaciones de poder. Es decir, que en cada cultura un grupo humano traza, con métodos y estrategias diferentes, una dirección ideológica al resto de la comunidad, se legitima una creencia de realidad. Un ejemplo de esto sucedió en la ilustración, cuando se aceptó que la música racionalizada era mejor que las otras músicas. Por tal motivo, en el siguiente apartado trataremos el problema de la ideología y su relación con la música.

## **La cultura como fuente de sentido musical.**

En el capítulo anterior explicamos que la cultura permite construir creencias de realidad a las personas, no obstante, la creencia de realidad también es el resultado del proceso individual de semiosis. Valga recordar que el ser humano no puede prescindir de la semiosis, de tal modo que todas las personas poseen creencias de realidad. La significación musical en este sentido, pasa por estos dos ámbitos, el de la cultura y el *background* de los intérpretes. La significación musical dentro de esta lógica, funciona simultáneamente, es decir, que no podemos separar el factor cultural de la semiosis individual.

Sin embargo, como lo ha demostrado la historia, en ocasiones un modelo de interpretación del mundo se impone al resto de las creencias de realidad, como por ejemplo la idea de música culta versus música popular. Para tal efecto, se legitiman ciertas creencias mediante estrategias coercitivas y simbólicas. En este sentido, en una cultura hay relaciones de poder entre creencias de realidad. La clase dominante de cada cultura posee una creencia de realidad, la cual tendrá efectos en las pragmáticas interpretativas del resto de la comunidad. En la teoría política de Antonio Gramsci por ejemplo, se entiende como dirección ideológica de una clase dominante.

En este sentido, el propósito de este capítulo es explicar de qué manera una creencia de realidad legitimizada influye en las pragmáticas interpretativas de las personas en relación a la música. Explicaremos como la cultura en general y la cultura hegemónica en particular, afectan la construcción del sentido musical en cada oyente. Como se verá más adelante, este planteamiento nos permitirá observar con mayor claridad algunos problemas contemporáneos entre música y cultura.

### **Capítulo 2.1.1 La cultura como fuente de sentido musical**

## Hegemonía e ideología.

La cultura entre cada generación requiere de diversos mecanismos para fijar creencias de realidad a la comunidad. En *Collected Papers* Peirce explica algunos métodos para fijar las creencias de realidad: el de tenacidad, de autoridad y el *a priori*. El de tenacidad se refiere a rechazar toda aquella opinión que pueda afectar nuestro juicio sobre algo, es decir, que si aceptamos un juicio diferente, nuestro pensamiento sería afectado haciéndolo inestable y esto podría poner en crisis nuestra propia creencia de realidad<sup>125</sup>.

Por otro lado, cuando Peirce habla de la creencia de realidad por autoridad, nos señala lo siguiente:

este sistema siempre va acompañado de crueldades; y cuando se lleva a cabo de forma consistente, estas se transforman en atrocidades del más horrible carácter a los ojos de cualquier hombre racional. Y ello no debería sorprendernos, pues el funcionamiento de una sociedad no se encuentra motivado a sacrificar los intereses de esta en aras de la clemencia, tal como puede hacerlo con sus intereses privados. Es natural por lo tanto que la simpatía y la camaradería den lugar así al más despiadado poder.<sup>126</sup>

Este método ha sido utilizado frecuentemente por la clase dominante de cada cultura para preservar ideas políticas, religiosas, económicas y sociales. Recordemos por ejemplo que desde la antigüedad y en distintas culturas, la música ha servido a la clase dominante para tratar de provocar ciertas emociones entre los oyentes. Por ejemplo, la música en tempo rápido y en tonalidad mayor provoca una sensación de alegría. Por el contrario, en tempo lento y tonalidades menores, producen un estado de tristeza. Estas técnicas musicales han sido aprovechadas por la Iglesia, el Estado o el ejército, quienes por encargo solicitan composiciones que logren estimular determinado efecto entre los oyentes.

El método *a priori*, en cambio se refiere a los argumentos y sistemas de pensamiento que no se basan en hechos empíricos, dicho de otro modo, las

---

<sup>125</sup> Esta idea de Peirce me recuerda a un texto de Helena Brauntain quién nos dice: “Por más razonable que sea el discurso, siempre existe la posibilidad de la sordera del interpelado. Y la sordera a veces funciona como una estrategia del poder, es un ejercicio del poder. Me niego a escuchar tus razones, porque soy el más fuerte. Si, al contrario, te escucho, corro el riesgo de cambiar de opinión”. Véase, Helena Braunstajn en *Michel Foucault reflexiones sobre el saber, el poder, la verdad y las prácticas de sí*, UNAM

<sup>126</sup> Op. Cit. Elizondo, Jesús Octavio, “Métodos de fijar la creencia” en *Signo en acción. El origen común de la semiótica y el pragmatismo*. Edit. Paidós, México, D.F. 2012.

proposiciones fundamentales que se encuentran en la mente están ahí sólo porque son “agradables a la razón”. En este método las personas se inclinan a aceptar aquello de lo cual están dispuestos a creer, aunque los argumentos o proposiciones aceptados no concuerden con la experiencia<sup>127</sup>.

Podemos afirmar desde la semiótica de Peirce, que estos tres métodos se hilvanan dentro de la cultura y que funcionan de manera simultánea en un contexto específico. En este sentido, es interesante la similitud que encontramos entre el planteamiento de Peirce sobre el método autoritario y la idea de cultura hegemónica de Antonio Gramsci.

Para este último, la hegemonía es el resultado de una combinación entre un aparato coercitivo y un complejo sistema simbólico construido por una clase dominante hacia al resto de la comunidad.

Tanto a Gramsci como a Peirce, les interesa (con enfoques y propósitos diferentes) conocer la lógica en que la ideología (creencia de realidad) de una cultura es difundida y legitimizada al resto de la comunidad para mantener un dominio.

Así por ejemplo para Gramsci la ideología es “...una concepción del mundo que se manifiesta implícitamente en el arte, en el derecho, en la actividad económica, en todas las manifestaciones de la vida intelectual y colectiva.”<sup>128</sup> Si observamos esto en términos percieanos, vemos que la ideología establece un puente entre pensamiento y acción (epistemología y pragmática). De aquí que, la teoría política de Gramsci, en el fondo sea una semiótica de la cultura.

En este sentido, la clase dominante posee una creencia de realidad (ideología) y ésta se difunde hacia el resto de la comunidad por medio de las ciencias, el arte, el derecho, la filosofía, la política. Esta ideología crea un vínculo entre las clases dirigentes y el resto de la sociedad. Se construye pues una dirección ideológica, que en términos semióticos es la relación entre epistemología y pragmática. Según Mónica Szurmuk y Robert Mckee

---

<sup>127</sup> Elizondo, Jesús Octavio, “Métodos de fijar la creencia” en *Signo en acción. El origen común de la semiótica y el pragmatismo*. Edit. Paidós, México, D.F. 2012.

<sup>128</sup> Antonio Gramsci, citado en, Portelli Huges, “Sociedad civil” en *Gramsci y el bloque histórico*, [Trad. María Braun], Siglo XXI editores, vigésimo segunda edición 2003, México 2003.

Gramsci arriba a una comprensión de la hegemonía como una forma de dominación en la cual la coerción y la violencia no desaparecen, pero sí coexisten con formas de aceptación del poder y la dominación más o menos voluntarias o consensuales por parte de los sujetos subalternos. Para poder ejercer el liderazgo político o hegemonía [...] uno no debe contar solamente con el poder y la fuerza material del gobierno, sino también con la aceptación más o menos voluntaria de los sujetos dominados.<sup>129</sup>

La clase dominante establece diversos mecanismos simbólicos e ideológicos (sistema escolar, medios de comunicación) para imponer su creencia de realidad hacia el resto de la comunidad. Como bien apunta Portelli "...la clase dirigente está en una situación preeminente en un doble nivel: a nivel estructural porque es la clase fundamental en el campo económico, y a nivel superestructural, en tanto posee la dirección ideológica por intermedio del bloque intelectual"<sup>130</sup>

A propósito de esto, Luis Althusser<sup>131</sup> considera además como elementos del aparato ideológico del Estado a los sistemas religiosos, escolares (públicas y privadas), familiares, políticos, jurídicos, de información (prensa, radio, televisión) y culturales (literatura, artes, deportes).

Ahora bien, analicemos un ejemplo de cómo se forma una relación sígnica entre una creencia de realidad, en este caso como ideología, y una pragmática interpretativa. Para tal efecto tomemos como punto de partida el signo rock.

Hemos dicho que un signo representa a otra cosa para alguien en alguna cualidad o aspecto. El rock en tanto signo puede representar a varios objetos, los cuales varían de acuerdo a la mente que lo interprete. Utilicemos las ideas más comunes cuando pensamos en rock. Algunas de ellas podrían ser las siguientes: música, jóvenes, drogas, fama, dinero, contracultura, rebeldía y desobediencia. Todas ellas en esta relación son objeto del mismo signo.

Basta señalar, que la relación sígnica entre el rock y todos sus posibles objetos se forman de manera histórica ya sea por atributo, de relación o por similitud.

<sup>129</sup> Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin, (eds.) *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, México Siglo XXI Editores, 2009. Pág. 126

<sup>130</sup> Portelli Hugues, "Hegemonía y bloque histórico" en *Gramsci y el bloque histórico*, [Trad. María Braun], Siglo XXI editores, vigésimo segunda edición 2003, México 2003. Pág. 86

<sup>131</sup> Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.

De relación por ejemplo, sucede que los medios de comunicación prestan mayor atención a ciertos objetos más que a otros de acuerdo a sus intereses. En este sentido y según Gramsci, los medios de comunicación sirven a la clase dirigente para promover su creencia de realidad, o por el contrario, tergiversar otras creencias a fin de que la comunidad no las acepte.

