LA EXPRESIÓN MUSICAL: SIGNIFICADO Y REFERENCIALIDAD

Jesús Ángel BACA MARTÍN

Grupo de Investigación de Teoría
y Tecnología de la Comunicación (GITTCUS)
Universidad de Sevilla

Resumen: Aunque la materia sonora de apreciación musical ha participado históricamente de un juicio que relaciona su potencial comunicativo con una recepción que se proyecta de forma universal, tan sólo nos es posible constatar su capacidad referencial a partir de los usos sociales en los que se ha ido especializando.

Abstract: Though the auditive subject concerning musical reception has been historically concieved as a universal way of communication involving all cultures, we can only state its different and specilized ways of social referentiality.

Palabras clave: Comunicación. Teoría del sonido. Semiótica.

Key words: Communication. Theory of sound. Semiotics.

La cualidad de materia evanescente e inasible que enmarca a los acontecimientos sonoros parece tener en la expresión musical su manifestación paroxística. La controversia recurrente acerca de su capacidad para promover respuestas homogéneas en receptores de culturas dispares, a partir de una perspectiva universal de su apelación emocional, ha constreñido, en alguna medida, una orientación más caracterizada de sus usos comunicativos. A lo largo del presente artículo, intentaremos poner de relieve algunas de las aproximaciones teóricas que tratan la dimensión significativa de los objetos musicales. Aduciremos que, más allá de la posibilidad incierta de adscribirle a su expresión significados generalizables, hemos de prestar atención a su potencial comunicativo, a la fuerza empática que muestra su materia para inducir comportamientos que adquieren significación en su contextualización social.

La necesidad de referencialidad verbal para pensar los diversos mundos sensibles, incluso el de las sensaciones más primarias, parece imponer las limitaciones propias de cualquier lenguaje arbitrario y normativo[1]. Hemos de plantearnos si esta misma perspectiva determinista que alienta la historiografía de la lengua no es aplicable a otros sistemas de transmisión de señales. La relevancia –cuantitativa y cualitativa– de la expresión lingüística no debe solapar la importancia de otros constructos comunicativos que han funcionado universalmente como instrumentos sociales de gran relevancia. En el caso de la expresión musical, esta relevancia discursiva se muestra común en un gran número de culturas.

El lenguaje normativo ha regulado, en buena medida, la comunicación social del ser humano. En especial, por su condición de herramienta que trasciende los constreñimientos espacio-temporales de la emisión; así como por el carácter vinculante que adquiere en su despliegue social. Sin embargo, ha coexistido con otras formas audiovisuales de apelación más directa y emocional que, aun con anterioridad al desarrollo de los sistemas de captación y reproducción de señales analógicas, encontraron en pequeñas y medianas comunidades un contexto propicio para su desarrollo.

La cualidad de abstracción primaria de la materia musical –en contraposición a

[1] La trascendencia del lenguaje, en su dimensión constitutiva del sujeto social, es tal que es el propio ser humano el que queda enmarcado por sus estructuras y es pensado a través de ellas. Véase, entre otros, Kluckhohn, 1957:173; Greimas, 1973:109; Steiner, 2000:56; Fabri, 2000:109; Rappaport, 2001:35.

la abstracción secundaria que provee el lenguaje– viene determinada por la indiferenciación entre el plano de la expresión y el plano del contenido; así como por la dificultad para conformar códigos cerrados que estructuren significados estables y arbitrarios. Tan sólo se contempla la homogeneización que provee la codificación de la notación musical, o la potencialidad imitativa de sonidos naturales, que permiten una transposición espacio-temporal de la materia sonora a partir de una funcionalidad icónica. Schafer (1994:123), a este respecto, considera la existencia de tres sistemas de notación gráfica del sonido: en primer lugar, el que es desarrollado por la física acústica, y en el que pueden ser descritas con precisión las propiedades mecánicas del sonido; en segundo lugar, la fonética, disciplina en la que se analiza el habla humana; por último, el sistema de notación musical, que permite la representación de ciertos sonidos que son percibidos con cualidades musicales. Los dos primeros sistemas son de naturaleza descriptiva –acontecimientos sonoros previos–, mientras que el sistema de notación musical es prescriptivo, pues plantea fórmulas para desarrollar *a posteriori*.

Greimas (1973:55), al conceder la posibilidad de que los *signos naturales* puedan poseer enteramente el estatuto de signos, precisa la necesaria transformación de éstos en objetos culturales y, por ello, una diferenciación según el contexto. La reificación de los signos, en cualquiera de sus manifestaciones, demanda en su uso práctico una lectura ajustada del sentido social predominante; es decir, una lectura intencional orientada desde la producción que permita un funcionamiento referencial estable y vinculante. A ello, contribuye la redundancia que propicia la fijación del texto en su proyección colectiva, tendente a marcar el significado normativo y a reducir la ambigüedad[2]. La interpretación del signo socialmente relevante, desde las dos grandes esferas de poder –el temporal y el espiritual–, y tanto en lo que se refiere a la ley laica como a las escrituras sagradas, precisa mediadores que preserven un significado homogéneo de la norma[3], de tal modo que la relación dialógica entre los poderes

[2] El relato sumerio que expresa en clave mitológica el nacimiento de la escritura es indicativo de esta necesidad. El mensajero encargado de transmitir la información memorizada desde la metrópoli necesita ajustar el sentido de la comunicación que se le encomienda, a fin de ceñirse a la intencionalidad del mensaje original. En un primer instante, transmite el mensaje de forma literal; posteriormente, sin embargo, lleva a cabo una interpretación personal, intentando precisar, mediante el uso de la retórica, la significación última de las palabras de su señor (Lara Peinado, 2002:103-124).

