

**MÚSICA Y SIGNIFICADO:
ACERCA DEL *CONTINUUM* COMUNICATIVO DE IAN
CROSS Y DE LA SEMIOTICIDAD DE LA EXPERIENCIA
MUSICAL**

**MUSIC AND MEANING:
ABOUT IAN CROSS' COMMUNICATIVE *CONTINUUM* AND THE SEMIOTICIY OF
MUSICAL EXPERIENCE**

Fernando Gabriel RODRÍGUEZ

Universidad Argentina de la Empresa (UADE)

fgrxyz@gmail.com

Resumen: Este ensayo examina el abordaje semio-psicológico del hecho musical llevado a cabo por Ian Cross, cristalizado en su concepto de *continuum comunicativo*, por el cual la música es ubicada en un plano semiológico comparable al del lenguaje. Se discute si la emoción es el significado de la experiencia musical o si se vincula a ella sin la mediación de contenidos semánticos *stricto sensu*, y por ende la pertinencia de considerar la música un hecho comunicativo en sentido propio.

Abstract: This essay examines the semiotic-psychological treatment of musical fact developed by Ian Cross, cristallized in his concept of *communicative continuum*. It is discussed if emotion must be considered the meaning of the musical experience or if emotion is linked to music with no semantic content mediation *stricto sensu*, and therefore if it is pertinent to consider music a communicative fact in a proper sense.

Palabras clave: Música. Emoción. Lenguaje. Significado. *Continuum comunicativo*.

Key Words: Music. Emotion. Language. Meaning. *Communicative continuum*.

In many respects the ways in which music means, and the information that it may convey, are similar to those of language (Ian Cross, 2004: 8).

En este trabajo se propone discutir la utilidad de atribuir a la experiencia musical una imprecisa significación de arraigo emocional. En efecto, la emoción, ligada al hecho musical de una manera indiscutible, ha sido comprendida, dentro de una larga tradición, como significado y como esencia de toda experiencia musical. Entre los actuales modelos que responden a esta perspectiva, el constructo teórico de Ian Cross, denominado *continuum* comunicativo, ensaya vincular la música al lenguaje por la vía de una homologación entre significado y emoción. Un abordaje semiótico riguroso del problema puede elucidar esta cuestión con provecho tanto, por una parte, para la misma semiótica (en su calidad de estudio y de saber del mundo de los signos), como, por otra, para las distintas disciplinas relativas a lo musical (música *per se*, musicología, psicología de la música, musicoterapia, etc.). Con este objetivo, el texto presenta en primera instancia los argumentos de Ian Cross que fundamentan la conceptualización del hecho musical como semiosis: la música como factor de vínculo entre diferentes individuos (las variables socio-psicológicas relacionadas con su condición de comunicación) y el empleo de categorías semióticas para encuadrarla en los fenómenos con significación. En segunda instancia, se plantea que la asimilación del hecho musical a los sistemas de tipo semiótico tropieza con una adopción exageradamente elástica de ciertas definiciones (signo, referente, comunicación, etc.) que, por llevar a la música la posibilidad de ser semiótica, acaba por extender los límites de la semiosis hasta restarle todo carácter específico.

1. EL *CONTINUUM* COMUNICATIVO

El debate contemporáneo en torno al carácter significativo de la música se ha desplegado entre asignar a esta una aptitud esencialmente causal, inspiradora de sentimientos, pero apartando la emoción de la estructura musical en cuanto tal (la música no es *ella misma* como tal triste o alegre, sino movilizadora, en el oyente, de distintos sentimientos), y –en el otro extremo– pretender que la emoción es una cualidad intrínseca de la composición y que por tanto la experiencia estética se halla encriptada en cierto simbolismo musical (la cualidad emocional se encontraría, desde este enfoque, musicalmente codificada), según Carr (2004). Esta dicotomía, que tiene en la disputa entre Wagner y Hanslick a sus dos figuras tutelares, nos presenta una versión causal y una versión simbólica del hecho musical. En el primer caso, la música induce a los oyentes estados anímicos, y estos son la respuesta neurofisiopsicológica al estímulo sonoro; en el segundo, la emoción está alojada *formalmente* en el tejido musical y los oyentes no