Por ejemplo recordemos el festival de Avándaro. El 13 de Septiembre de 1972 un día posterior al evento, diversos periódicos publicaron una reseña del festival bajo los siguientes encabezados:

4 Muertos, 224 Intoxicados. Con un saldo de poco amor y menos paz terminó el Festival de Rock [...] El infierno en Avándaro: asquerosa orgía Hippie. Encueramiento, mariguaniza, degenerere sexual, mugre, pelos, sangre y muerte. Atentado al pudor. ¿Quién tiene la culpa? Padre de familia te exhortamos.<sup>132</sup>

En términos generales, el festival de Avándaro pretendía ambientar carreras automovilísticas con Rock, sin embargo este último, fue un fenómeno musical y cultural relativamente nuevo que rápidamente atrajo el interés de los jóvenes. Los medios de comunicación de la época junto con el Estado mexicano temían que los jóvenes se reunieran en grandes multitudes y se recreara una situación al movimiento estudiantil de 1968 o de 1971. En este sentido el concierto de Avándaro sirvió a la prensa y al gobierno del entonces presidente Luis Echeverría, para convencer de que el rock<sup>133</sup> junto con los jóvenes eran un riesgo para la salud, la moral y sobre todo, para el Estado<sup>134</sup>. De igual modo podemos pensar en el documental *Alicia en el Subterráneo*, en dónde el Subcomandante Marcos nos dice

... el caso es que el Zapatismo y el Rock algo se traen, y llevan. Tal vez lo que ocurrió es que hubo un encuentro; hubo palabras que se encontraron, pero sobre todo, hubo y hay sentimientos que se encontraron. Si hay rolas de estos grupos que pueden parecer sin ningún problema como comunicados, y hay comunicados que pueden ser letras de algunas canciones, no es por virtud de quienes las escriben, no, es

<sup>132</sup> Castro Pozo Maritza Urteaga, "El final" en *Por los territorios del Rock. Identidades juveniles y Rock Mexicano*, coedición causa joven y consejo nacional para la cultura y las artes, primera edición, México, 1998. Pág. 102

<sup>133</sup> Como dato histórico, durante los años 50 y 60 la empresa Televisa se dedicó a crear sus propias agrupaciones de rock. Entre los más renombrados se encuentran los Teen Top's, Enrique Guzmán, Angélica María, Johnny Laboriel y Alberto Vázquez. Se les dijo cómo comportarse ante la prensa, tenían el vestuario supervisado, se les enseñaron coreografías y la industria musical les facilitaba sus futuros éxitos en la radio. Esto se debió a una estrategia de institucionalización del rock, ya que las continuas clausuras a los cafés cantantes por parte del gobierno no eran suficientes para detener el auge del rock entre la población

<sup>134</sup> José Agustín, *La contracultura en México*, Edit. Debolsillo. México 2004. Pp. 129

porque están hablando lo mismo, están reflejando lo mismo. Ese otro subterráneo que por diferente se organiza para resistir, es decir, para existir (...) desde las montañas del suroeste mexicano, el sub, afinando la guitarra para el palomazo.<sup>135</sup>

Eventualmente en ambos ejemplos, se forjó desde una creencia de realidad hegemónica una relación sígnica entre rock y la idea de algo indeseable para el Estado. El signo rock ya sea por atributo, de relación o por similitud se fue vinculando sígnicamente con movimientos sociales y con la juventud. El *sampler* de la canción *Dura Realidad* de Sekta Core, ilustra lo antes dicho: “*juventud incontenible que convierte a la edad de oro en drama y violencia; muchachos difíciles y muchachas fáciles en busca de fuertes emociones. ¡El mundo loco de la juventud!*”

Vemos en estos casos, que una creencia de realidad hegemónica va construyendo discursos sobre los objetos y que puede intervenir en las pragmáticas interpretativas de las personas, para así crear una nueva idea sobre los objetos.

Algo importante que debemos subrayar con este ejemplo y que funciona para todo tipo de relación sígnica, es que un signo posee ideas contenidas. ¿Cuáles son esas ideas en el signo rock? las mencionadas líneas arriba: música, jóvenes, drogas, fama, dinero, contracultura, rebeldía y desobediencia. Asegurar que el signo rock por sí sólo, desvinculante con otra idea, es una inestabilidad para el Estado y el cuerpo social es falso, puesto que se llega a esa conclusión por los signos que se van adhiriendo históricamente.

Como bien apunta Clifford Geertz, las personas dentro de una cultura son guiadas por sistemas de significación históricamente creadas en virtud de los cuales forman, ordenan y dirigen sus vidas<sup>136</sup>. Desde las mañanitas hasta el himno nacional mexicano, son evidencias de la importancia que tiene la música para recordarnos nuestra existencia y nuestra pertenencia a una comunidad.

De este modo, la creación de diversas instituciones como el mismo Estado se fundamenta en la creencia de realidad de las clases dominantes, que en suma,

---

<sup>135</sup> Ramírez Corona, Alejandro, *Alicia en el subterráneo*, 38 min, La bestia mugiente producciones, México, 2004.

<sup>136</sup> *Op. cit.* En Arciniegas Rodríguez, et al, “Consideraciones semióticas: un acercamiento a la definición de cultura” en *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, núm. 25, enero-junio, 2015, pp. 99-121, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia Tunja, Colombia. Artículo disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=322238638006>

constituyen la razón de Estado. Estas instituciones determinan una verdad (creencia de realidad) que legítima y da sentido a la hegemonía<sup>137</sup>. Eventualmente esta creencia hegemónica, pasa a las terceridades de la población, lo que hace posible dar continuidad a la ideología de las clases dominantes.

## **Conclusión**

En términos peircianos, la ideología es la creencia de realidad de las clases dominantes, misma que eventualmente se manifiesta en el arte, en el derecho, en la actividad económica y en todas las manifestaciones de la vida colectiva. Con el término de hegemonía e ideología hemos visto que desde el seno mismo de una cultura se crea una creencia de realidad que se coloca por encima de otras.

Para Gramsci, la finalidad de una clase dominante es imponer una creencia de realidad para continuar su dominio económico, político e ideológico sobre el resto de las clases subalternas. Para tal efecto la clase dominante se apoya en diversos métodos para fijar su creencia de realidad a saber; el de autoridad, de tenacidad y el a priori. De esta manera se crea una dirección ideológica sobre las clases dominadas.

En este sentido, en el siguiente apartado nos interesa articular la noción de dirección ideológica y el término industria cultural, pues como veremos más adelante poseen similitudes teóricas que nos permitirán observar algunos problemas contemporáneos sobre la significación musical en el mercado capitalista.

## **Cap. 2.2 Industria cultural**

Durante el siglo XX y lo que va del XXI se han generado los avances tecnológicos más vertiginosos en la historia de la humanidad. Este progreso ha involucrado

---

<sup>137</sup> Lefebvre Henri, "Las triadas" en *Hegel, Marx y Nietzsche*, [Trad. Mauro Armíño], Siglo XXI editores, duodécima reimpresión, 2010.

distintos ámbitos culturales tales como la educación, la medicina, la informática, el arte y las ciencias humanísticas. En este sentido, debemos aceptar que la democratización de la música que gozamos hoy en día es posible por el desarrollo de la tecnología digital, la industrialización de diversos objetos musicales y un mercado específico. Sin embargo, como bien apunta Walter Benjamín<sup>138</sup>, nuestras sociedades contemporáneas avanzan de espaldas y por lo tanto no ven a dónde ir.



Walter Benjamín<sup>139</sup> hace una alegoría sobre la pintura *Angelus Novus*, para explicar que la sociedad dominante mediante su creencia de realidad capitalista, en cada paso del avance tecnológico e industrial se aleja de sus promesas de libertad, igualdad y fraternidad trazadas por la Ilustración<sup>140</sup>.

En este sentido, a mediados del siglo pasado Max Horkheimer y W. Adorno<sup>141</sup> publican un ensayo titulado *La industria cultural: iluminismo como mistificación de*

<sup>138</sup> Gandler, Stefan, "Interrupción del continuum histórico en Walter Benjamín" en *Fragmentos de Frankfurt: ensayos sobre la teoría crítica*, Siglo XXI editores, Universidad Autónoma de Querétaro, Facultad de Ciencias Políticas, 2009.

<sup>139</sup> Cabe señalar que la serie de reflexiones de Benjamín sobre el capitalismo se originan en los acontecimientos de la Alemania Nazi, de la cuál Benjamín junto con otros intelectuales contemporáneos (Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse y Erich Fromm) integraban un círculo de investigaciones sociales, conocido como la Escuela de Frankfurt.

<sup>140</sup> Recordemos el famoso artículo de Kant, *Sobre la paz perpetua*, texto que plasma los ideales de la ilustración y sobre el momento en que la razón debía ofrecer un beneficio generalizado a la humanidad

<sup>141</sup> En 1922 Horkheimer y Adorno comenzaron sus investigaciones en el Instituto de Investigaciones Sociales en Alemania (Institut Für Sozialforschung). A este instituto se le identificaría como Escuela de Frankfurt, el cual planteaba ser un centro de estudios marxistas. Sin embargo, debido a la toma de poder del Partido Nacional Socialista en Alemania, Horkheimer y Adorno junto con otros intelectuales se ven obligados a exiliarse principalmente en los Estados Unidos para eventualmente continuar ahí con sus investigaciones. De suerte, esto permitió que conocieran a fondo las formas en las cuales, la hegemonía norteamericana ganaba terreno sobre diversos países.

masas, que posteriormente en 1947 se incluye en el libro *Dialéctica de la Ilustración*. En este escrito Horkheimer<sup>142</sup> y W. Adorno proponen el concepto Industria cultural para referirse al intercambio de objetos llamados culturales en el mercado capitalista. Cabe mencionar que este término forma parte de una serie de investigaciones que eventualmente se unificaron bajo la teoría crítica.

Para Horkheimer y Adorno, la Industria cultural está interesada en los hombres sólo en cuanto a clientes y empleados suyos. De acuerdo con estos autores:

...la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social.<sup>143</sup>

Debemos resaltar que la Industria cultural es uno de tantos mercados dentro del sistema capitalista. Así como hay un mercado específico de productos agrícolas o de piezas automovilísticas, también lo hay para el mundo del arte. En esencia, la industria cultural crea productos que tiene por objetivo masificar el arte. Sin embargo, cualquier manifestación cultural que no sea la oficial es absorbida por la industria cultural y regresada a la sociedad bajo un nuevo sentido<sup>144</sup>.

