

## **Presentación**

La semiótica musical es una disciplina relativamente joven, con todo, ha abierto muchos y muy diversos campos a la exploración y al análisis de la significación musical. Nos encontramos hoy ante un panorama profuso de investigaciones de especialistas provenientes de las más diversas latitudes. Ante la imposibilidad de ofrecer al lector un panorama exhaustivo de la producción que se ha dado en semiótica musical, hemos decidido, en esta selección, incluir textos que fueran representativos, tanto de la variedad de enfoques, como de la seriedad y calidad de los estudios que se realizan actualmente en este campo. Se ha dado especial preferencia a trabajos realizados por autores ibero-americanos, que revelan distancia crítica frente a las propuestas teórico-metodológicas hegemónicas que se han elaborado, sobre todo, en los ámbitos europeo y norteamericano. Los discursos teóricos que aquí se recogen, se destacan tanto por la apropiación y reinterpretación de los aparatos metodológicos más importantes que se han gestado en semiótica musical, como por la propuesta de modelos alternos basados en nuevas categorías y enfoques propositivos que atienden a las circunstancias particulares de las prácticas musicales.

### **Líneas de investigación semiótica en música**

La semiótica musical ha sido heredera, como otras áreas humanísticas de estudio, del formalismo ruso, del estructuralismo y luego del postestructuralismo francés. Bajo estos paradigmas

que guiaron casi todas las investigaciones realizadas hasta la segunda mitad del siglo XX en torno a la significación de los lenguajes, la semiótica musical comenzó a abrirse camino hacia la comprensión del potencial comunicativo que alberga el discurso musical. De esta manera, fueron exportados y adaptados —con mayor o menor fortuna— los modelos de análisis lingüístico al campo de la música, a partir de lo cual se pretendía esclarecer los rasgos organizacionales y de relación sintáctica y semántica que mantienen las unidades sonoras entre sí. Aun cuando estos esfuerzos arrojaron luz sobre varios fenómenos no sólo estructurantes sino también significantes en la música, esta metodología, por sí misma, pronto resultó insuficiente para responder a muchos de los cuestionamientos que despertaba para los estudiosos la significación musical, por una sencilla razón: la música no funciona del mismo modo que el lenguaje verbal. Si bien es posible segmentar los enunciados de ambos dispositivos, sus prácticas discursivas son claramente diferentes. Así, mientras en el lenguaje verbal las implicaciones semánticas del referente son fundamentales, en la música, el referente es aproximativo, esto es, no siempre se revela con nitidez y está ligado a relaciones de tipo pragmático distintas a las del discurso verbal. De ahí que la significación sonora y la verbal no sean equivalentes. A pesar de los esfuerzos iniciales de los teóricos, la música se ha resistido a ser sistematizada a partir de una semántica estructurada, ya sea que ésta se vea traducida a denotaciones y connotaciones taxonomizadas, modelos arborescentes o aún rizomáticos. Sin embargo, la música significa y es capaz de llenar nuestra imaginación de contenidos, de evocar o despertar emociones y de modificar nuestros estados anímicos.

A medida que se fue avanzando en las investigaciones semiótico-musicales, éstas comenzaron a abrirse hacia enfoques cada vez más multidisciplinarios, que involucraron aspectos heterogéneos de orden antropológico, etnológico, filosófico, estético, fisiológico y psicológico, por nombrar sólo algunos. Esto permitió el tratamiento y análisis de la música a partir de modelos

más aptos para comprender su particular naturaleza semiótica, así como sus formas discursivas propias. La semiótica musical desarrolló así un amplísimo potencial, en el que se consideró el hecho musical desde sus diferentes facetas, vinculadas a conductas y a prácticas de recepción, de aprendizaje, de interpretación, de reproducción y de variación, de acuerdo con los distintos momentos y contextos culturales en los que la música llega a cobrar sentido tanto individual como colectivamente.