[3] No deja de resultar paradójico que la producción escrita se conformase con el tiempo en instrumento de proselitismo del poder dominante; pero a la vez potenciara, en uso de sus propios mecanismos psicológicos y de proyección masiva, un juicio crítico y alternativo que sólo sería posible contrarrestar mediante el control estricto de los procesos de producción.

fácticos y el cuerpo social opere a través de una univocidad fluida de los discursos desde las jerarquías dominantes[4].

1. SIGNIFICADO Y REFERENCIALIDAD

La música parece significar –en mayor medida que el texto literario u otras manifestaciones artísticas de un valor referencial más asumido– lo que el individuo o la colectividad quieran atribuirle. Tan sólo la intervención desde la propia autoría, o de mediadores cualificados, puede poner un cierto coto al torrente de sentidos que provee. Ello deviene, como plantea Gértrudix, en "un problema de inferencia abusiva o falsa inferencia" cuando tratamos la sustancia musical, que viene determinado por el intento de extrapolación de esquemas mentales que han sido tamizados por preceptos lingüísticos:

> *[...]Por ello, aún siendo explícita la necesidad de comprender la música como expresión pseudo lingüística, es esencial señalar la necesidad de extremar las precauciones a la hora de establecer analogías lingüísticas entre la palabra y la música. Mientras la función del signo verbal es designar y nombrar, la del signo musical es expresar* (Gértrudix, 2003:35).

Si partimos, pues, del supuesto de que la materia musical no participa, en principio, de un significado estable, de que no completa la diferenciación de planos atribuibles al signo, tal como lo entendemos desde la práctica verbocentrista, ¿qué clase de recepción comunicativa promueve?

Las señales que tradicionalmente denominamos musicales –de desarrollo melódico y tonal– no difieren en esencia de sonidos naturales aleatorios excepto, cuantitativamente, como solución estadística de fórmulas repetitivas; cualitativamente, en la selección de frecuencias y timbres que proveen unos instrumentos

[4] Por lo que se refiere a la interpretación de los textos, hemos de distinguir dos perspectivas: la *exégesis*, explicación o transposición del contenido que valora los significados de los elementos articuladores del texto; y la *hermenéutica*, que en la consideración de mecanismos internos, así como de procesos transversales que incorporan distintos sentidos, afronta la interpretación de los diversos niveles de significación presentes en el texto, reactualizándolo y poniendo de relieve su uso como vehículo discursivo.

definidos[5]. A este respecto, opina Nattiez (1990:43), la música no puede ser constreñida a una dimensión meramente acústica, pues ha de ser fruto de una intencionalidad. Aunque, por otra parte, y como matiza el propio autor, los fenómenos acústicos no mediados pueden llegar a ser percibidos como expresión musical incluso por los propios músicos.

Fubini (2001:14) enfatiza la distinción de la materia sonora musical respecto a la que opera en el resto de las artes tradicionales. En aquélla, la comunicación se mostraría como "una posibilidad, no una certeza", pues funciona con una lógica interna propia que se ha desarrollado respecto a sí misma y no a objetos referenciales extramusicales. El autor parece utilizar el término comunicación en un sentido completivo, en la necesidad de concurrencia de un código compartido por emisor y receptor. Sin embargo, es éste un problema diferente al de su semanticidad y que distingue a la materia musical de la comunicación lingüística[6]. A este respecto, aprecia Boyce-Tillman (2003:110), un concepto de significado musical, en sentido estricto, tiende a ser rechazado por los teóricos; al menos, desde una visión simple que estime un proceso *isomórfico* en el que concurra una codificación del emisor en correspondencia exacta con la decodificación del receptor.

Dos posiciones teóricas, la *formalista* y la *contenidista*, distinguen enfáticamente puntos de vista antagónicos sobre el problema de la semanticidad en la música. Los denominados *formalistas puros*[7], por un lado, constriñen los aspectos significativos de

[5] ¿Cuál es la diferencia, plantea Searle (1986:51), entre la emisión de sonidos o la realización de trazos *solamente* y la realización de un *acto ilocucionario*? En primer lugar, expone, de los sonidos emitidos en un *acto ilocucionario* "se dice característicamente que *tienen significado*". De igual forma, una segunda diferencia estriba en que "se dice característicamente que una persona *quiere decir algo* mediante esos sonidos o trazos". Tenemos, pues, por una parte, un significado previo compartido, alrededor del cual se articula la comunicación en la mente de los interlocutores; por otra una negociación de sentido en los límites de significación planteados por el emplazamiento comunicativo.