reaccionan sensacionalmente y sentimentalmente a ese particular estímulo, sino que de una manera puramente cognitiva descubren aquello que ha sido codificado en notas (de manera que, para esta perspectiva, el fenómeno de la experiencia musical no se desdobra entre un vehículo y un contenido, sino que se encarna, en su totalidad, en la única faceta de la música *per se*, la *pura forma*). Sobre la huella de estos dos extremos se han propuesto, a mitad de camino, diversas alternativas. Coincidiendo con la llegada de la llamada *nueva musicología* (Kramer, 2003), el debate en relación con el carácter significativo de la música y de su valor como sistema o *médium* comunicativo (Cross & Woodruff, 2009) se ha visto rehabilitado. En el presente trabajo se discutirá la aptitud presunta de la música para significar, y si la idea de un significado musical es la mejor manera de representar la relación que se establece entre la música y las emociones del sujeto. Como interlocutor directo de este planteamiento crítico se ha recogido la noción, forjada por Ian Cross, de *continuum* comunicativo, suerte de compromiso musical-semiótico que permite una controversia franca sobre la utilización de las categorías de signo, significado, referente, código, lenguaje y comunicación en el terreno de la arquitectura del sonido.

Cross aboga por la semanticidad del arte y en particular de la experiencia musical, abarcando en su caracterización de *música* (dados sus intereses paleoantropológicos y etnomusicológicos) desde las formas esenciales de la musicalidad temprana al interior del desarrollo ontogenético (donde los elementos musicales básicos –pulso, ritmo, contorno melódico– se hallan involucrados en los intercambios de la diada adulto-bebé), hasta aquellas aristas socio-culturales de los hechos musicales. Por *hecho musical* se ha de entender todo el elenco de elementos que se hallan involucrados de algún modo con la música como entidad, desde el sonido y la vivencia estético-emotiva que es capaz de generar hasta el conjunto de factores que convergen en la producción de música (creación, ejecución, interpretación y recepción, incluyendo los fenómenos horizontales de la simpatía intersubjetiva que la música es capaz de provocar: sentimientos de mancomunidad espiritual o psicológica). En una serie de artículos, Cross ha evaluado la condición semiótica de la actividad musical a la luz de los rubros neurofisiológico, psicológico, social e intercultural (Cross, 2004; Cross & Woodruff, 2009; Cross, 2010; Cross, 2011; Cross & Tolbert, 2008).

Cross propone una idea de la música fundada en su importancia como fenómeno evolutivo. Así entendida, la música es un componente medular de nuestra condición humana y no, como afirmara Steven Pinker (1997), un *cheese cake* auditivo, un añadido inesencial, concomitante, al cual en nuestra historia natural toca tan solo un papel secundario (respecto de otros procesos cognitivos de mayor elementalidad) y que, por ende, se reduce a un mero regocijo estético. Diversos especialistas cuestionaron la aseveración de Pinker (Trehub, 2003), y el grueso de los trabajos de Ian Cross sobre psicología de la música y evolución apunta, con informaciones de muy varia procedencia

teórica, en sentido diametralmente contrario al planteamiento de un *cheese cake*. Cross defiende que la música cumple un valor comunicativo fundamental entre seres humanos, y esto la iguala, en rango e importancia, con otras distintas manifestaciones del lazo social. Al otorgarle valor comunicativo, siendo la nuestra una especie social (y de cuya sociabilidad depende, al cabo, la supervivencia) la música pasa rápidamente de la periferia al núcleo mismo de la condición humana. Y Cross alega que este, no otro, es el lugar de la experiencia musical porque ella oficia, al producir en los sujetos experiencias emocionalmente poderosas, como actividad de vínculo intersubjetivo, responsable del lazo social a la altura de la palabra y otras alternativas de contacto y empatía (Cross, 2003a, 2003b, 2004; 2010; 2011; Cross & Morley, 2008; Cross & Tolbert, 2008; Cross & Woodruff, 2009; Rebuschat, Rohrmeier, Hawkins & Cross, 2011). Pero si el movimiento pergeñado, de la periferia al centro, es digno de interés y consideración (sin ir más lejos, al juzgar la ubicuidad y ubicronicidad del hecho musical) la percepción de Cross es muy posible de objeciones en lo que concierne a si la música en sí misma es un fenómeno semiótico genuino. Cross entiende que la recategorización que promueve para la música, componente principal de la cultura y no tan solo efecto de ella, agente y no mero producto, debe apuntar a establecer un vínculo más firme, y a la vez más fluido, con nociones importadas desde el ámbito de la semiótica. Toca evaluar si el préstamo hecho de conceptos de este campo no ha implicado un forzamiento de sus límites y un paralelo abuso de su pertinencia.