En *Rebelarse vende*, Joseph Heath y Andrew Potter al referirse sobre el mercado que se ha creado alrededor del rock nos dicen:

En un primer momento al sistema le basta con asimilar la resistencia mediante la apropiación de sus símbolos, la eliminación de su contenido «revolucionario» y la comercialización del producto resultante. Con este bombardeo de incentivos por sustitución se consigue neutralizar la

---

<sup>142</sup> Aunado a esto, Horkheimer escribió por su cuenta *Crítica a la razón instrumental*, libro el cual nos explica como la sociedad occidental se ha caracterizado por hacer de la razón una herramienta. En este libro, se denuncia que la razón ha conducido a una deshumanización como resultado de los avances tecnológicos y las dinámicas económicas que establecen las clases hegemónicas, esto en aras del “progreso”. En este sentido, en las sociedades industrializadas lo que importa es la productividad y eficacia, de ahí que se le dé más importancia a los medios que a los fines. De los fundamentos que se tomaron a partir del marxismo, la Teoría Crítica continuó con nuevos problemas que surgieron en el siglo pasado como lo es el autoritarismo, la industria cultural, el fascismo y la economía capitalista tardía.

En este sentido, Stefan Gandler nos dice que la teoría crítica “...era la posición en contra de aquellas teorías y posiciones que ven lo represivo, lo dominador, la tendencia de explotar a los otros como [algo natural] en los seres humanos...”

<sup>143</sup> Horkheimer Max y Adorno Theodoro, “La industria cultural: iluminismo como mistificación de masas” en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. [Intr. Y Trad. de Juan José Sánchez] Editorial Trotta, Tercera edición, 1998

<sup>144</sup> *Ibíd*

contracultura de tal manera que el público ni siquiera llegue a conocer su origen revolucionario.<sup>145</sup>

La industria cultural es una forma de dominación y como señala Cristina Jara<sup>146</sup>, en los últimos años se ha pasado de un sistema de dominación económica a una dominación cultural, es decir, que la dirección ideológica de la clase dominante se cristaliza en los productos de la industria cultural, de tal modo que influye en las pragmáticas interpretativas de las clases subalternas. Como vemos, este planteamiento es similar al de Antonio Gramsci.

Por otro lado, en el México contemporáneo se han creado políticas públicas basadas en la noción de industria cultural que se aleja del enfoque crítico de la Escuela de Frankfurt. En el plan nacional para la cultura 2007-2012 por ejemplo, el gobierno mexicano hace hincapié en que "...los contenidos culturales se vuelven esenciales en el negocio de las nuevas redes digitales y la industria que los maneja se constituye como motor de esta nueva economía, particularmente por su capacidad de crear valor..."<sup>147</sup>, es decir, más que hacer una crítica al mercado capitalista, con el término de industria cultural se impulsa a crear bienes y servicios culturales que fortalezcan al mercado.

Por ejemplo en México, la empresa Ocesa controla los foros más importantes de la capital del país en donde ofertan contenidos culturales de distintas índoles: Palacio de los Deportes, Foro Sol, Teatro Metropolitano, José Cuervo, Foro Polanco, Plaza Condesa, Centro Cultural Telmex y el Teatro Blanquita. Esta empresa se sitúa en el tercer lugar a nivel mundial como promotor de espectáculos y se estima que su valor asciende a 600 millones de dólares.<sup>148</sup>

Basta mencionar que la idea de industria cultural que utiliza el Estado mexicano es tomada de las declaraciones emitidas por la UNESCO. De acuerdo a esta organización, la industria cultural:

... abarca la edición de libros, publicaciones y partituras musicales, la producción cinematográfica y audiovisual y la elaboración de productos

<sup>145</sup> Joseph Heath y Andrew Potter, *Rebelarse vende El negocio de la contracultura* Edit. Taurus 2005 Bogotá, Colombia.

<sup>146</sup> *Ibíd.*

<sup>147</sup> Programa nacional para la cultura 2007-2012. Disponible en: [http://www.conaculta.gob.mx/recursos/acerca\\_de/pnc2007\\_20121.pdf](http://www.conaculta.gob.mx/recursos/acerca_de/pnc2007_20121.pdf)

<sup>148</sup> Proal, Juan Pablo, "Vive Latino: Los rebeldes de televisa" en *Proceso* versión digital. Consultada el día 28 de marzo de 2014. Disponible en: <http://www.proceso.com.mx/?p=368300>

multimedia. También comprenden la artesanía y el diseño que si bien, no son industrias en sentido estricto, presentan muchas analogías con ellas en el plano de la gestión al dar vida a empresas de pequeña y mediana envergadura.<sup>149</sup>

Sin embargo, esta institución es financiada por órganos internacionales como el Fondo monetario internacional y el Banco mundial, de tal modo que los ejes de acción en materia cultural se ven justificadas por estos últimos. Rubens Bayardo nos menciona al respecto que

...los Estados, según sus diferentes modelos de política cultural destinan fondos a la cultura, pero a nivel internacional el financiamiento básicamente viene dado por los grandes bancos como el Banco Mundial (BM) y el Banco Interamericano de Desarrollo (BID). En el momento presente son sus líneas de financiamiento las que hacen que sean posibles o no determinadas prioridades establecidas en la política cultural.

No obstante, en el siglo XXI las industrias culturales se han hecho cada vez más complejas en términos tecnológicos<sup>150</sup>. El signo de músico se transforma cuando escuchamos a una persona que manipula sofisticados aparatos digitales (sin necesidad de poseer nociones sobre solfeo, contrapunto, entonación, armonía) para generar sonidos como en el caso del DJ o un ingeniero en audio. Esta nueva figura de músico posee las herramientas digitales adecuadas para sacar al mercado nuevas canciones en el menor tiempo posible. Esto es importante para una cultura de masas, pues lo que interesa en un contexto como el nuestro, es que los objetos sean rápidamente puestos en el mercado para su consumo.

En este sentido, la música es una industria y como tal exige una estructura análoga a la economía de nuestro tiempo. En contraste con otras industrias, la música, independientemente del estilo musical, posee medios propios para la producción, distribución y consumo: disqueras, managers, conciertos, medios de comunicación (radio, televisión, revistas, internet) y oyentes específicos.

Debemos admitir que una posibilidad que tenemos dentro del mercado es la libertad de consumo y de decisión sobre los objetos que se consumen. De tal modo

---

<sup>149</sup> *Ibíd.*

<sup>150</sup> Eco Umberto, "Estilística del Kitsch" en *Apocalípticos e integrados*, [Trad. Andrés Boglar], Fábula Tusquets Editores, 4ta edición, México, 2012.

que en estos tiempos es posible disfrutar y elegir entre conciertos, obras de teatro, exposiciones, etc, que en otra época posiblemente no hubiéramos experimentado. Es pues que, nuestras sociedades han llegado a una democratización en el arte.

En este sentido, las etapas de producción de un disco están al alcance de todos, basta tener una interfaz, una computadora y un micrófono para hacerse de un estudio de grabación casero. Así mismo el proceso de distribución y consumo tienen un alcance mayor de escuchas con el manejo adecuado de internet. Cualquier grupo de música que genere con sus propios recursos un CD o un Ep digital, puede inmediatamente ponerlo en circulación por medios multimedia, llámese itunes, Soundcloud, Spotify, Rdio, Youtube, etc. esto implica que existan menos intermediarios para su comercialización y el costo del material pueda ser relativamente bajo o gratuito.<sup>151</sup>

No obstante, la facilidad que tienen las grandes disqueras en poner en circulación una canción en los medios de comunicación, hacen que la mayoría de la música se cosifique. Técnicamente una canción para las masas está bien realizada, sin embargo, abundan productores y músicos que descuidan el plano del contenido. De hecho en internet circula un artículo publicado por el portal argentino *Blasting news*, que señala una investigación encabezada por el norteamericano Andrew Powell-Morse quién realizó un análisis a 225 canciones que han permanecido durante al menos tres semanas en las listas de pop, country, rock y hip-hop de la revista *Billboard*. Andrew Powell-Morse llegó a la conclusión de que en 2005 el nivel de lectura necesario para entender las canciones era el apropiado para los estudiantes de tercer y cuarto grado de primaria. Ya en 2015, la producción musical cayó a un nivel de complejidad que puede ser comprendida por niños de segundo y tercero grado.<sup>152</sup>

Artículo debatible sobre todo porque no se cuenta con la información explícita sobre el método utilizado para el análisis de las canciones, sin embargo, en mi opinión no creo necesario hacer una investigación exhaustiva para reconocer que

---

<sup>151</sup> Véase <http://www.musicaparaloco.blogspot.mx> Página en internet que ofrece de manera gratuita discos digitalizados de varios grupos de rock.

<sup>152</sup> Artículo disponible en: <http://ar.blastingnews.com/ocio-cultura/2015/05/un-estudio-revela-que-las-letras-de-canciones-perdieron-complejidad-en-los-ultimos-10-anos-00402893.html>

el *Ganga style*, *Ginza*, Justin Bieber o Pitbull requieran de mayores complicaciones para su interpretación musical.

En este sentido, como bien apunta Umberto Eco

la música de masas es un medio de fácil reafirmación cultural para un grupo que cree gozar de una representación original del mundo, cuando en realidad goza sólo de una imitación secundaria de la fuerza primaria de las imágenes<sup>153</sup>.

Recordemos que para Nicole Evaraert<sup>154</sup>, el arte en general y la música en particular, son una primeridad hecha inteligible, sin embargo, lo importante no es lo inteligible; lo final, lo ya dado, sino el movimiento que hace la obra de primeridad hacia la terceridad.

De manera similar, en *Apocalípticos e integrados* Umberto Eco ya había explicado este proceso de significación, el cual llamó estructura poética. Nos dice Eco que a diferencia de los procesos de comunicación como el de la lengua, en la música hay un metalenguaje el cual, el sentido no es literal. La obra siempre queda abierta a los interpretantes, llevándolos a explicaciones diversas sobre lo percibido.<sup>155</sup> Es decir, lo importante en una obra de arte es la estructura que se ha creado y no tanto el mensaje final; lo ya dado.

En términos musicales, la industria cultural tiene una forma de producción en que los detalles y clichés son repetidos constantemente, de tal manera que el oído esté preparado para percibir una determinada estructura métrica. El oyente adivina "...desde los primeros compases del motivo, la continuación de éste y sentirse feliz cuando sucede así"<sup>156</sup>. Estos procesos para generar alguna composición musical se ha naturalizado en las sociedades modernas "... de tal manera que su percepción

---

<sup>153</sup> Eco Umberto, "Estilística del Kitsch" en *Apocalípticos e integrados*, [Trad. Andrés Boglar], Fábula Tusquets Editores, 4ta edición, México, 2012.