[6] En la comunicación lingüística, e incluso en el caso de que emisor y receptor no compartan el mismo código, la simple presencia de rasgos fonéticos asociados –por no referirnos a la sinergia resultante de los elementos lingüísticos con aspectos paralingüísticos o cinésicos– puede aprehenderse en su valor informativo, relacionando en la mente del receptor aspectos culturales o sociales.

[7] Fubini (2001:61) matiza que los formalistas han terminado asignando a la materia musical, a causa del carácter altamente abstracto de ésta, un "cometido místico o trascendente". Esta perspectiva conectaría con la tradición pitagórica y participaría, igualmente, de una visión cosmogónica de su objeto en la que la música sería expresión de la verdad última que rige el universo.

la música a su desarrollo normativo y, en concreto, a la afectación de los propios sonidos, que constituirían en sí mismos un mundo autocompletivo. Los *contenidistas*, por el contrario, admiten la capacidad de la expresión musical para crear estados de ánimo, con referencias emocionales expresas que trascienden el mundo de los sonidos[8]. Fubini (2001:58-72) intenta terciar en esta polémica y, tomando prestada la perspectiva de Charles Morris sobre la articulación sígnica, considera que el lenguaje de la música es exclusivamente artístico y que su estructura y sintaxis –conformada esta última a partir de la técnica– remiten a ella misma; esto es, a un decurso evolutivo endógeno. Admite, sin embargo, una *cierta semanticidad*, diferente de la del lenguaje común o científico, de naturaleza contextual y dependiente de los procedimientos técnico-lingüísticos elegidos por cada músico[9]. En cualquier caso, el autor deja abierta la controversia al considerar que más que de *semanticidad* habríamos de hablar, por lo que se refiere a la materia musical, de *expresividad*. Es éste un concepto cuyo desarrollo diacrónico ha de resolverse contextualmente, y desde un planteamiento que asuma la relevancia de los significados tomados prestados de otros textos artísticos en la conformación de sentidos musicales. De esta forma, el punto de vista desarrollado por Fubini participa de una perspectiva endógena de la obra artística en la que su *continuum* histórico se justifica desde elementos anteriores y se proyecta en el tiempo como un decurso evolutivo.

Una opinión que concilia los puntos de vista de *formalistas* y *contenidistas* es la que recoge Lucy Green (2001:21). La autora apunta la posibilidad de admitir, por un lado, la concurrencia de *significados intrínsecos* en la materia musical, que se

[8] Meyer (2001:52-53) se refiere a estos dos posicionamientos como *absolutista* y *referencialista*. Bajo el punto de vista del primero, el significado de la expresión musical ha de buscarse en el propio proceso. Los *referencialistas*, por su parte, entienden que las conexiones cognitivas marcan la adscripción de sentidos en su percepción. El autor considera que el punto de vista de la perspectiva *absolutista* se construye sobre dos falacias: la tendencia a localizar el significado exclusivamente en el proceso comunicativo y la propensión a contemplar los significados de la comunicación humana como designativos. El significado, matiza el autor, "no es una propiedad de las cosas. Tampoco puede localizarse únicamente en el estímulo, puesto que un mismo estímulo puede tener diferentes significados". Hace hincapié, asimismo, en que la comunicación humana –también la música– es una comunicación con memoria y, por ello, parte de unas expectativas hacia los mensajes que predisponen al oyente a una significación previa. Es lo que el autor denomina *significado incorporado*.

[9] Con esta solución, Fubini enfatiza el carácter sintáctico del desarrollo musical como compensación a la semantización débil. La evolución temporal de los elementos musicales sería, en buena medida, la que iría adscribiéndole significado a la obra. Únicamente en un complejo contexto sintáctico, especifica el autor, los sonidos adquieren significado.

expresarían a través de los procesos sin-tácticos de los materiales musicales; por otro, de *significados evocados*, de carácter connotativo, que se derivarían del uso de la música en un determinado contexto social.

2. RECEPCIÓN ESTÉSICA Y CONTEXTUALIZACIÓN

Hemos de hacer hincapié en que la domesticación de la materia sonora –y con ella, en buena medida, la del ser humano (Sloterdijk, 2000)–, y su transposición a caracteres gráficos, repetibles y vinculantes en algunas de sus manifestaciones, no agota la producción social del universo acústico. Con anterioridad al dominio de la propia fonación, y del desarrollo de lenguajes orales, parece haber existido una larga tradición de sonidos rítmicos, producidos por medios naturales, que habrían servido de acompañamiento a las actividades cotidianas (Barthes, 2002:246; Mauss, 1974:200). Con prontitud, estas expresiones comunicativas alcanzarían una funcionalidad social. Se significarían como factor de cohesión a partir de la necesidad de armonización y concertación de intereses grupales[10].