### **El desarrollo de la semiótica musical**

La historia de los estudios semióticos de la música se remonta a los años cincuenta y sesenta, cuando aparecen trabajos pioneros realizados por estudiosos de formación lingüística y estructuralista como Nicolas Ruwet, Roman Jakobson y Roland Barthes. Sin embargo, el impacto de la semiótica en los estudios musicales se percibe con mayor claridad a partir de la década de 1970. En noviembre de 1971 se edita el memorable número 5 de la revista *Musique en Jeu* dedicado a la semiología musical. Asimismo, los emergentes semiólogos musicales vieron la necesidad de generar un intercambio más activo y directo entre sí, de modo que en 1973, a iniciativa del italiano Gino Stefani, se realizó el *Primer Congreso Internacional de Semiótica Musical* en Belgrado. A éste le sucedió un *Simposio* celebrado en Roma en 1974. Los años subsiguientes comenzaron a aparecer publicaciones importantes como el libro *Fondements d'une sémiologie de la musique* (1975) del franco-canadiense Jean-Jacques Nattiez, el artículo "Fait musical et sémiologie de la musique" (número 17 de la revista *Musique en jeu*) de Jean Molino o el libro *Introduzione alla semiotica della música* (1976) de Gino Stefani. A partir de los años ochenta, las publicaciones se multiplicaron y se continuó la tradición de los encuentros, simposios y congresos internacionales. Una de las acciones sin duda más significativas tuvo lugar en 1985, cuando varios especialistas, entre los que destacan Gino Stefani, François Delalande, Costin Miereanu,

Luiz Heitor Correa de Azevedo, Marcello Castellana y Eero Tarasti, fundaron en París el *Internacional Project on Musical Signification*. Con más de 300 especialistas del mundo entero afiliados. Esta instancia, que opera desde entonces más como un grupo de investigación que como una sociedad científica, es el foro más importante de desarrollo de la semiótica musical.

Los varios formatos y tipos de diálogo académico —mediante congresos, simposios, coloquios, etc.— han servido a los semiólogos musicales para estrechar sus lazos e intercambiar sus puntos de vista en un ambiente que ha favorecido la coexistencia de corrientes. Aunado a ello está la disposición con la que muchos de los profesores especialistas en el área han visitado los más diversos centros de enseñanza superior alrededor del mundo para impartir conferencias, diplomados, cursos intensivos extracurriculares, cursos curriculares de posgrado y sesiones tutorales —tales como las que se realizan desde hace años en forma periódica en Finlandia, bajo la organización de Eero Tarasti—. Esto contribuyó a que desde los años noventa a la fecha el interés por la semiótica musical fuera creciendo y a que se sumaran paulatinamente nuevos interesados y discípulos de las más distintas latitudes.

Entre los maestros que impulsaron el desarrollo de esta área —cada quien trabajando y publicando de manera independiente en su institución— cabe destacar, además de los ya citados Gino Stefani, Jean-Jacques Nattiez, François Delalande y Eero Tarasti, a Vladimir Karbusicky en Alemania, David Lidov en Canadá, Robert Hatten en Estados Unidos, François Bernard Mâche en Francia, Marta Grabocz en Francia y en Hungría, Raymond Monelle y Philip Tagg en el Reino Unido (este último, ahora en Canadá) y Yoshihiko Tokumaru en Japón. Todos ellos han contribuido a abrir caminos de investigación en este campo y, en su mayoría, siguen activos y explorando diversos enfoques mediante los cuales es posible abordar la significación musical.

## Semiótica musical en Iberoamérica

El interés por la semiótica musical en Iberoamérica ha crecido ininterrumpidamente desde los años setenta, si bien de manera desigual en regiones e intereses. A la visita y estancias de investigación de algunos maestros (Nattiez en Argentina y México o Tarasti en Brasil), se añade un gran número de iberoamericanos que han realizado estudios de posgrado en centros especializados de Montreal o Finlandia. Cabe destacar la cantidad y calidad del trabajo de especialistas de Argentina, donde las teorías de Nattiez son seguidas con especial interés por sus discípulos. En Brasil existe una fuerte tradición de estudios sobre el pensamiento de Peirce que en el ámbito musical ha dado lugar a desarrollos sumamente originales. Desde este país se gestiona *Musikeon*, la lista de discusión más importante sobre semiótica musical y que mantiene interconectados a los especialistas de todo el mundo. En México se ha establecido el *Seminario de Semiología Musical* de la Universidad Nacional Autónoma de México, una de las instancias más activas en la docencia, promoción y producción de conocimiento en esta rama de estudios musicales desde perspectivas sumamente plurales. Hay que agregar también que la actividad y el interés en este ámbito de estudios se ha mostrado en Venezuela, Colombia, Chile, España y Uruguay.