Está en el corazón del interés de Cross, reconocido etnomusicólogo, llevar la música a un nivel de primordialidad que la convierta en condición de humanidad y de cultura (primordialidad en la acepción de estar-presente-ya en el tiempo primordial, por una parte, y, por otra, también, en la de realizar una función de primera importancia). Tanto en comunidades tribales no-occidentales como en la sala de conciertos de alguna metrópoli, los individuos que son parte de alguna experiencia musical quedan ligados por el común sentimiento que ella ha despertado. La representación de la comunidad tribal sentada en torno al fuego y entregada a una canción o un ritmo sugiere muy vivamente que la música *in origine* ha podido funcionar como factor comunicante de las relaciones interpersonales. Los participantes quedan musicalmente ligados, por así decir lateralmente u horizontalmente, puesto que, sostiene Cross, la experiencia de la música no admite jerarquías o distinciones, sino que, al contrario, contribuye a derrumbarlas.

La originariedad filogenética del hecho musical como experiencia fraternizadora se refleja, de cierta manera, en las vivencias de la más temprana infancia, cuando, previo a haber un código de comunicación *stricto sensu*, verbal o gestual, se verifica una forma de vínculo entre el niño y el adulto, donde el intercambio está signado por sus rasgos proto-musicales. Entre los entendidos parece existir acuerdo en cuanto a que las competencias evidentes en esta experiencia originaria son de alguna forma musicales, en la medida

en que incluyen la detección de timbre, frecuencia, estructuras de sonido, ritmo, etc. (Chang & Trehub, 1977; Deutsch, 1999; Palmer, Jungers & Jusczyk, 2001; Trehub, 2003; Trehub, 2000; Trehub, Endman & Thorpe, 1990; Krummhansl & Jusczyk, 1990; Werner, 1992; Werner, Marean, Halpin, Spetner & Gillenwater, 1992). Cierta musicalidad *avant la lettre* (las características luego presentes en las piezas de música efectiva) se halla, de modo universal, en el tipo de vínculo interpersonal bebé-adulto (Malloch & Trevarthen, 2009). Esta modalidad de enlace entre individuos consiste en un raro sentimiento de co-pertenencia y empatía, de comunidad emocional a través de los movimientos y las vocalizaciones.

En los estudios de psicología del desarrollo se ha difundido, desde la obra de Malloch y Trevarthen (2009), la denominación de *musicalidad comunicativa* para abarcar los fenómenos de interacción diádica en la más temprana infancia. En la obra de Mechtild Papousek es incluso posible encontrar la idea de que circulan, durante la infancia pre-lingüística, *significados melódicos* (Fernald, 1992; Papousek, Papousek & Symmes, 1991). De parte del adulto se ha encontrado que, como elemento de la así llamada *parentalidad intuitiva* (Papousek, 1996), se produce un *entonamiento* afectivo (Stern, 2010), reflejo ecoico (no-mimético) de las acciones del niño: el interlocutor adulto recoge patrones del comportamiento que replica, de manera transmodal (pasando del sonido al movimiento o viceversa), y con los cuales él puede situarse en esa misma sintonía y estado de ánimo que manifiesta el niño. El propio Stern introdujo la idea de que en el nivel vivencial más profundo se ubica una péntada de afectos o *formas* de la vitalidad (movimiento, tiempo, fuerza, espacio, dirección) que amodalmente subyacen a la sensibilidad más básica y estructural del sujeto, entre cuyas experiencias se cuenta la de esa musicalidad antes mentada (Stern, 2010). Estos patrones pre-simbólicos y los fenómenos por ellos comprendidos deben encuadrarse con categorías distintas a las del pensar representacional.