A partir de un desarrollo potenciado desde el poder, las expresiones musicales parecen haber disfrutado de una consideración dual. De un lado, como elemento integrador y de estabilidad social que promueve situaciones homeostáticas –personales y colectivas– mediante el uso consciente o inconsciente de su carácter empático; de otro, empero, y en su manifestación libertaria, como herramienta subversiva y rupturista respecto a los sonidos prestigiados por el orden establecido. Si el afianzamiento del lenguaje escrito como medio de comunicación predominante parece coadyuvar a un emplazamiento social del sujeto receptor, a partir del vínculo colectivo que aquél promueve, la música, por el contrario, como afirma Mauss (1974:202), se muestra en principio como un fenómeno enajenante, de desasimiento de la realidad circundante, en

[10] La música, desde su origen, apunta Storr (2002:37), parece haber jugado un papel esencial en la interacción social. Las artes en las sociedades primitivas habrían estado tan relacionadas con los rituales y las ceremonias que serían "partes integrales de la existencia social". En este mismo sentido, afirma Mauss (1974:208), parece un hecho cierto que "el hombre, en sus orígenes, ha cantado tanto como ha hablado". Un gran error de la psicología habría sido, en opinión de este autor, haber separado el canto de la palabra.

el que "la persona es transportada a otro lugar"[11]. Tiende, en expresión de Rubert de Ventós, a la *evocación subjetiva* en la construcción de emociones internas y estados de ánimo:

> *La música es el arte más abstracto [...] La expresión musical no necesita manifestarse por medio de una forma exterior [...] La música, en efecto, posee, y por naturaleza, autonomía figurativa, pero no plena autonomía significativa* (Rubert de Ventós, 1978:47-49)[12].

De estas palabras, se infiere una apreciación de la materia musical que excluye la posibilidad, e incluso la necesidad, de una trascripción de su contenido a caracteres verbales; al menos más allá de los sentidos puntuales que se puedan concluir a partir de las asociaciones coyunturales fruto de la audición contextualizada. Desde la consideración predominante, la música puede participar de la construcción de imágenes mentales, a partir de su potencialidad evocadora, pero no le sería atribuible un significado. La aprehensión de su materia estaría atravesada por valoraciones afectivas, hacia los objetos evocados, que orientarían la recepción:

> *A menudo la música origina afecto a través de la mediación de la connotación consciente o de los procesos de imagen inconscientes. Un suspiro, un sonido o una fragancia evocan recuerdos semiolvidados de personas, lugares y experiencias, agitan los sueños "mezclando el recuerdo con el deseo", o despiertan connotaciones conscientes de objetos referenciales. Estas imágenes, sean conscientes o inconscientes, son los estímulos a los que se da realmente una respuesta afectiva* (Meyer, 2001:261).

El carácter afectivo que delimita esta manifestación artística es igualmente enfatizado por Fabri (67-68). Sin embargo, el autor advierte que a partir de esta afectividad se construye un universo significativo. En opinión del semiólogo, no se le podría negar un significado a la expresión musical por el mero hecho de no tener un

[11] Al igual que la danza y su carácter enajenante respecto al rol social cotidiano –observa el etnólogo en su estudio sobre tribus primitivas–, que se significa como "un esfuerzo por llegar a ser distinto de lo que se es" (Mauss, 1974:201).

[12] En la misma línea se expresa el compositor polaco Kzrysztof Penderecki, cuando advierte de la imposibilidad de adscribir a la materia musical un significado referencial concluyente: "[...] la música es un arte abstracto de por sí. Uno compone algo y luego el público ve lo que quiere ver, con lo que es difícil diseccionar si uno se dirige a la cabeza o al corazón" (*El Mundo*, 22-12-03).

referente claro, pues la forma de su contenido –a partir de la dicotomía saussuriana– estaría conformada por la pasión que orienta su ritmo.

La materia musical, desde esta perspectiva, puede funcionar como señal estimulativa de diversas sensaciones, susceptibles de ser descritas pero no cosificadas. Su aprehensión depende de factores individuales y contextuales, difícilmente extrapolables si no es como resultado del acercamiento cultural a la intencionalidad del emisor y de la orientación coyuntural que lleva a cabo el receptor. Como observa Storr –a partir de una interesante comparación de la materia musical con los mecanismos psicológicos que operan en el *test de Rorschach*–, al no contemplarse ningún código compartido al que deba someterse la interpretación del oyente, la respuesta de éste estará ligada a estados mentales específicos. Desde ellos, el receptor proyectará individual y colectivamente su afectividad, que dependerá de un bagaje personal y grupal marcado por los parámetros espacio-temporales que determinan los contextos de la audición:

> *No debemos olvidar que el estímulo emocional es en parte no científico. Las emociones se solapan y varían de un sentimiento a otro con facilidad. Los críticos pueden coincidir al afirmar que una obra de arte es "importante" cuando se sienten conmovidos e interesados por ella. Y es bastante frecuente que estén de acuerdo a la hora de determinar si la obra de arte es trágica o humorística, profunda o superficial. Pero las descripciones detalladas de sus reacciones subjetivas difieren considerablemente* (Storr, 2002:100).