La teoría musical y, en ese sentido, las preocupaciones semiótico-musicales en países iberoamericanos, como en otras partes del mundo, han tenido que crecer a la par de los vertiginosos cambios que se han suscitado en las últimas décadas en el ámbito de lo sonoro. Para empezar, se abrió el espectro de consideración de lo musical más allá de la tonalidad, que de entrada excluía o malinterpretaba otros objetos musicales ajenos a ésta. A lo anterior habría que sumar los avances de la nueva tecnología de la reproducción y manipulación sonora y los procesos de constante hibridación, transformación y nomadismo que ha sufrido la música en las distintas esferas y espacios culturales en el contexto global. El paisaje sonoro se ha multiplicado y ha hecho,

con ello, evolucionar las maneras de acercamiento y de valoración de lo potencialmente musical.

En una era que se dice dominada por la imagen, la falacia de subordinar lo sonoro o lo verbal a lo visual ha sido común. Sin embargo, también es cierto que, contrariamente a lo que se suele pensar —sentidos anestesiados, inmunidad hacia la sensibilidad por exceso de información—, en las sociedades actuales el individuo ha logrado desarrollar mecanismos de decodificación sonora altamente refinados, cuya significación no siempre está ligada a una verbalización, sino a un comportamiento, producto de una comprensión del mundo sonoro: gestos, actitudes y formas de entender la música dentro de las prácticas sociales comunes. Es por ello que resulta relevante también el espectro de estudios tan fértil que se ha abierto gracias a los enfoques semiótico-musicales, de los cuales se ofrece una muestra en este volumen.

### **Los trabajos que se incluyen en este número**

Se abre el número con “Los signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical”, traducción del segundo capítulo del libro *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics* del finlandés Eero Tarasti, realizada por la estudiosa venezolana en semiótica musical Drina Hoëvar. Se trata del único texto de autor no iberoamericano, que hemos considerado pertinente incluir, porque ofrece un panorama general de la evolución de la semiótica musical. El estudio inicia por plantear cómo desde los orígenes de la tradición musical europea siempre ha habido una preocupación por la significación en relación con el fondo y la forma de la música. Se retoman algunos postulados que surgen tanto en el Romanticismo como en el Modernismo y que se ejemplifican con la mención de varias obras musicales. Tarasti encuentra aquí algunos antecedentes y confluencias interesantes con las inquietudes desarrolladas más tarde, a partir de investigaciones semiótico-musicales, cuyo recorrido traza desde mediados del

siglo pasado hasta nuestros días. El autor muestra así, de una manera incluyente y generosa, la gran variedad de enfoques que hay en este campo de estudio. Este ensayo ayuda a situar en un contexto amplio los estudios que le siguen, y en los cuales se ha decidido empezar por el mundo de la ópera.

Como segundo texto, se presenta el de Juan Miguel González Martínez, de la Universidad de Murcia sobre las “Modalidades veridictorias en el discurso operístico”. En este ensayo, el autor recurre a la teoría de Algirdas Greimas, pero a diferencia de quienes en años anteriores se habían apoyado en este estudio para realizar análisis narratológicos en el plano exclusivamente instrumental, como Eero Tarasti o Marta Grabocz, él se basa en el conocido cuadrado semiótico para llevarlo al plano de la representación operística. González Martínez demuestra de esta manera cómo entre las relaciones discursivas verbales y musicales —que denomina como procesos heterosemióticos— se establecen niveles de sentido que permiten inferir rasgos característicos de los personajes en escena, asociados a estados y emociones que se manifiestan de manera implícita relacionados con las nociones de verdad y que, si bien pueden parecer ocultos a los demás involucrados en la trama, son captados por el auditorio a través del entramado verbal y musical representado. Este tipo de aproximación analítica se ejemplifica a lo largo del texto, sobre todo, en la ópera de *Don Giovanni* de Mozart.

Si bien José Luiz Martinez, de la Universidad de São Paulo, también se preocupa en su artículo “Intersemiosis en el teatro musical y en la ópera contemporánea” por el análisis operístico y reconoce en este tipo de discurso una riqueza semiótica, su propuesta persigue intenciones diferentes a las de González Martínez. En primer lugar, porque se ocupa de obras de compositores más recientes, tales como Igor Stravinsky, Alban Berg, Luciano Berio y Louis Andriessen, que plantean problemas de índole diferente de las del repertorio más bien clásico elegidas por el murciano. En segundo lugar, porque su perspectiva teórica, que se enfoca en procesos de cooperación intersemiótica del

discurso operístico desde la multimedialidad, se basa en fundamentos que poco tienen que ver con las teorías estructuralistas del signo, orientándose más hacia las cualidades cognitivas y, en ese sentido, vinculadas a las propuestas del norteamericano Charles S. Peirce, que el brasileño combina con nociones como la de sinergia, de Buckminster Fuller.