Por este rodeo filo- y ontogenético es posible postular, como propone Cross, que la experiencia musical es comunicativa en un sentido lato. Pero esta latitud es problemática, y ello se agrava cuando el expediente para conectar la música con la semiosis es la comunicación simbólica por excelencia, a saber el lenguaje.

Cross analiza el clásico modelo de la comunicación de Shannon y Weaver (1949), el cual, con todas sus deficiencias, sigue incólume en el centro de las descripciones de la actividad de transmisión de información. Procede a examinar las posibilidades de hallar en los componentes del modelo (emisor, mensaje, receptor, código, canal y referente) los rasgos que conforman la experiencia musical (Cross, 2003a). Se detiene especialmente a analizar los roles de emisor y receptor y luego en el problema de la referencia musical. Advierte que el modelo es de una potencialidad muy restringida para el proyecto de concretar una efectiva semiotización del hecho musical. Concebido para la naciente

disciplina informática, el modelo adolece de ser excesivamente impersonal: no hay individuos necesariamente involucrados (se trata en principio de la mera transmisión de datos), ni –por consiguiente– vínculo social entre emisor y receptor (los cuales pueden reducirse a terminales computacionales o distintas partes de un dispositivo artificial cualquiera). De hecho, la división de roles de emisor y receptor solo es una desvirtuación, en el juicio de Cross, de aquellas condiciones básicas y más auténticas de la experiencia musical.

La imagen del músico en el escenario (el emisor) que convida su música a un gran público pasivo (el receptor) es, según Cross, una elección desacertada para describir lo que efectivamente ocurre en la experiencia de la música, porque el evento del concierto de tipo profesional es el fruto de coordenadas socio-históricas que no es posible universalizar, y no da por sí mismo medida de lo que en el plano de la sensibilidad llega a tener lugar. Señala Cross que el hecho musical implica una co-participación de los oyentes (Cross, 2003a): en tanto público, llevan el ritmo con un golpeteo del pie o con movimientos de cabeza, y de esta manera la distancia que aliena al ejecutante (el emisor) de los oyentes (receptores) se evanece. El involucramiento simultáneo de emisor y receptor dentro del hecho musical, la mutua condición de emisor-receptor que al mismo tiempo corresponde al músico y a su auditorio, el flujo simultáneo de las vibraciones afectivo-perceptivas entre las dos partes (ida y vuelta que el artista testimonia cuando dice recibir, desde la conexión emocional con los oyentes, *alimento* para su interpretación), son el motivo por el que el esquema para transmitir mensajes (A à B) se revela finalmente inadecuado.

Las limitaciones de este modelo informático para ajustarse a la experiencia musical no obstan lo suficiente para desmentir que, según Cross, se trata en ella de un proceso comunicativo. Es evidente que no constituye comunicación en el sentido de que algo concreto viaja en signos de A hacia B: más bien, sugiere Cross, pone individuos en contacto bajo unos patrones específicos de sintonía emotiva. Lo compartido, el *co-sentir* la música, enlaza a los involucrados y los comunica, los hace partícipes de algo en común (Cross, 2003a):

La música [...] es capaz de involucrar y recompensar grupos o comunidades de individuos. En el comportamiento musical colectivo, los individuos actúan y tienen experiencia de eso que hacen, dentro de un momento compartido y con un propósito. La experiencia de la naturaleza coordinada en la actividad colectiva es probable que engendre un fuerte sentido de identidad grupal con comunicación de placer (Cross &

Morley, 2008: 72) [...] se encuentra subrayado en el original, destacándose que, en música, la acción es un factor indisociable del sonido]1.