<sup>154</sup> Evaraert-Desmedt Nicole, *¿Qué hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística*. Artículo consultado en <http://www.unav.es/gep/EvaraertUtopia.html>

<sup>155</sup> Escandell Vidal M. Victoria y Leonetti Jungl Manuel, "Modelos lingüísticos para la teoría de la música" en *Actas del VII Congreso Nacional de lingüística aplicada. Sevilla 5, 6 y 7 de Abril de 1989*, Asociación Española de la Lingüística aplicada.

<sup>156</sup> Horkheimer Max y Adorno Theodoro, "La industria cultural: iluminismo como mistificación de masas" en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. [Intr. Y Trad. de Juan José Sánchez] Editorial Trotta, Tercera edición, 1998

adecuada exija rapidez de intuición, [...], pero al mismo tiempo prohíben directamente la actividad pensante del espectador”<sup>157</sup>

Paradójicamente la música de la industria cultural también posee un lado interesante en términos de creación artística. Algunos grupos han logrado hacer estructuras poéticas, de tal modo que hay propuestas con un importante valor estético<sup>158</sup>. Los recursos tecnológicos que ofrece la industria de la música como procesadores de efectos, compresores, limitadores, softwares de edición, consolas digitales y micrófonos especializados para cada instrumento enriquecen la materia prima con la que puede trabajar un músico o compositor. Escúchese el caso por ejemplo de Igorrr, Zu, John Zorn, Fantomas, Vladimir Bozar N Ze Sheraf Orkestär, Secret Chiefs 3, por mencionar tan sólo algunos.

Probablemente ahora con el neoliberalismo, la mayoría de los grupos de música están involucrados de alguna manera en la industria musical<sup>159</sup>. Desde la comparsa que acompaña las fiestas patronales, hasta el grupo invitado en el Festival internacional cervantino. La diferencia entre estos dos grupos es su mercado, los primeros están dirigidos a un público local y los segundos a un público internacional.

A manera de conclusión, hemos visto que la democratización de la música puede utilizarse para varios fines. En este sentido, no compartimos la idea apocalíptica de Horkheimer y Adorno sobre la enajenación cultural permanente hacia las clases dominadas. Como hemos visto, Gramsci, Horkheimer y Adorno coinciden en que la cultura hegemónica transmite simbólicamente su ideología (creencia de realidad) al resto de la sociedad, a fin de preservar su dominio. Si bien es cierto esto, no debemos olvidar que existen salidas o formas de resistencia a esta dominación. Si la dominación es cultural, de igual modo puede existir una resistencia cultural.

En este sentido, si la música que circula en el mercado está cargada con signos simbólicos de la cultura hegemónica, no perdamos de vista que siempre hay

---

<sup>157</sup> *Ibíd.*

<sup>158</sup> Eco Umberto, “La música y la máquina” en *Apocalípticos e integrados*, [Trad. Andrés Boglar], Fábula Tusquets Editores, 4ta edición, México, 2012.

<sup>159</sup> De hecho, *Sin Dios*, un grupo de punk español, tuvo que hacer en la década de los 90 una estrategia de mercado para gestionar una gira por varios países, además de que, irónicamente ahora sus canciones antisistema se pueden escuchar en Spotify.

espacio para la libertad de reinterpretarlos, es decir, que siempre hay posibilidad de negociar el sentido de los signos<sup>160</sup>. Por ejemplo las canciones *Chica plástica* del panameño Rubén Blades, *Money* de Pink Floyd y *El dinero no es la vida* de Luis Alcaráz, aunque todas ellas pertenecen a alguna industria cultural, son en realidad tres dimensiones distintas en hacer crítica al mundo contemporáneo.

Si bien, el mercado y la industria cultural impulsan a un selectivo grupo de músicos para fines mercantiles, pasa por alto que los oyentes tienen la libertad de decidir qué escuchar.

El problema como oyentes es no saber manejar la libertad. En este sentido, Erich Fromm, también importante colaborador de la escuela de Frankfurt, tiene razón al decir que el ser humano siempre busca sentirse protegido mediante lo ya conocido y que probablemente hará lo necesario para mantenerse en ese estado<sup>161</sup>.

La libertad en cambio, implica una sensación de algo desconocido y quizá riesgoso. Hay un miedo a la libertad por su desconocimiento de lo que pueda pasar. En este sentido valga resaltar el aforismo “más vale malo conocido, que bueno por conocer”.

De manera similar, recordemos que para Peirce la abducción es la inferencia más importante por su valor de libertad, pues permite avanzar en las ciencias y en el arte. La abducción como posibilidad de interpretar los hechos, es una libertad para construir sentido del mundo natural y abstracto.

La democratización de la música ofrece un abanico amplísimo de sonidos, tenemos opciones para seleccionar qué oír. Sin embargo generalmente se elige lo que ya conocemos, lo que nos hace sentir seguros. No hay posibilidad de elegir otra cosa que no sea la que nos brinde confort. Aunque, si recurrimos a esto caemos en la trampa de la industria cultural.

Lo deseable en última instancia es que cada persona construya un banco musical de acuerdo a sus propios intereses, no sin antes haber experimentado otras músicas. Esto me hace pensar que hoy en día existe una sobreproducción de música: conciertos, discos, festivales, músicos, etc. sin embargo toda esta música

---

<sup>160</sup> Más adelante veremos cómo funciona esta lógica signica con el trabajo de Mauricio Beuchot sobre el ícono-analógico

<sup>161</sup> Fromm Erich, *El corazón del hombre*, Edit. Fondo de cultura económica, México, 1983

no se escucha con atención. La música de la industria cultural bajo esta mirada, puede ser comprendida como una metonimia del mercado capitalista.

Finalmente, la música en tanto signo siempre está abierta a la interpretación. Recibimos de la cultura, signos musicales que proporcionan continuidad a una creencia de realidad hegemónica, no obstante, estos signos también se modifican de acuerdo a la experiencia de las personas, es decir, detrás de la cultura hegemónica se encuentra la libertad para que las personas edifiquen nuevas relaciones signícas. Por tal motivo, en el siguiente capítulo explicaremos mejor como es esa negociación de sentido.

### **Capítulo 3.0 Ícono-analógico.**

Mencionamos en otros apartados que la cultura implica un modo particular de ver el mundo, de organizarlo y de comprenderlo. Este modo particular de concebir el mundo se mantiene relativamente estable por los signos que se heredan a otras generaciones. Como hemos indicado, la cultura siempre está en cambio, se renuevan los signos sobre los objetos. Se hacen nuevas relaciones signícas.

En este sentido es necesario explicar cuál es el punto intermedio en el que recibimos el mundo ya pensado y el punto en el que los sujetos crean nuevos signos.

Esto nos servirá para explicar de qué manera la cultura se ve reflejada en las pragmáticas interpretativas sobre la música. Para tal efecto nos basaremos en la relación que hace Mauricio Beuchot sobre el ícono-analógico.

Algo interesante de este planteamiento es que podemos conocer una cultura a partir de alguna de sus partes. Desde la hermenéutica-analógica, Mauricio Beuchot<sup>162</sup> nos comenta que se puede llegar al todo a partir de un elemento que constituye a la cultura, una suerte de metonimia en la que podemos ver la totalidad de un hecho desde uno de sus elementos.

El mapa faneroscópico de Peirce le permite a Beuchot tener el soporte para argumentar su hermenéutica-analógica, dado que el fanerón permite desarrollar nuevas relaciones entre signos que afectará a las subsecuentes relaciones tríadicas. Algo importante en Peirce es que en cada relación de signos se establece una nueva relación de tres. Una forma fractal y lógica que tienen en común el fanerón.

Así, el representamen se divide en cualisigno, sinsigno y legisigno; el objeto se divide en ícono, índice y símbolo; y el interpretante se divide en término, proposición y argumento.

|               |            |             |            |
|---------------|------------|-------------|------------|
| SIGNO         | PRIMERIDAD | SEGUNDIDAD  | TERCERIDAD |
| REPRESENTAMEN | CUALISIGNO | SINSIGNO    | LEGISIGNO  |
| OBJETO        | ÍCONO      | ÍNDEX       | SÍMBOLO    |
| INTERPRETANTE | TÉRMINO    | PROPOSICIÓN | ARGUMENTO  |

Beuchot retoma la definición de signo icónico y lo traslada a la hermenéutica con la finalidad de establecer un punto medio en la interpretación de diversos fenómenos. Su propósito con la hermenéutica-analógica es superar la discusión entre lo universal y lo subjetivo<sup>163</sup>.

<sup>162</sup> Beuchot Mauricio, "La iconocidad en Peirce" en *Charles Sanders Peirce: Semiótica, iconicidad y analogía*, editorial, Herder, México 2014.

<sup>163</sup> Beuchot Mauricio, "la iconocidad en Peirce" en *Charles Sanders Peirce: Semiótica, iconicidad y analogía*, editorial, Herder, México 2014.

Recordemos que el icónico es el signo que representa a su objeto en virtud de una semejanza, junto a él se encuentra el índice y el símbolo. Así para Beuchot, el índice es la parte más unívoca del signo, su representación es una causa o efecto directo del objeto, tiene la característica de ser claro y distinto. Si estuviéramos frente a un músico que ejecutara su instrumento en vivo, las vibraciones que generaría su instrumento tendrían un efecto físico inmediato en nosotros. Ese efecto es signo directo de algo, es decir, que el timbre o cualidad del sonido que acabamos de percibir es signo indexal de su instrumento. El índice es lo más próximo al objeto representado; es casi la presencia de la cosa. Otro ejemplo sobre el índice serían los fenómenos psicoacústicos que al ser percibidos remiten a su objeto, como el sonido que genera una puerta al cerrarse o los sonidos que nos ubican en el espacio (profundidad, altura, llenos, vacíos). Sin embargo, la univocidad es inalcanzable y sólo nos podemos acercar a ella en diferentes aproximaciones.