En parecidos términos se expresa Meyer (2001:270-271) cuando afronta la recepción musical experimentada como un estado de ánimo asociado a determinados sentimientos. En opinión del autor, han de hacerse dos consideraciones importantes sobre el particular: en primer lugar, el hecho de que estas asociaciones emotivas que puede proveer la música no son "reacciones emocionales espontáneas naturales, difusas y carentes de carácter", sino modos de conducta convencionalizados, a semejanza de los que puedan haberse desarrollado en la expresión gestual de los sentimientos. Esta circunstancia explicaría la concurrencia de diferentes expresiones musicales, en determinadas culturas, para emular una misma emoción. En segundo lugar, estas expresiones convencionalizadas de los estados de ánimo tienden a estandarizarse, lo que retroalimenta su funcionalidad; de tal modo que, "cuando dichas asociaciones se vuelven habituales, la presencia del estímulo musical apropiado evocará, generalmente

de forma automática, la respuesta del estado de ánimo acostumbrado". De esta forma, la respuesta a la materia musical se construye socialmente, al igual que otras manifestaciones relevantes, a partir de *redes relacionales* (Vázquez Medel, 2003:25) que transitan entre lo individual y lo colectivo. Se conforman como flujos osmóticos que construyen y transforman los diferentes sentidos atribuibles, así como su significación colectiva, que ha de ser enjuiciada en un espacio-tiempo determinado y a partir de su capacidad para emplazar simbólicamente al receptor.

3. ESTANDARIZACIÓN Y EMPLAZAMIENTO SIMBÓLICO

Podemos considerar, pues, que la cualidad altamente connotativa de la materia musical queda acotada no sólo por el bagaje individual, sino también por una experiencia común de los oyentes que promueve asociaciones compartidas, induciendo una cierta estandarización de los sentidos atribuibles. La reificación que percibe el colectivo se construye sobre la aceptación de las formas que oferta la tradición, a través de la iteración de los mensajes, y que devienen *objetos sociales*. De este modo, ejemplifica Meyer (2001:263), la representación musical de la muerte tiende a expresarse en la cultura occidental a través de *tempi* lentos y sonidos graves, mientras que en algunas tribus africanas, por el contrario, se muestra a través de un ritmo frenético.

Estas *redes relacionales* que conforman la significación de los objetos musicales incluirían, por extensión, la tipología de instrumentos que son utilizados en tales situaciones. A este respecto, Meyer llama la atención sobre la tradicional relación que se establece entre los oficios religiosos y un instrumento como el órgano que, por extensión, connota una serie de creencias y actitudes religiosas. El uso del gong, por ejemplo, y a partir de su asociación con prácticas orientales, fomentaría una decodificación primaria de misterio y exotismo. La connotación, advierte el autor, "no puede ser comprendida fuera de las creencias y actitudes de la cultura en cuestión". Estas orientaciones, pues, estarían sujetas a los cambios diacrónicos sobre su uso –o desuso– y a la consiguiente pérdida de referencialidad social. De este modo, apunta Meyer, un instrumento como el arpa, asociada al universo religioso a lo largo de la Edad Media, habría perdido hoy día gran parte de este valor referencial.

Sin embargo, hemos de matizar, buena prueba de la cosificación constante a la que es sometida la materia sonora musical es su persistencia como elemento iconológico que orienta un sesgo cultural determinado. Así, el signo *arpa*, contextualizado, persiste en una referencialidad que recrea sintéticamente un *entorno celestial*[13]. La relevancia del contexto cultural en el desarrollo de la comunicación es, en opinión de Meyer, un dato inseparable de su significado, ya que la música no puede darse "fuera de una situación social". El significado emocional y el significado intelectual estarían, en opinión del autor, interrelacionados, y por ello se hace imprescindible un análisis de las condiciones psicológicas y sociales del desarrollo musical (Meyer, 2001:20-21).

Más allá de la limitada capacidad normativa que venimos contemplando, debemos considerar la materia sonora de cualidad musical como una expresión de significado incierto que encuentra parte de su fuerza comunicativa en el propio dominio de las coordenadas espacio-temporales de su desarrollo. En el código abierto o débil del que participan las manifestaciones artísticas –en mayor medida cuanto más evidente es su cualidad de expresión abstracta– la negociación del sentido de la obra ha de encauzarse, en un primer momento, desde el texto mismo[14]:

> *En los casos –como, por ejemplo en el arte– en que el texto admite en principio una multitud abierta de interpretaciones, el dispositivo que lo codifica, aunque es concebido como cerrado en distintos niveles, tiene, en su totalidad, un carácter fundamentalmente abierto. Así pues, también desde este punto de vista el texto y el lenguaje están colocados cada uno en el lugar que ocupaba el otro* (Lotman, 1996:94)[15].