Roberto Kolb, de la Universidad Nacional Autónoma de México, por su parte, desarrolla en su ensayo “‘Dos por medio y cuatro por un real, mirando que el tiempo está muy fatal’: el pregón en semiosis musical de Silvestre Revueltas” un modelo original de análisis de gestos sonoros vinculados a la prosodia oral de los vendedores ambulantes en los mercados, aplicado a la obra *Esquinas*, de uno de los compositores mexicanos más destacados de la primera mitad del siglo pasado, Silvestre Revueltas. Kolb muestra cómo ese paisaje sonoro ha sido integrado a manera de estrategia compositiva audaz y altamente novedosa por parte de este compositor. Pero más allá de las intenciones netamente musicales, estos gestos tienen un contenido semántico de fuerte vínculo ideológico y cultural. El análisis revela las formas en las que el compositor articuló dichos planos sonoros, caracterizados por su brevedad, su fragmentación, y la aparente aleatoriedad con la que se superponen. Demuestra, así, la creatividad con la que Revueltas re-semantiza, en el plano orquestal, este tipo de prosodia sonoro-verbal.

El artículo “Desde el altavoz: escuchas y análisis de la música electroacústica” de Antonio Alcázar de la Universidad de Castilla-La Mancha, recupera la investigación experimental característica de la semiología musical francófona y la psicología experimental. Su trabajo continúa la línea de lo que Jean-Jacques Nattiez llama la *esthesis explícita* o el estudio de la recepción de una obra musical a partir de información extraída de experiencias auditivas efectivas. Alcázar realiza una serie de audiciones dirigidas de obras electroacústicas a un grupo de sujetos que posteriormente verbalizan lo que escucharon. Sus resultados ponen en evidencia que la escucha, más que un ejercicio de cap-

tura pasiva de información acústica que nos llega desde el exterior, es la exploración activa y creativa de los objetos sonoros insertos en el medio ambiente. El oyente desarrolla, pues, una serie de estrategias o *conductas de escucha*, término y *corpus* teórico que el autor retoma del trabajo de François Delalande. Dependiendo de esa conducta, el escucha selecciona sólo cierta información de entre la disponible, integrándola a su proceso receptivo mediante la que genera una coherencia particular.

La colaboración “Música situada: un caso de diálogo posible entre identidad y semiótica”, de María Gabriela Guembe, de la Universidad Nacional de Cuyo (Argentina), es otra muestra del estado actual de la investigación musicológica con bases semióticas desarrollada en Latinoamérica. La autora hace acopio de conceptos y categorías variadas provenientes de discursos y autores heterogéneos con una notable claridad y base metodológica que evita los riesgos del eclecticismo. A partir de ahí, modeliza semióticamente una noción de identidad que le permite comprender cómo esta obsesión de la música académica latinoamericana del siglo XX puede ser rastreada en la propia materia sonora de las obras. Considerando la teoría del tópico musical, la autora defiende la hipótesis de que las obras musicales presentan procesos icónicos por medio de los cuales, sonoramente, articulan diferentes *topoi identitarios*. Estos iconos de identidad despiertan procesos de identificación al detonar sentimientos de pertenencia, afirmando el yo colectivo por medio de signos completamente accesibles a los miembros de la comunidad. Bajo esta premisa, propone un modelo analítico retórico-semiótico que aplica a una obra de la compositora argentina Susana Antón. La noción de *vanguardia situada* le permite extraer en su análisis, manifestaciones de una concepción histórico-cultural de la identidad en la música académica latinoamericana.

La selección de autores en este volumen tiene el doble propósito de ofrecer un panorama de las nuevas formas de abordar semióticamente la música, y de presentar algunas de las voces más recientes de investigadores destacados de Iberoamérica,

cuyas aportaciones no sólo son innovadoras sino altamente valiosas. Esta muestra, asimismo, comprueba que la trayectoria de la semiótica musical sigue siendo plural, y que las propuestas actuales continúan enriqueciendo el debate en cuanto a su significación, respecto de la cual queda todavía un amplio camino por recorrer.

Por último, lamentamos comunicar que en la etapa en que estábamos afinando los últimos detalles de los artículos de este número, nos sobrecogió la noticia del fallecimiento de nuestro querido colega y amigo, José Luiz Martinez, destacado profesor e investigador en el ámbito de la semiología musical en Brasil, de quien también aparece un texto en el presente volumen.

Queremos dedicar estas páginas a su memoria.

*Susana González Aktories y Rubén López-Cano*