El rechazo de la separación emisor-receptor no inhibe sin embargo que el modelo de la transmisión de información y, por añadidura, el de los intercambios por vía del lenguaje, se presente como formato adecuado para el abordaje semiotizador del hecho musical que Cross persigue. Si en la comunicación lingüística se trata, mayormente, de que un contenido (representación *mental* o de otro tipo) es convertido, en el marco del código elegido, a un signo o conjunto de signos para la ulterior decodificación del receptor (quien deberá captar, fuera de la interpretación connotativa por la que aquel signo puede despertar en él asociaciones netamente subjetivas, el núcleo denotativo de la significación en juego), entonces de ello resulta que la puesta en relación del hecho musical con el lenguaje implica que exista también un elemento de denotación, el *quid* del acto comunicativo, entre los dos actores afectados por la música. Hay pues, detrás de la fenomenicidad lingüística, una intención (en el sentido brentano), un algo (*aboutness*) que es objeto del hecho de transmisión: eso vertido al código con el afán de darlo a conocer para otros. Si la razón de ser de los procesos comunicativos, en su más amplia acepción, pasa por una referencia, también la música será *acerca de* alguna referencia, *algo* que no es su *forma* y la trasciende. Convencionalmente, la referencia en toda significación consiste en la entidad extensional (el *singular*) a la que el signo alude (incluso en casos donde el referente es como tal una expresión lingüística alojada en el interior de otra expresión mayor, donde el lenguaje se ha escindido en dos niveles para permitir la referencia de un nivel agente a otro referencial o *about*). De acuerdo con Cross, la música transmite (*comunica*) algo, aunque lo que transmite posea una amplitud semántica difusa por la cual distintos receptores pueden encontrar allí muy diferentes *algos*. Conforme con la tradición del siglo XVIII, cuando la música era concebida como una variante pre-lingüística de vínculo social y asimilada, en calidad de sistema combinatorio, a un *tipo* de lenguaje (Thomas, 1995), Cross establece que “un candidato obvio para aquello acerca de lo cual podría ser –para aquello que la música podría intencionar (*intend*)– es la emoción” (Cross, 2004: 6)². La calificación de *obvio* surge, presumiblemente, de la histórica insistencia con la que los entendidos y los legos han relacionado, desde siempre, música y emocionalidad.

1 “Music [...] is capable of engaging and rewarding groups or communities and individuals. In collective musical behavior, individuals act, and experience what they do, in shared and purposeful time. The experience of the coordinated nature of collective activity is likely to engender a strong sense of group identity with communication of pleasure” (Cross & Morley, 2008: 72).

2 “One obvious candidate for what music might be about –for what music might intend– is emotion” (Cross, 2004: 6).

Establecido el nexo necesario de significado entre lenguaje y música, Cross forja su *continuum comunicativo*, consistente en postular una gradualidad de exactitud semántica, máxima y mínima, para ambas manifestaciones culturales: lenguaje de un lado, musicalidad del otro (Cross, 2001, 2005; Cross & Tolbert, 2008). La capacidad lingüística para significar con precisión resulta indiscutible (porque, fuera de la presencia permanente de malentendidos, su aptitud para llegar a despejarlos es reconocidamente superior a la de otros sistemas significativos). En el otro extremo se halla la *experiencia musical*, de significado vago y vinculada a los fenómenos de identificación social que el *hacer música* aporta consigo. En el punto intermedio, convergencia entre los rubros formal-musicales (los patrones temporales de estructuración de los sonidos) y los contenidos de significado del signo lingüístico, se aloja la poesía, mestiza entre los dos polos, que ha sabido relajar el vínculo formal-semántico y ha destacado el contorno melódico posible en el flujo verbal. La poesía, en efecto, con su apuesta por la metáfora (y demás variantes de alusión connotativa), y con su métrica (que aporta ritmo al habla y que, para ciertos estilos de creación poética, recoge en sí todo el costado lúdico posible en la expresión oral), se ubica, de una parte, entre el significado léxico preestablecido y la *potencia* musical del discurso verbal (extremo del lenguaje) y la ausencia de significación clara y concisa, compensada por un óptimo aprovechamiento del rubro formal (extremo de la música). El hilo vinculante del *continuum* está suficientemente destacado con el adjetivo anexo, *comunicativo*, el cual propone que la comunicación corre de un lado a otro portando características semánticas diversas. Como en todo continuo, la disparidad de los extremos es cuantitativa: a la música le corresponde el *summum* de la ambigüedad, a la palabra toca en cambio, si no un grado cero de polivalencia significativa (porque en ciertos casos su falta de precisión puede elevarse hasta una altura casi-musical), sí concretar el culmen de la exactitud referencial. Pero sucede que, si ha de ubicarse en las antípodas del hecho musical a los fenómenos lingüísticos de tipo regular, ¿cómo se puede argumentar en favor de extender a la materia musical una cartografía confeccionada desde el mirador lingüístico, habida cuenta de las grandes diferencias con las que ha sido apropiado ubicar para Cross unos y otros fenómenos en los extremos de un continuum?