¿Hasta qué punto, sin embargo, hemos de considerar como una abstracción el tipo de comunicación que proveen los sonidos musicales? En opinión de Fubini (2001:89), el lenguaje científico y discursivo no agota todo el rango expresivo del ser

[13] Especial uso de este valor referencial y sintético parecen hacer algunas manifestaciones audiovisuales, como sucede en los *cartoons* clásicos. En la diégesis que desarrollan buena parte de ellos, la muerte de alguno de los personajes es representada, indefectiblemente, con una forma etérea y ascendente cubierta con ropajes blancos que sostiene un arpa entre sus manos.

[14] El código de significación atribuible a la materia musical es de naturaleza abierta. No así el de la composición, que se corresponde con el de la notación musical, que es cerrado y denotativo.

[15] Lotman (1988:71-72) puntualiza, sin embargo, que la delimitación es un hecho inherente al texto: "En este sentido, el texto se opone, por un lado, a todos los signos encarnados materialmente que no entran en su constitución, según el principio de inclusión-no inclusión".

humano, de su *actividad significativa*. Entendemos que, como expresión que puede alcanzar un grado prominente de referencialidad colectiva, la materia musical va acotando no sólo un tiempo de representación y una espacialidad afín, sino que, progresivamente, se va cargando simbólicamente en su trascendencia social. A partir de ese momento, el objeto musical no puede eludir las variables connotativas –proyección intensional– que forman ya parte de su efecto receptivo. Por otro lado, como advierte Schafer (1994:103), las composiciones son obra de individuos con una biografía personal, atravesada por las condiciones históricas de un desarrollo vital y no sólo musical, y difícilmente pueden obviar una influencia, consciente o inconsciente, en su obra:

> *Music is of two kinds: absolute and programmatic. In absolute music, composers fashion ideal soundscapes of the mind. Programmatic music is imitative of the environment and, as its name indicates, it can be paraphrased verbally in the concert program. Absolute music is disengaged from the external environment and its highest forms [...] are conceived for indoor performance. Indeed, they seem to gain importance in direct ratio to man´s disenchantment with the external soundscape* (Schafer, 1994:103)[16].

La cuestión a dilucidar parece radicar en la posibilidad de que la materia musical pueda conformar códigos referenciales estables. Sin embargo, el texto artístico, apunta Lotman, parece mostrarse al receptor antes que el lenguaje, previo a cualquier decodificación. Debemos entender, pues, y esto nos resulta especialmente relevante, que la primera *impresión* del receptor estará condicionada por la cualidad expresiva de la materia, por su vinculación a la singularidad perceptiva que condiciona la señal. Esto aparece aún con más claridad en sistemas comunicativos como el musical, que carecen propiamente de un plano semántico constituido.

Sin embargo, no debe interpretarse que el carácter abierto del código musical en particular, y del artístico en general, provea un rango de interpretaciones de igual valor hermenéutico. Talens (1995:23) considera que la lectura de un texto consiste en

[16] Hay dos tipos de música: la absoluta y la programática. En la música absoluta, los compositores crean contextos sonoros ideales de la mente. La música programática imita el entorno y, como su nombre indica, se puede parafrasear verbalmente en el programa del concierto. La música absoluta está desconectada del medio externo y su formas superiores [...] se conciben para ser ejecutadas en interior. En efecto, parecen adquirir importancia de forma directamente proporcional al desencanto del individuo respecto al contexto sonoro exterior.

"producir sentido a partir de una estructura articulada a dominante estética". Más que de polivalencia ha de hablarse, en su opinión, de *restricción semántica* como carácter inherente al signo artístico. Esta restricción vendría impuesta por la obligación de moverse dentro de los límites que la propia estructura estética impone a causa de su carácter específico. Gértrudix (2003:34), por su parte, estima que la inexistencia de relación unívoca entre signo y referente en la expresión musical no excluye la *capacidad comunicacional* de los textos artísticos. Considera la existencia de "diferentes niveles de semanticidad que están fuera de lo conceptual y que se alojan en lo expresivo de forma especialmente diversa".

Parece cierto, sin embargo, que la recepción de las distintas expresiones sígnicas no lingüísticas, a partir de un posicionamiento verbocentrista, tiende a invocar la palabra, a promover una transposición a términos lingüísticos de toda señal comunicativa no verbal o escrita. Pero es, precisamente, de la ambigüedad del significado, esto es, de la necesidad de búsqueda de sentidos, de donde surge la potencialidad comunicativa de los textos artísticos. En ellos, el significado atribuible a los diferentes mensajes, en una primera consideración, se origina en la relación dialógica del receptor con el texto, así como en la orientación de significación que se le provee desde la propia autoría. En cualquier caso, como fruto de condicionantes sociales diversos: históricos, geográficos o generacionales, que determinan en alto grado su percepción.

El texto musical, aun en el caso de manifestaciones con pretensiones de arte total, no puede existir en estado de pureza sensorial, sin variables que condicionen previamente su recepción. Induce sentidos desde su aprehensión[17] y con ello, al menos, una respuesta primaria. El sentido de la comunicación se construye en el contexto –espacio-temporal y simbólico– de la recepción[18]. Lo hace desde una doble proyección,

[17] Esta adscripción de sentido no necesita llegar a un nivel de identificación total del objeto. En la recepción meramente fisiológica puede funcionar sobre la base de caracteres binarios según la afectación personal que produzca la señal. Obviar o rechazar una información entrante ya implica de por sí una respuesta del receptor, que le adscribe, al menos, un *sentido* acerca de su pertinencia.