A propósito de esto, Jhon Locke<sup>164</sup> en el *Abuso de las palabras* nos señala que:

[...] La primera capacidad del intelecto del ser humano es que la mente está equipada para recibir las impresiones producidas en ella, bien a través de los sentidos, a partir de los objetos externos, bien a través de sus propias operaciones, cuando reflexiona sobre ellas [...] Tal como los objetos que nos rodean afectan de manera muy diversa nuestros órganos, la mente se ve obligada a recibir impresiones.<sup>165</sup>

Por otro lado, el símbolo es equívoco, no en el sentido de que sea erróneo, sino que implica varias interpretaciones. De aquí que los signos simbólicos dependan de una convención y por lo tanto son variables según la cultura que los crea. La definición misma de música es signo simbólico en tanto que depende de una convencionalización que haga determinada cultura. Lo simbólico es lo más alejado a su objeto que representa, por eso es equívoco.

---

<sup>164</sup> De hecho Peirce es influenciado por el empirismo inglés de Locke. Tal es así, que en la categoría de primeridad, vemos entre líneas a Locke. Así mismo, Peirce retoma el nombre de semiótica de Locke para hacer de la semiótica una de las ciencias modernas. Véase Beuchot Mauricio, "Vida, obra y actitud" en *Charles Sanders Peirce: Semiótica, iconicidad y analogía*, editorial, Herder, México 2014.

<sup>165</sup> Locke Jhon, "De las ideas" en *Del Abuso de las palabras*, [Trad. Martín Schifino], Edit., Taurus, colección Great Ideas, primera edición, México, 2014.

No obstante, entre la univocidad y equivocidad existe la analogía o iconicidad, que en palabras de Beuchot es la mediadora entre índice y símbolo. El ícono es en parte una semejanza con lo significado, pero nunca llega a ser unívoco, por lo que se balancea también entre lo equívoco, es decir, lo simbólico. El ícono en esta relación es un punto intermedio de significación entre el índice y el símbolo.

Recordemos la discusión entre musicólogos y etnomusicólogos que mencionamos en el capítulo anterior. Para los primeros, el oyente debe ser competente en la cuestión musical para descubrir el sentido de N obra musical, puesto que el sentido de la música está en sí misma. Si se es competente musicalmente podemos llegar a una univocidad en el sentido que la música en cuestión ofrezca, es decir, se alcanzaría una objetividad en su interpretación.

Sin embargo, para los segundos, la significación de la música no está sujeta al hecho musical, es decir, que el sentido no está dado, no es fijo, éste se relativiza en virtud del contexto y de los oyentes. Por esta razón, para cada persona la música “dice” cosas distintas, la significación de los oyentes no especializados corresponde al ámbito simbólico. Es pues que tenemos dos polos: Por un lado, una perspectiva que busca la objetividad en el hecho musical y por el otro, un enfoque que apela a la subjetividad.

La hermenéutica-analógica, según Beuchot supera la dicotomía entre lo objetivo-subjetivo/modernidad-postmodernidad. Para ello se ayuda del ícono en Peirce, pues un fenómeno cultural como la música debe interpretarse en función de lo que representa pero también de la capacidad interpretativa de las personas. En este caso, la interpretación de la música esta mediada por el ícono, puesto que la peculiaridad de éste signo permite articular un sentido unívoco y simbólico.

Nos dice Beuchot

el ícono viene a ser un signo reproductivo y creativo a la vez, es decir, produce conocimiento, por las características que reproduce del objeto al que corresponde, pero también porque conduce al descubrimiento de otras características que tiene el objeto y que, sin embargo, sólo están en

parte manifestadas en él. Lleva a abducir o a conjeturar qué otras propiedades puede tener.<sup>166</sup>

Dicho en otras palabras, en el acto de la interpretación de un signo abstraemos la idea general que hay contenida en ese signo, captamos el significado estable; pero al mismo tiempo la vamos modificando de acuerdo a nuestra experiencia.

En el documental *Historia de la notación musical* de Howard Goodall<sup>167</sup>, por ejemplo, el narrador hace un pequeño experimento con un coro de niños. El experimento comienza con una melodía vocal que el narrador da a un niño, eventualmente éste debía recordarla y comunicársela a otro compañero, así sucesivamente hasta que el último niño del coro llegara nuevamente al narrador. La melodía inicial, gradualmente se iba modificando de acuerdo a la capacidad mnemotécnica de cada niño. La idea del experimento es explicar cómo la memoria en los cantos gregorianos y la mnemotecnia era fundamental para recordar las melodías y la entonación de la música. ¿Qué queremos decir con esto? que se abstrae la idea general de lo percibido, pero se modifica de acuerdo a la experiencia y capacidad de cada interpretante. En el experimento, las vocales de la melodía se mantuvieron estables, pero se cambió la duración y entonación de cada una de ellas, de tal modo que al terminar el circuito, la melodía era distinta a la del narrador.

Del mismo modo, en el lenguaje todos necesitamos apegarnos a reglas y normas que se han convencionalizado para establecer una comunicación lo más inteligible posible, sin embargo, tanto el emisor como el receptor están en continuo proceso de abducción. El emisor se apoya en la gramática para poder hablar, pero es abductivo en el momento que elige ciertas palabras y no otras en la construcción de su discurso. En el caso del receptor, si está atento, entenderá el tópico de la conversación, pero tendrá que abducir para poder interpretar el mensaje.

Esta lógica se encuentra en todos los momentos en el que hay un intercambio y producción de signos, y como el ser humano no puede prescindir de los signos para comunicar, pensar y actuar, siempre esta interpretando y abduciendo.

---

<sup>166</sup> Beuchot Mauricio, "la iconocidad en Peirce" en *Charles Sanders Peirce: Semiótica, iconicidad y analogía*, editorial, Herder, México 2014.

<sup>167</sup> Véase, <https://www.youtube.com/watch?v=bPr-QYeI7FU>

Por esta razón es importante el concepto ícono que retoma Beuchot de Peirce, ya que es el punto medio entre lo unívoco y lo equívoco. La virtud del ícono es su capacidad mediadora de reproducir y crear sentido al mismo tiempo.

Por ejemplo, la iconografía en los nombres de los grupos musicales sirve para identificar categorialmente el género musical al que pertenecen. Pensemos en la iconografía que distinguen a los sonideros o a las bandas de metal. La iconografía, tomándolo como signo, nos remite al estilo musical.

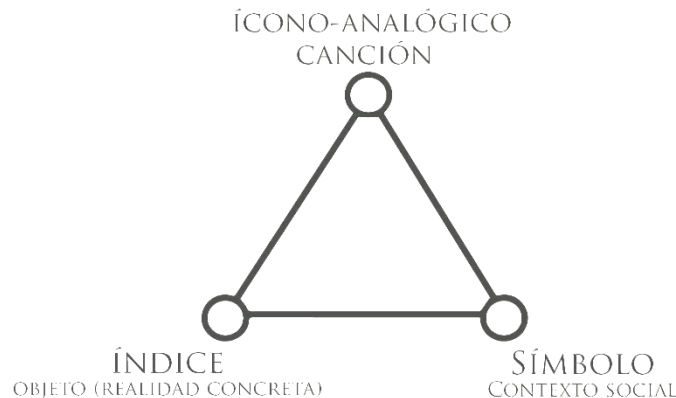


En este sentido, la metonimia y metáfora son equivalentes a la relación índice- simbólico. La metonimia ayuda a conocer el todo a partir de un fragmento, mientras que la metáfora es ver el todo en una porción<sup>168</sup>.

Pensemos también por ejemplo, en la canción *Un gran circo* de la Maldita vecindad y los hijos del quinto patio.

En una esquina es muy fácil  
que tú puedas ver  
a un niño que trabaja y finge sonreír  
lanzando pelotas pa' vivir  
sólo es otro mal payaso para ti (...)  
Gran circo es esta ciudad  
un alto un siga un alto, un alto un siga un alto...<sup>169</sup>

El objeto es la realidad concreta (objeto dinámico), pero como no podemos comprender la realidad si no es por medio de signos, se vuelve índice. Lo simbólico es el conocimiento que tenemos sobre el contexto de México. En esta relación el ícono-analógico es la canción.



<sup>168</sup> El ícono en esta relación transita de un lugar a otro según lo requiera el objeto a interpretar. No olvidemos, que los elementos formales del signo en Peirce siempre están en relación. No hay un signo que sea solamente icónico, indicial o simbólico. El signo en esta relación contempla siempre a estos tres elementos, en el que puede haber signos con mayor presencia icónica, indicial o simbólica.

<sup>169</sup> Maldita Vecindad y los hijos del quinto patio, "Un gran circo" en *El circo*, BMG entertainment México, 1991.

## **Conclusiones**

Debemos señalar que en los procesos de inferencias, siempre se jerarquizan las relaciones sígnicas, de tal modo, que sea comprensible el sentido de cualquier signo, dicho en otras palabras, de un “primer” signo se desdobra una serie fractal de relaciones que por atributos o analogías se vinculan, y como los signos son virtualmente infinitos también lo pueden ser las interpretaciones.

Podemos hacer una metáfora de cualquier objeto, en la cual existe una relación de analogía entre ambos. Si integramos una nueva metáfora a la relación, ésta se iría alejando del objeto inicial, inclinándose hacia lo simbólico. Si incluyéramos más metáforas en el proceso, tendríamos una cadena de interpretaciones que ya no guarda relación directa con el primer objeto.

Dicho en otras palabras, no todas las interpretaciones que se generen de un objeto son las más apropiadas, por lo tanto, el ícono-analógico nos permite diferenciar aquellas interpretaciones que son más adecuadas al objeto, esto nos da la posibilidad de validar tan sólo algunas de las interpretaciones, de tal modo que no reduzcamos el sentido a un punto objetivo ni mucho menos hacia lo relativo o, en palabras de Beuchot, encontrar el equilibrio entre lo simbólico y lo indicial.

## Conclusiones generales

El trabajo que se acaba de presentar es un juego de espejos entre los autores que se han consultado, de los libros y artículos que se han leído, de las experiencias en conciertos y audiciones, de las conversaciones con músicos, profesores y colegas, así como de los discos escuchados.