Si el lenguaje es en efecto un medio comunicativo (soslayando, aunque no fuera sino de manera provisoria, que el lingüista de extracción chomskiana impugne esta versión –la que, en rigor, no por antigua se puede llamar vetusta– y quiera reemplazarla por un logicismo exaptativo sin utilidad en términos de evolución (Hauser, Chomsky & Fitch, 2002), ¿puede decirse de la música que sea a su vez, ella también, un medio comunicativo semejante? ¿Qué comunicaría y, por supuesto, bajo qué criterio de comunicar? Si revelara no ser en definitiva un hecho comunicativo, ¿sería acaso la experiencia musical un hecho al menos significativo?

El beneficio heurístico de iluminar la música con la linterna del lenguaje ha sido desde siempre una estrategia peligrosa. El estructuralismo de los años 50 y 60 del pasado siglo, en Francia, utilizó el lenguaje como suerte de patrón universal para medir y naturalizar según

la ciencia galileana (Milner, 2003) todos los fenómenos de la cultura. Con la matriz de la lingüística de corte saussureano y la continuidad proporcionada por el Círculo de Praga pretendió explicar los mitos, la moda y el parentesco, el inconsciente y aún la economía como *estructuras* esencialmente simbólicas, paradójicamente reduciendo el registro simbólico a una condición sub-sígnica (a-semántica) (Rodríguez, 2011). Pero entre todas estas manifestaciones culturales y el lenguaje como tal quizás existen menos puntos de contacto que lo que en primera instancia pudiera parecer. La capacidad de las categorías lingüísticas para absorber en sí fenómenos de toda clase parece antes consumir un forzamiento de los rasgos naturales de cada uno de los campos explorados. Por supuesto, entre lenguaje y música tenemos similitudes que Cross analiza criteriosamente (Cross & Woodruff, 2009). Música y lenguaje serían semejantes porque los dos tienen una dimensión de rango socio-psicológico: la modulación prosódica tiene función de dar a la palabra un componente emocional que melodiza el contenido léxico de acuerdo con una determinada predisposición del ánimo. De ello se deduce que en el habla y en la música las emociones son vehiculizadas por contornos musicales (rasgos suprasegmentales, para la lingüística) que el receptor sabe apropiadamente decodificar. En ambos casos existen también determinadas estructuras métricas que permiten al receptor cierta anticipación de la fracción de música o de la expresión verbal que sigue (Cross & Woodruff, 2009). La lista de las coincidencias puede prolongarse con los recorridos de muchos especialistas que abordaron otros diferentes tópicos comparativos: la metáfora en la música (Jacquier, 2007; Martínez, 2005), el par de ejes sintagmático y paradigmático en la música tonal (Nattiez, 1986; Anta, 2007), el valor semántico de la notación musical (Torres Cardona, 2012), la opositividad semántica greimasiana (López Cano, 2002), la narratología (Pedersen, 1996). La importación de tal o cual categoría lingüística para la música (o cualquier otro distinto territorio de conocimiento) no puede impugnarse por sí misma, desde luego, y a los musicólogos toca evaluar hasta qué punto este ejercicio es fértil o superfluo. En lo que toca a la semiótica, corresponde examinar si el préstamo de las categorías operativas no se ha realizado desvirtuando el contenido conceptual que las define, y si, en definitiva, los ensayos de asimilación del hecho musical a un proceso semiótico se hallan justificados.