[18] Greimas y Courtés (1990:374), desde la asunción de la dificultad de acercamiento al término, aprecian dos acepciones de *sentido*: como *paráfrasis o transcodificación* y como *intencionalidad*. Reservan el término *significación* para la *diferencia* (producción y aprehensión de las distinciones), de tal forma que "sólo puede ser aprehendida cuando se la manipula". Ha de hacerse hincapié, sin embargo, en que la intencionalidad primera, que se despliega exclusivamente desde la producción, es alterada por la recepción. Lo hace desde una doble influencia: de un lado, ya sea en casos de interacción directa o mediada, la voluntad de sentido se retroalimenta y es modificada en la evaluación prospectiva del emisor sobre el efecto de su acción comunicativa. En última instancia, en la propia negociación entre emisor y receptor, que se construye a partir de niveles de significación compartidos y asumidos colectivamente. El

individual y colectiva, que enmarca la orientación intencional, promoviendo nuevos sentidos, más o menos permanentes, que en un uso colectivo iterativo pueden llegar a adquirir valor de *significación*[19]. Sería, pues, el significado el resultado de una producción social que se fija desde la norma aceptada y de la que dependen los distintos sentidos pertinentes atribuibles en la interacción directa. El individuo puede, en alguna medida, adscribir una orientación personal a los *objetos comunicativos*, adecuarlos a vivencias propias, pero no puede sustraerse a la conciencia colectiva que determina su *significación*.

En esta interacción comunicativa, entre texto y receptor, se van incorporando nuevos sentidos que solaparán progresivamente los anteriores. Es éste un proceso de semiosis continuo, pero limitado por esferas de significación a partir de las restricciones que impone su naturaleza –perceptiva y social– y que enmarca las fronteras comunicativas entre ambos, pues como plantea Lotman,

> *La frontera del espacio semiótico no es un concepto artificial, sino una importantísima posición funcional y estructural que determina la esencia del mecanismo semiótico de la misma. La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa. Así pues, sólo con su ayuda puede la semiosfera realizar los contactos con los espacios no semiótico y alosemiótico* (Lotman, 1996:26).

Las tensiones a las que se someten los textos ponen a prueba su funcionalidad social, su capacidad referencial. En el sistema general de la cultura, apunta Lotman (1996:94-96), los textos cumplen al menos dos funciones básicas: la transmisión adecuada de los significados y la generación de nuevos sentidos. La primera viene dada,

individuo aislado, sin interacción comunicativa con otros seres pensantes, no habría de buscar un sentido a los datos percibidos –sí quizás distintas significaciones– pues su lectura sería básicamente extensional. Entendemos que la valoración del sentido –su negociación– es fruto de un estado de ambigüedad comunicativa.

[19] Especial incidencia en su desarrollo social, y en una tendencia a la universalización de sus objetos, habría tenido la existencia de medios de grabación y reproducción de la materia sonora. A este respecto, observa Eco (1968), a partir de la difusión masiva las condiciones de consumo y producción se habrían alterado de forma similar –en términos cuantitativos y cualitativos– a las que acontecieron con la llegada de la imprenta.

en su expresión óptima, por la adecuación absoluta del código compartido entre emisor y receptor[20]. Pero también en su función de "garantizar la memoria común de la colectividad", convirtiendo la muchedumbre desordenada –a semejanza de la apreciación de Sloterdijk sobre la tradición literaria– en une *personne morale*. Como generador de nuevos sentidos, el texto funciona, en opinión de Lotman, como "un sistema de espacios semióticos heterogéneos en cuyo *continuum* circula algún mensaje inicial". Sería el texto, pues, el resultado de un proceso de sedimentación semiótica que no se muestra tan sólo como exponente coyuntural, sino que expresa todo un proceso diacrónico de significación. En este punto, expone el autor, el texto deja de ser un eslabón pasivo de la transmisión de información y se constituye en *dispositivo pensante*. Los nuevos textos que se generen a partir de ahí habrán de ser tamizados –y comprendidos– desde esta referencialidad insoslayable, pues el mecanismo de interpretación –el acercamiento hermenéutico a las distintas orientaciones significativas– ha sido conformado desde la acumulación de sentidos que han determinado su naturaleza intertextual.