En este escrito más que repetir lo que dijo Peirce sobre semiótica o el trabajo de López Cano en el campo de la música, se explicó lo que ellos y otras personas me han dejado académicamente, además de obligarme a replantear mi visión de la música. Dicho lo anterior, durante esta investigación se explicaron algunas herramientas conceptuales para comprender la relación entre música, semiótica y cultura.

La semiótica de Peirce fue el marco teórico que guio este trabajo y arrojó algunas respuestas interesantes al problema de la significación musical. Justificamos una vez más que a diferencia del signo en Saussure, la semiótica de Peirce ayuda a generar una comprensión más amplia de cómo se construye el significado musical, ya que para Saussure el mundo ya está dado y corresponde a una comunidad de hablantes nombrar con diferentes signos los objetos de la realidad. Los signos en Saussure son mentales y expresan los objetos de la realidad mediante la lengua, misma que funciona como unidad de medida para el resto de los sistemas sgnicos, dicho esto, la estructura de los signos y por lo tanto también de la lengua son estables y cerrados. Por el contrario, Peirce dice que el mundo no está dado; el signo crea objetos y estos permiten tener creencias de realidad. Peirce reconoce que hay un algo pre-existente al signo, es decir, algo que existe sólo en potencia o cualidad en

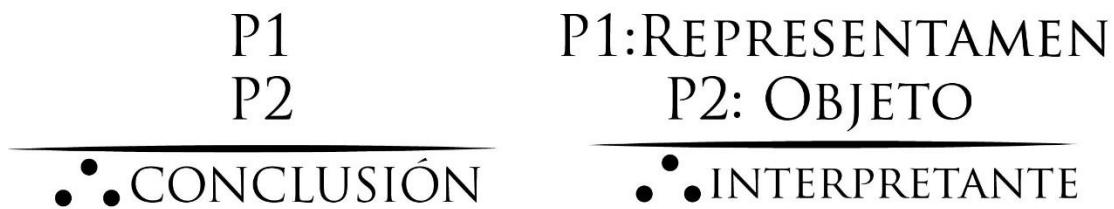
el mundo. El signo en Peirce tiene la característica de crear el objeto, representarlo y hacerlo comprensible, por lo cual el signo es relativo y cada uno de los elementos que lo componen se sustituyen unos con otros.

Debo subrayar que la idea de signo en Peirce atrajo de manera inmediata nuestra atención, pues desde el punto de vista de la semiótica cualquier fenómeno de naturaleza acústica o no, puede ser considerada como signo musical en tanto que existan pragmáticas interpretativas que así lo determinen. Un signo musical abarca desde los fenómenos acústicos hasta partituras, grabaciones, instrumentos, conciertos, bailes, estilos musicales y diversos aspectos culturales que se vinculan directa o indirectamente con la música.

De aquí que la propuesta de Peirce permita analizar de manera integral la cuestión de la música. En este sentido, se concluye que la música entendida desde ésta semiótica atraviesa la dimensión ontológica (primeridad) metafísica (segundidad) y epistemológica (terceridad) lo que posibilita generar relaciones continuas con otros campos representacionales como el social, cultural, religioso y pragmático.

Dicho en otras palabras, el signo musical es ontológico (en tanto que es materia y potencia en su calidad acústica y de emociones) metafísica (en tanto que se da infinitud de formas a la materia) y epistemológica (ya que se requiere de la razón o signos para comprenderla). Ninguno de los tres existe por sí solos, todos ellos son correlativos. Como se recordará Peirce retoma esta tricotomía y los nombra como primeridad (ontológica) segundidad (metafísica) y terceridad (epistemología).

En este sentido valga señalar que la teoría de Peirce retoma de la lógica clásica la estructura del silogismo para explicar la relación entre signos, los cuales se siguen unos después de otros. En un silogismo el representamen y el objeto pueden funcionar como premisas y el interpretante como conclusión Pero recordemos que tanto el interpretante como la conclusión también pueden servir como nuevas premisas para generar un nuevo silogismo.



Además la semiosis (que es el acto cognitivo de relacionar representamen, objeto e interpretante) permite hacer inteligible la música, lo cual facilita generar metáforas, imágenes, recuerdos y realizar en el plano cultural algo concreto con la música.

Dicho de este modo, todas las personas están facultadas para generar pragmáticas interpretativas de la música y hacer algo con ella. La diferencia entre un oyente no especializado y uno con un bagaje más específico, es que una interpretación puede ser más o menos rica, atenta y con mayores matices sobre las interpretaciones musicales.

Se debe recordar que en la teoría de Peirce, el pensamiento sólo es posible mediante signos. En la mente habitan signos más desarrollados que posibilitan la comprensión de lo exterior y permiten actuar en él. La mente en esta semiótica, es fundamental porque es ella la que aparece como intermediaría entre el mundo abstracto y el mundo sensible.

Lo anterior es lo que Peirce llama creencia de realidad, es decir, lo que permite a un sujeto, actuar y modificar la cultura. Como se recordará la cultura es resultado de varios procesos en el que los sujetos cristalizan el pensamiento en la pragmática. La invención de los equipos más sofisticados en sonido por ejemplo, no pudieron surgir sin una reflexión previa acerca del comportamiento físico de los sonidos, por lo cual, los objetos que hay en la cultura son un modo de pensar el mundo mediante diferentes tipos de inferencias.

Recibimos de la cultura signos musicales que proporcionan continuidad a una creencia de realidad, que no obstante, estos signos también se modifican de acuerdo a la experiencia de las personas, puesto que la música en tanto signo siempre está abierta a la interpretación.

Cabe señalar que el análisis propuesto, condujo gradualmente a vincular la música con otros aspectos de la cultura, por ejemplo, con la hegemonía política, la industria cultural y la vida cotidiana.

Tal y como se explicó en el capítulo 2, la cultura requiere de diversos mecanismos para fijar creencias de realidad a la comunidad. Se explicó que Peirce identificó 3 métodos que actúan de manera distinta sobre los sujetos y en la cultura: el de tenacidad, de autoridad y el *a priori*.

El método de tenacidad se refiere a rechazar toda aquella opinión que pueda afectar el juicio sobre algo, es decir, que si aceptamos un juicio diferente al nuestro, podría poner en crisis nuestra propia creencia de realidad. El método por autoridad ha sido utilizado generalmente por la clase dominante de cada cultura, para preservar ideas políticas, religiosas, económicas y sociales, y que va acompañada usualmente de acciones coercitivas. El método *a priori*, en cambio se refiere a los argumentos y pensamientos por los cuales las personas se inclinan a aceptar, es decir, apropiarse de todo aquello que pueda ser agradable a la razón.

Desde la semiótica de Peirce, estos tres métodos se hilvanan dentro de la cultura y funcionan de manera simultánea en un contexto específico. Dentro de este capítulo se vio que el método de autoridad es similar a la idea de cultura hegemónica de Antonio Gramsci, por lo cual hicimos un paralelismo entre ambos enfoques.

Eventualmente, recurrimos al trabajo de Horkheimer y Adorno para explicar de qué manera se expandió la hegemonía a las industrias culturales, particularmente a la industria musical, las cuales, también son una fuente importante de sentido extramusical.

La conclusión de este capítulo fue que Gramsci, Horkheimer y Adorno coinciden en que la cultura hegemónica transmite simbólicamente su ideología (creencia de realidad) al resto de la sociedad, a fin de preservar su dominio. Si bien es cierto esto, no debemos olvidar que existen salidas o formas de resistencia a esta dominación. Por ejemplo, recordemos que para Peirce la abducción es la inferencia más importante por su valor de libertad, pues permite avanzar en las ciencias y en el arte. La abducción como posibilidad de interpretar los hechos, es una libertad para construir sentido del mundo natural y abstracto.

Peirce elaboró una compleja teoría de los signos que se basa en tres categorías que él mismo llama primeridad, segundidad y terceridad, es decir, acción, reacción y ley respectivamente. Cada una de estas categorías es lo que permite crear una

lógica *ad infinitum* de signos, asimismo, esta red es posible gracias a la semiosis, la cual facilita crear puntos de conexión entre las categorías faneroscópicas y su desdoblamiento en representamen, objeto e interpretante. En este sentido, el fenómeno musical corresponde al orden de la terceridad, del pensamiento. La música es pensamiento, de aquí que sea importante y vital para la vida de los seres humanos y la configuración de lo real.

Así mismo, durante la investigación se retomó la idea de ícono analógico de Mauricio Beuchot, quien propone con esta teoría una mediación en los procesos de significación. Esto nos originó nuevas reflexiones de cómo mediar la promoción de la música en el terreno de la gestión cultural. A la luz del planteamiento de Beuchot concluimos que los promotores y gestores culturales que trababan en la música, tienden a mediar en entre diversos públicos. Llevan una música “desconocida” y la promueven a un público distinto. La tarea entonces del gestor es facilitar la significación de una música desconocida a un nuevo público, es decir, crear puentes en dos o más campos semióticos.

En este sentido, creemos que faltan por explorar nuevas líneas de trabajo entre la semiótica, el ícono-analógico, la música y la gestión cultural como por ejemplo ¿Cómo crear mecanismos más eficaces para la formación de públicos? ¿Cómo crear puentes entre la música de academia y la música popular o de masas? ¿Cómo mediar entre los derechos humanos sin atentar contra las prácticas culturales de una comunidad?

Con estas premisas podemos esperar que un proyecto cultural de música no sólo debe exponer los objetos en sí mismos, sino que debe transformar al espectador, es decir, que el proyecto cultural debe procurar inventar nuevas creencias de realidad. Para ello, el gestor cultural debe ser creativo en el momento de seleccionar ciertos objetos de la cultura a promover.

En este sentido, el gestor y promotor musical se vuelve una figura de autoridad, ya que él es quién decide qué políticas culturales aprobar, qué elementos deben estar en una en un festival, como administrar el recurso financiero de una industria musical o de una dependencia de gobierno. Todo esto no se decide por capricho o extravagancia, puesto que el gestor cultural reconoce de entre toda la

cultura musical qué merecer ser fomentado o protegido de acuerdo a las circunstancias, tal y como sucede en la designación de los patrimonios culturales.

Por otro lado, esperemos que en un futuro próximo se pueda iniciar un ensayo que hable de la relación entre arte y semiótica, ya que durante el desarrollo del capítulo 2, nos percatamos que faltó profundizar sobre este tema, además, creemos que la idea arte comparte afinidad con el término de representación, pues más allá de lo que pueda expresar una pintura, escultura o pieza musical, el objeto artístico es un signo en tanto que, es una forma específica de institucionalizar las manifestaciones estéticas.