2. CONCEPTOS SEMIÓTICOS FUNDAMENTALES

Como otras disciplinas en las que el elenco de conceptos básicos existe previamente como parte del saber vulgar (y estos deben ser definidos, por lo tanto, mediante un acotamiento del significado de uso cotidiano), también la semiótica elabora sus proposiciones teóricas con términos que, de antemano, poseen un significado de límites vagos. Puede ocurrir entonces que (retrocediendo al penúltimo párrafo del apartado antecedente) *significación* y *comunicación* lleguen a coincidir en ciertos usos y que

este recubrimiento sea admitido allí donde la controversia teórica no se ha instalado. Pero la distinción es de rigor en una terminología semiótica fundamental, y de esta precisión se benefician por supuesto aquellos otros campos que quieran aventurarse en los procesos de semiosis. Surge inmediatamente la cuestión de establecer con cuánta propiedad se ha utilizado el término significado cuando se le extiende hasta alojar en él las experiencias fenomenológicas de la vitalidad emocional, no menos que la cuestión de si, por ende, el constructo de Cross merece el calificativo comunicativo. Es atinado entonces detenerse en cierta discriminación elemental: la que discierne información, significado y comunicación.

La transmisión de información por una codificación a-semántica (instrucción ciega del tipo que existe en las programaciones informáticas) supone el piso de exigencia para tomar un fenómeno como semiótico, pero esta codificación carente de semántica, solo apropiada para permitir el paso de determinados datos que ella, como tal, no puede leer ni elaborar con claro entendimiento, ha sido señalada como insuficiente para hablar con propiedad de un código al estilo de los códigos lingüísticos, gestuales, señaléticos de nuestra vida cotidiana. Así, Umberto Eco (1973) ha señalado que se trata en este caso de un S-código, de normas traductoras de señales a otras formas de señales que no son todavía signos, en tanto y en cuanto el signo, para conformarse, debe funcionar *significando*. Cuando un estímulo (señal) se nutre de un significado, cuando queda asociado a una entidad que de manera estable es evocada con su aparición – evocación que debe ser de tipo compartida y permitir la adopción de funciones emisoras/ receptoras, codificadoras y decodificadoras, por todos aquellos, dos o más, que compartan el código –respectivamente, propiedades de convencionalidad y de reversibilidad– (Eco, 1973), cabe hablar, entonces, de significación, pues la señal se ha desdoblado entre el significante y el significado. Pero la idea de comunicación añade a tales restricciones las que corresponden a un proceso intencional, en un sentido ahora no-brentaneano sino piageteano, vale decir en la acepción que implica un acto psicológico orientado a fines claramente disociados de sus medios (Piaget, 1945; Piaget & Inhelder, 1969). Es la psicología la que hace aquí el mejor aporte, y en particular aquella consagrada al estudio del desarrollo ontogenético, por ende atenta al surgimiento de los hechos comunicativos. Según Ángel Rivière, que ha deslindando la noción de *intencional* de la de *intencionado* (separando así a Brentano de Piaget), la comunicación implica intencionalidad de poner ciertos contenidos en el formato de signos para que algún receptor (real o virtual) tome conocimiento de ellos (Rivière, 1998). La voluntad o propensión, consciente o inconsciente, hacia los signos (para convertir a su elemento una determinada idea, mandato, estado de ánimo) revela su funcionalidad de medios para obtener fines: la habilidad lingüística es entonces el producto cognitivo de un querer manifestar, de instrumentar cierto recurso para conseguir un objetivo. De esta

manera, la semiosis incluye la significación, pero no queda limitada a ella; la significación es a su vez la condición de posibilidad de un acto comunicativo, entendido como *significación-para-otros*. De los tres escalones enunciados (transmisión, significación y comunicación) son los dos últimos los que estarían comprometidos con la idea de un médium comunicativo, según la acepción de Cross. Vale la aclaración de que no todos los especialistas estarían de acuerdo en admitir que hablar de comunicación implica *suficientemente* el nivel de los signos (el mismo Umberto Eco habla en algún lugar de comunicación carente de significados) (Eco, 1976), pero en virtud de que Ian Cross alude a cierta *intencionalidad flotante* (suerte de significado no-referencial, según Cross, 2003; Cross & Morley, 2008; Cross & Woodruff, 2009), cabe pensar la música dentro del arco de los procesos semánticos. Ello habilita a comprender que en Cross la significación se halla presente en la clase particular de comunicación supuesta en el *continuum*, por ende en la música, y que es con ello de una significación *sin referente* de lo que depende su carácter *comunicativo*.