A modo de resumen, pues, hemos de considerar en la conformación de *sentidos* de la comunicación musical el bagaje acústico del sujeto –y de los colectivos–, a partir de una percepción estética que permita apreciar un desarrollo sonoro e identificarlo como un valor cultural. Igualmente, hemos de tener en cuenta la posibilidad de una orientación *semántica*, por parte del compositor o ejecutor de los sonidos, a partir de la voluntad de transmisión de su propia interiorización del texto. La negociación entre ambos conforma, en buena medida, el universo significativo de la comunicación

[20] Parece esta aseveración de Lotman la evaluación de una situación comunicativa descontextualizada y, por lo tanto, poco operativa si no es en su valor referencial. La virtual *monosemia* del texto que atribuye a lenguajes artificiales no garantiza una univocidad interpretativa, excepto en el trasvase informativo que funciona entre organismos artificiales. Lotman parece referirse a fórmulas de laboratorio, inalterables en su código (Morse, Braille, etc.), en las que emisor y receptor no tienen capacidad para modificar su significado estratificado. Sin embargo, ello no es óbice para que incluso este tipo de lenguajes, en su uso, diversifiquen sentido a partir de la complicidad que provee la interacción comunicativa directa. Buen ejemplo de ello podría ser el desarrollo de modalidades lingüísticas peculiares en los mensajes a través de teléfonos móviles, en los que el contexto comunicativo determinado por el medio de expresión –interfaz reducido, limitada capacidad de almacenamiento, lectura discontinua– impone una economía ségnica y anima un uso imaginativo de sus posibilidades. Los lenguajes artificiales también son modificados, entre otras razones, porque son pensados desde la imprecisión de las estructuras mentales de la lengua. Como el propio autor advierte, la tendencia a la estandarización que generan los lenguajes artificiales "no es extrínseca respecto al mecanismo lingüístico y cultural" (Lotman, 1996:94).

musical. Con todo, y sin poder obviar que los *sentidos* que fluyen en un objeto musical pueden ser aprehendidos desde estos niveles hermenéuticos, no es menos cierto el determinismo con el que los contextos sociales marcan la orientación discursiva de su desarrollo y, sobre todo, su percepción. Como advierte Attali (1995), la significación de la materia musical no puede remitir meramente a una concatenación de sonidos jerarquizados, a una sintaxis marcada por preceptos al uso, sino que adquiere un sentido complejo de su valor comunicativo en su proyección cultural. Las expresiones musicales pueden o no ser concebidas como transposición figurativa de otras realidades, pero, de cualquier forma, no pueden sustraerse –y en esto alcanzan una dimensión significativa semejante a la de los lenguajes normativos– a su condición de objeto cultural, a una funcionalidad involucrada en la propia construcción de los espacios sociales que marca las cadencias y los ritmos con los que los seres humanos han convivido, al parecer, desde tiempos inmemoriales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, Silvia (2001). *Música, literatura y semiosis*, Madrid: Biblioteca Nueva.

ATTALI, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Madrid: Siglo XXI.

BARTHES, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona: Paidós.

BOYCE-TILLMAN, J. (2003). *La música como medicina del alma*, Barcelona: Paidós.

CHION, M. (1999). *El sonido*, Barcelona: Paidós.

COLÓN, C., INFANTE, F. y LOMBARDO, M. (1997). *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*, Sevilla: Alfar.

ECO, U. (1968). *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen.

FABRI, P. (1999). *El giro semiótico*, Barcelona: Gedisa

FUBINI, E. (2001). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid: Alianza.

GÉRTRUDIX, M. (2003). *Música y narración en los medios audiovisuales*, Madrid: Laberinto.

GREEN, L. (2001). *Música, género y educación*, Madrid: Morata.

GREIMAS, A. J. (1973). *En torno al sentido. Ensayos Semióticos*. Madrid: Fragua.

GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Fragua.

KLUCKHON, C. (1957). *Antropología*, México: FCE.

LARA PEINADO (2000). *Leyendas de la Antigua Mesopotamia*, Madrid: Temas de hoy.

LOTMAN, I. (1988). *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo.

— (1996). *La semiosfera* I, Madrid: Cátedra.

MEYER, L. (2001). *Emoción y significado en la música*, Madrid: Alianza.

MAUSS, M. (1974). *Introducción a la etnografía*, Madrid: Istmo.

NATTIEZ, J. (1990). *Music and discourse*, Princeton University Press.

RAPPAPORT, R. (2001). *Ritual y religión en la formación de la humanidad*, Cambridge University Press.

RUBERT DE VENTÓS, X. (1978). *El arte ensimismad*o, Barcelona: Península.

SCHAFER, M. (1994). *The soundscape. The tuning of the world*, Vermont: Destiny Books.

SEARLE, J. (1986). *Actos de habla*, Madrid: Cátedra.

SLOTERDIJK, P. (2000). *Normas para el parque humano*, Madrid: Siruela.

STEINER, G. (2000). *Lenguaje y silencio*, Barcelona: Gedisa.

STORR, A. (2002). *La música y la mente*, Barcelona: Paidós.

TALENS, J. (1995). "Práctica artística y producción significante. Notas para una discusión". En *Elementos para una semiótica del texto artístico*, 17-59, Madrid: Cátedra.

VÁZQUEZ MEDEL, M. A. (2003). "Bases para una teoría del emplazamiento". En *Teoría del emplazamiento: aplicaciones e implicaciones*, M A. Vázquez Medel (dir.) 21-34, Sevilla: Alfar.