En esta sentido el arte/signo estará en lugar de otra cosa para alguien, quién representará a su objeto en virtud de alguna cualidad, aspecto o semejanza. Dicho lo anterior, nos gustaría ahondar más en el tema, además de que podría ser de utilidad para los gestores culturales y en particular para la licenciatura de Arte y patrimonio cultural.

Para terminar, se ofrece un par de reflexiones que no se desea quedaran fuera de este escrito, ya que en ellas se dibuja a *grosso modo* el problema del consumo musical de la actualidad. Como se explicó anteriormente, en la actualidad hay una sobreproducción en música y sonidos: conciertos, músicos, discos físicos y digitales, festivales, industrias musicales y una diversidad de empresas que ofrecen servicios de música por *streaming*. Hoy en día se está rodeado de sonidos digitales; y con los reproductores portátiles de música, ésta ha dejado de tener un principio y un fin. Los conciertos del *mainstream* ahora duran de 2 a 3 días seguidos con una selección de grupos musicales que se ofertan a granel.

En las sociedades contemporáneas se venera cada vez más a las tecnologías musicales, pues se cree que en la medida en que avanza la tecnología, se tendrá mejor música, pero la realidad dice que la tecnología afecta los procesos internos del ser humano como la imaginación y las subjetividades, por lo cual se modifican nuestras capacidades sensitivas y formas de escuchar los sonidos.

Así mismo la cultura musical en México, ha educado por años con la idea de que los sonidos *pinches pero fuertes* son los mejores: Una suerte de ley que se práctica cotidianamente en fiestas (lugares idóneos en donde no puedes mantener

una conversión normal, porque la “música de fondo” es más fuerte), con la música de los vagoneros; con los sonidos estridentes que compiten diariamente en las calles o en los puestos de discos piratas de los mercados.

En este sentido, la sobreproducción de sonidos que se tienen, ya no son un problema de índole musical, sino de salud. Por lo tanto, quizá ahora valga poner mayor atención a los silencios, pues ellos también significan y permiten actuar en el mundo de una forma distinta.

El silencio ha acompañado desde siempre al ser humano y a la música, sin embargo, se le ha desdeñado por las sociedades contemporáneas que sólo han tenido oídos para el sonido. Se subestima el poder que tiene el silencio para crear atmósferas de tranquilidad e incluso, vincularlo a lo sagrado. No en vano, en algunos funerales, monasterios, iglesias, templos e incluso en museos el silencio llega a ser el protagonista.

Dicho lo anterior, creemos que es el momento de darle oportunidad al silencio para mejorar nuestros entornos, ya que, cuando escuchamos silencios de inmediato pensamos que algo extraño pasa. ¡Pensamos! No hace falta la música literal, también hay otra música, con otros sonidos. Se necesita volver a recordar a qué suenan los árboles o el viento. El mundo está lleno de sonidos que se encuentran ocultos por la sobreproducción de música. El ser humano está repleto de sonidos.

Si bien es cierto que vivimos en un mundo contrastante y desigual, no olvidemos que existen salidas o formas de resistencia a la dominación cultural. Debemos procurar buscar o crear espacios para la libertad individual y social para fortalecer el cuerpo social. Si la dominación es cultural, también puede existir una resistencia cultural.

## Apéndice

### Vida y obra de Charles Sanders Peirce.

Charles Sanders Peirce nació el 10 de septiembre de 1839 en Cambridge, Estados Unidos. Fue educado rigurosamente por su padre Benjamín Peirce, un matemático y profesor de la Universidad de Harvard, escuela en la que eventualmente Peirce estudiaría la carrera de matemáticas, licenciándose en 1863<sup>170</sup>.

De acuerdo a Victorino Zecchetto<sup>171</sup>, a la edad de 12 años Peirce, montó un laboratorio de química donde elaboró complejos experimentos, confirmando de este modo que se trataba de un niño precoz. A los 13 años Peirce dedicaba dos horas diarias durante tres años a la lectura de la *Crítica de la razón pura* de Kant que, terminó por conocer de memoria.

Después de obtener su licenciatura en matemáticas y una maestría en química, el padre de Peirce, logró que entrara en el Servicio Geodésico de los Estados Unidos, trabajo que nunca abandonó.

En 1862 a la edad de 23 años, Peirce contrajo matrimonio con Harriet Melusine Fay, una importante escritora de Cambridge, sin embargo en 1876 se separaría de ella. Al parecer, esta situación provocó que Peirce fuera expulsado de la única plaza que tuvo como profesor de filosofía en la Universidad John Hopkins, aunado al escaso número de alumnos que se inscribían a sus clases difíciles y desordenadas. Según una de sus alumnas, Cristine Ladd, Peirce "no hacía ningún esfuerzo por ligar sus ideas entre sí y darles cierta coherencia."<sup>172</sup> Tras obtener el divorcio en 1883, Peirce volvió a casarse con la francesa Juliette A. Froissy.

---

<sup>170</sup> Beuchot Mauricio, "vida, obra y actitud" en *Charles Sanders Peirce: Semiótica, iconicidad y analogía*, editorial, Herder, México 2014.

<sup>171</sup> Victorino Zecchetto *et al*, "datos bibliográficos" en *Seis semiólogos en busca del lector. Saussure, Peirce, y Barthes*, Ediciones Abya-Yala, Quito-Ecuador, 2000

<sup>172</sup> Victorino Zecchetto *et al*, "datos bibliográficos" en *Seis semiólogos en busca del lector. Saussure, Peirce, y Barthes*, Ediciones Abya-Yala, Quito-Ecuador, 2000

Afortunadamente para nosotros Peirce tenía un gran interés por cultivarse en la filosofía. En 1871, junto con su amigo y colaborador William James fundó en Cambridge un club de metafísica, donde se hacían constantemente diálogos y discusiones filosóficas. En este club surgieron las primeras ideas sobre el pragmatismo, una corriente de pensamiento que no tendría solidez sino hasta 20 años después. Así mismo, Peirce conoció la mayor parte de los escritos escolásticos y admiraba a Kant, Schiller, Hegel y Schelling. De estos últimos, retomó la idea de las triadas para su teoría de los signos.

Personalmente Peirce era colérico y egocéntrico, lo cual le facilitó hacerse de enemistades en el mundo académico y el rechazo de varias universidades para trabajar en ellas, además de que padecía una dependencia grave al alcohol. Esta situación condujo a Peirce a tener constantemente problemas económicos, sin embargo William James le ayudaba a conseguir conferencias en Harvard y en el Instituto Lowell para obtener algo de dinero.

Separado de todo cargo en universidades, Peirce se retiró con su esposa Juliette al Estado de Pennsylvania, donde se dedicó a trabajar su teoría. En este periodo fueron apareciendo los primeros síntomas de cáncer. Para 1909 empezó a tomar cada día una dosis de morfina para aliviar el dolor. Su enfermedad se fue agravando y el 19 de abril de 1914 murió en Milford Pennsylvania, sin haber tenido siquiera el dinero suficiente para su entierro.

Resulta sorprendente que Peirce sólo haya publicado un libro en vida: *Investigaciones fotométricas* (1878) donde exponía el resultado de sus trabajos de astronomía y geofísica. Sin embargo dejó una vasta obra, en su mayor parte fragmentada y publicada hasta mucho después de su muerte. Se le atribuyen artículos técnicos de lógica matemática y de metodología científica, y diversos trabajos tales como artículos de divulgación, reseñas de obras científicas y filosóficas, que, con la ayuda nuevamente de William James, le habían permitido sobrevivir. La gran cantidad de manuscritos que Peirce dejó fueron vendidos por su esposa a la Universidad de Harvard.

En 1923 el norteamericano Morris Cohen publicó la primera antología de los textos de Peirce en el libro *Chance, Love and Logic*, la cual demostraba la fecundidad del pensamiento de nuestro autor. En ese mismo año, apareció la obra

de Ogden y Richards llamada *The meaning of meaning* (El significado del significado), que atrajo la atención del público sobre la semiótica de Peirce.

Las obras de Charles Sanders Peirce sobre semiótica fueron publicadas entre 1931 y 1935 en seis volúmenes conocidos como *Collected Papers*. En 1958 aparecieron otros dos libros, dando así un total de ocho volúmenes editados por la Universidad de Harvard. No obstante, se han ido descubriendo más manuscritos como para llenar varios volúmenes más.

En suma, la lógica, la naturaleza del sentimiento (lo que denominó primeridad) y el problema de las categorías fueron durante toda su vida, sus tres grandes temas de reflexión. Peirce es reconocido como uno de los fundadores de la semiótica moderna y del movimiento pragmatista.

## Bibliografía

ABBAGNANO, Nicola, en *Diccionario de filosofía*, [Trad. Alfredo N. Galletti], 2º Edición, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.

ALTHUSSER, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.

PORTELLI Huges, “Sociedad civil” en *Gramsci y el bloque histórico*, [Trad. María Braun], Siglo XXI editores, vigésimo segunda edición 2003, México 2003.

BARTHES Roland, “lengua y habla” en *La aventura semiológica*, [trad. Ramón Alcalde], Edit. Paidós, 2da edición, España, 1993.

BEUCHOT Mauricio, “Antecedentes griegos y medievales” en *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*, Fondo de Cultura Económica, quinta reimpresión, México, 2012.

- “Filosofía del lenguaje: semiótica y hermenéutica” en *Manual de Filosofía*, Edit. Paulinas, primera edición, México D.F. 2011.
- “semiótica” en *Charles Sanders Peirce: Semiótica, iconicidad y analogía*, editorial, Herder, México 2014.

CASTRO Pozo Maritza Urteaga, “El final” en *Por los territorios del Rock. Identidades juveniles y Rock Mexicano*, coedición causa joven y consejo nacional para la cultura y las artes, primera edición, México, 1998.

CONTTO, Gracia, José David, “Bases teóricas” en *Manual de Semiótica. Semiótica narrativa, con aplicaciones de análisis en comunicaciones*, Instituto de investigación científica, Universidad de Lima, Perú, 2011

ECO Umberto, “Estructura del mensaje poético” en *Apocalípticos e integrados*, [Trad. Andrés Boglar], Fábula Tusquets Editores, 4ta edición, México, 2012

- “La estructura como modelo operativo” en *La Estructura ausente. Introducción a la semiótica*, [Trad. Francisco Serra Cantarell], Editorial Lumen, 3ra edición, 1986, España.
- “Límites políticos: el dominio” en *Tratado de semiótica general* [trad. Carlos Manzano], Edit. Debolsillo, sexta reimpresión, México, 2013

EDEL Navarro Rubén, *Diseño de proyectos de investigación en Ciencias Sociales y Humanidades*, Plaza y Valdés editores, 2007.

ELIZONDO, Jesús Octavio, “El origen del signo como pensamiento inferencial” en *Signo en acción. El origen común de la semiótica y el pragmatismo*. Edit. Paidós, México, D.F. 2012.

FERDINAND de Saussure, “La lengua; su definición” en *Curso de Lingüística general*, [Trad. Amado Alonso], vigesimocuarta edición, editorial Losada, Buenos Aires, Argentina, 1945.

FROMM Erich, *El corazón del hombre*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

- GANDLER, Stefan, "Interrupción del continuum histórico en Walter Benjamín" en *Fragmentos de Frankfurt: ensayos sobre la teoría crítica*, Siglo XXI editores, Universidad Autónoma de Querétaro, Facultad de Ciencias Políticas, 2009.
- GARCÍA Canal María Inés, "El alma, prisión del cuerpo" en *Foucault y el poder*, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, 2002.
- HORKHEIMER Max y Adorno Theodoro, "La industria cultural: iluminismo como mistificación de masas" en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. [Intr. Y Trad. de Juan José Sánchez] Editorial Trotta, Tercera edición, 1998
- JOSÉ Agustín, *La contracultura en México*, Edit. Debolsillo. México 2004.
- JOSEPH Heath y Andrew Potter, *Rebelarse vende El negocio de la contracultura* Edit. Taurus 2005 Bogotá, Colombia.
- KANT, Emmanuel. *Crítica de la facultad de juzgar*. Monte Ávila Editores 1992.
- LEFEBVRE Henri, "Las triadas" en *Hegel, Marx y Nietzsche*, [Trad. Mauro Armiño], Siglo XXI editores, duodécima reimpresión, 2010.
- LÉVI-STRAUSSE, Claude, "Lingüística y Antropología" en *Antropología estructural* [Trad. Eliseo Verón], 2da. reimpresión, Ediciones Paidós. Barcelona, España, 1995
- LOCKE Jhon, "De las ideas" en *Del Abuso de las palabras*, [Trad. Martín Schifino], Edit., Taurus, colección Great Ideas, primera edición, México, 2014.
- MÓNICA SZURMUK y Robert McKee Irwin, (eds.) *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, México Siglo XXI Editores, 2009. Pág. 126
- NIETZSCHE, Friedrich, "Introducción teórica sobre la verdad y la mentira en el sentido extramoral", en *El libro del filósofo*, [Trad. Ambrosio Berasain], Edit., Taurus, colección Great Ideas, primera edición, México, 2013.
- PARRET, Herman, "Filosofías primeras. La teleología de las filosofías primeras" en *Semiótica y pragmática*, [trad. María Teresa Poccioni], Edit. Edicial, Universidad Nacional de la Plata, Argentina
- PORTELLI Huges, "Hegemonía y bloque histórico" en *Gramsci y el bloque histórico*, [Trad. María Braun], Siglo XXI editores, vigésimo segunda edición 2003, México 2003.
- ROWELL Lewis, *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Editorial Gedisa, Barcelona, España, 2005. Pág 24
- SANDERS Peirce Charles, *La Ciencia de la semiótica*, ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
- SANDOVAL Edgar, "Signos y significación. El surgimiento de la semiótica contemporánea" en *Semiosis y Faneroscopia. Actas de las Primeras Jornadas Internacionales Peirceanas*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, segunda edición, México, 2011.
- TOMÁS R. Austin Millán, *Para comprender el concepto Cultura*, UNAP Educación y Desarrollo, Año 1, N° 1, Marzo 2000, de la Universidad Arturo Prat, Sede Victoria, Chile

VITALE Alejandra, “La semiótica de Peirce” en *El estudio de los signos. Peirce y Saussure*, 4º reimpresión, Universidad de Buenos Aires, Eudeba, 2004.

ZUBIRÍA Samper, Sergio et al, “IV. Metodologías para la Gestión Cultural Actores y agentes de los procesos de gestión” en *Conceptos básicos de administración y gestión cultural*, Editado por la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación la Ciencia y la cultura [OEI]. Colección cuadernos de Iberoamérica. 1998

### Fuentes consultadas de internet

- Jean Molino, “El hecho musical y la semiología musical” en *Music analysis*, vol. 9, no. 2 (1990) Trad. Juan Carlos Zamora. Artículo disponible en: <http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/servicios/publicaciones/reflexiones/Reflexiones.PDF>
- Cusik Suzanne, “la música como tortura/ la música como arma” en *Revista Transcultural de música*, Núm. 10, diciembre de 2006, España. Artículo disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201012>
- Proal, Juan Pablo, “Vive Latino: Los rebeldes de televisa” en *Proceso* versión digital. Consultada el día 28 de marzo de 2014. Disponible en: <http://www.proceso.com.mx/?p=368300>
- Herlinda Dabbah *Quisiera hablar de que nadie sepa mi sufrir. éste (no) es un libro de semiótica.* Véase en <http://www.razonypalabra.org.mx/cyl/2007/noviembre.html>
- Everaert-Desmedt Nicole, *¿Qué hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística*, Artículo disponible en <http://www.unav.es/gep/EveraertUtopia.html>
- Hernández Salgar Óscar, “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música”, en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012/ ISSN 1794-6670, Bogotá, Colombia / pp. 39 – 77. Artículo disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297023537003>
- Tarasti, Eero, “Los signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical” en *Tópicos del Seminario*, núm. 19, enero-junio, 2008, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México. pp. 15-71 Artículo disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59401902>
- Guadarrama Marín Uliánov, “El signo sonoro y su significación” en *Espacios públicos*, Vol. 15 núm 34, mayo-agosto, 2012, Universidad Autónoma del Estado de México, México. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67623463011>
- López Cano, Rubén, “Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual”, en Martí, Josep y Martínez Silvia (eds.), *Voces e imágenes en la etnomusicología actual, Actas del VII congreso de la SibE*. Madrid, Ministerio de cultura. Versión Online [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net)

- Monzón Luis Antonio, “Gestión cultural: una perspectiva hermenéutica” en *Revista Digital de Gestión Cultural*, año 1, número 1, junio 1 de 2011. UACM, México. Artículo consultado en: [www.gestioncultural.org.mx](http://www.gestioncultural.org.mx)
- Escandell Vidal M. Victoria y Leonetti Jungl Manuel, “Modelos lingüísticos para la teoría de la música” en *Actas del VII Congreso Nacional de lingüística aplicada. Sevilla 5, 6 y 7 de Abril de 1989*, Asociación Española de la Lingüística aplicada. Disponible en: [http://portal.uned.es/pls/portal/docs/PAGE/UNED\\_MAIN/LAUNIVERSIDAD/UBICACIONES/04/DOCENTE/MARIA\\_VICTORIA\\_ESCANDELL VIDAL/PUBLICACIONES/MUSICA.PDF](http://portal.uned.es/pls/portal/docs/PAGE/UNED_MAIN/LAUNIVERSIDAD/UBICACIONES/04/DOCENTE/MARIA_VICTORIA_ESCANDELL VIDAL/PUBLICACIONES/MUSICA.PDF)
- En Arciniegas Rodríguez, et al, “Consideraciones semióticas: un acercamiento a la definición de cultura” en *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, núm. 25, enero-junio, 2015, pp. 99-121, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia Tunja, Colombia. Artículo disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=322238638006>
- Zecchetto, Victorino, “Lo dado, lo creado y adquirido. Naturaleza y cultura” en *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Quito: Ediciones Abya-Yala. Disponible en <http://repository.unm.edu/bitstream/handle/1928/10563/La%20danza%20de%20los%20signos.pdf>
- López Cano, Rubén, “Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. una aplicación al tango queer, timba, reguetón y sonideros”, en *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera*, Coord. Mariana Delgado y Marco Ramírez Cornejo. Edición digital disponible en: [www.elproyectosonidero.org](http://www.elproyectosonidero.org)
- Programa nacional para la cultura 2007-2012. Disponible en: [http://www.conaculta.gob.mx/recursos/acerca\\_de/pnc2007\\_20121.pdf](http://www.conaculta.gob.mx/recursos/acerca_de/pnc2007_20121.pdf)
- Andrew Powell-Morse: <http://ar.blastingnews.com/ocio-cultura/2015/05/un-estudio-revela-que-las-letras-de-canciones-perdieron-complejidad-en-los-ultimos-10-anos-00402893.html>
- Román García, Laura Elena, “Una revisión teórica sobre la gestión cultural” en *Revista Digital de Gestión Cultural*, año 1, número 1, junio 1 de 2011. UACM, México. Artículo consultado en: [www.gestioncultural.org.mx](http://www.gestioncultural.org.mx)
- Paz Soriano, María, *Fundamentos de gestión empresarial para la cultura y las artes*. Archivo disponible en: <https://es.scribd.com/document/319903459/Que-Es-La-Gestion-Cultural>

### Internet: Youtube

- Ramírez Corona, Alejandro, *Alicia en el subterráneo*, 38 min, La bestia mugiente producciones, México, 2004. Usuario Roque Saldaña URL: <https://www.youtube.com/watch?v=q6TlqXGDFAk>
- Howard Goodall, *Historia de la notación musical*, Usuario Jose Vicente Saporta Capella fecha de publicación agosto 19 de 2013, URL <https://www.youtube.com/watch?v=bPr-QYeI7FU>

**Fonoteca**

- Maldita Vecindad y los hijos del quinto patio, "Un gran circo" en *El circo*, BMG entertainment México, 1991

**Cursos y Seminarios**

Chávez Mayol, Humberto, *Seminario de educación, arte y signo*. Centro Nacional de las Artes, CENIDIAP.2015