Las discriminaciones anteriores pretenden mostrar la conveniencia de no confundir los procesos de significación y comunicación. Podríamos aceptar que Cross hable de comunicación en un sentido lato y a-semántico, pero parece claro que, respecto a ese tipo de emoción entre individuos, alegada en la experiencia musical (donde nada *se comunica*, pasa o se trasmite, sino que algo *se suscita* paralelamente en dos o más sujetos co-participantes), la expresión más adecuada, la que resume quizás mejor aquello que hay en juego, es la palabra *comunión* (Stern, 1985; Dissanayake, 2001), menos lastrada de valor lingüístico. Ello no obstante, Cross entiende *comunicación* de modo riguroso, esto es: como proceso significativo. Lo cual desplaza la dificultad a la acepción particular que cobra el término *significado*, tan comprensiva como para que las emociones constituyan la semántica del signo musical. La dificultad resulta estar, por tanto, en la asimilación de la emoción al territorio del significado.

La indicación de que el significado musical pasa por la emoción no es una aportación original de Cross. "Esta idea ha sido expuesta quizás por la mayoría de aquellos que han pretendido dar cuenta de la música como un dominio estético" (Cross & Tolbert, 2008: 22)³. La novedad de Cross radica en suponer que música y lenguaje están relacionados por un eje de significado-comunicación (= querer decir) que también los separa. Como se ha señalado, la intencionalidad de la palabra está asentada sobre un código preestablecido, mientras que la de la música posee en cambio una pronunciada vaguedad. Es necesario, sin embargo, poner de relieve que, si algo cabe llamar la referencia o el *aboutness* musical,

3 "This idea has been espoused by perhaps the majority of those who have aimed to provide accounts of music as an aesthetic domain". La idea de que las emociones constituyen el significado musical está asociada por supuesto con el pensamiento del romanticismo y dominó la crítica especializada hasta la aparición del manifiesto formalista de Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854).

ello no tiene el mismo estatus que en el campo del lenguaje: la música promueve sentimientos que dependen del oyente con más libertad que la que tiene el individuo, en ese mismo rol de oyente, al decodificar un enunciado. La música, por carecer de código semántico *sensu stricto*, dejaría el significado *flotando* en el aire, portadora de *floating intentionality* (Cross, 2001; 2005). La ambigüedad de la condición musical es ineliminable o acotable solo en términos de *complejos connotativos* (Meyer, 1956): asociaciones ideativo-emocionales que aglomeran un conjunto de referencias y de afectos vinculados en un compuesto impreciso donde los opuestos pueden integrarse sin dificultad. La música “connota ese rico ámbito de experiencia en el que muerte y oscuridad, la noche y el frío, el invierno y el dormir y el silencio están todos combinados y consolidados en un único complejo connotativo” (Meyer, 1956: 256, citado en Cross & Morley, 2008). Si bien el concepto de connotación suena injustificado sin un correlato-base de denotación, puede entenderse que el giro refleja la idea de una referencia múltiple y de límites inciertos.

La ambigüedad y/o la vaguedad de la emoción son para Cross el hilo conductor por el que, contra las dificultades de aplicar el modelo lingüístico a la música, hace posible sostener cierta potencia comunicativa compartida por ambos dominios. Si se contempla: a) que hay investigaciones neurofisiológicas donde se revelan patrones comunes al procesamiento de la música y de la palabra (Juslin & Sloboda, 2001); b) que tanto música como lenguaje son canales para establecer lazos sociales; c) que ambos se encuentran vinculados de alguna manera en la onto- y filogénesis (en la primera, porque la intersubjetividad primaria hace lugar a juegos de sonido y movimiento y a la vez prepara la audición del niño para entrar al mundo del lenguaje, como puede verse en Español, 2007, 2008, 2010; Español, Martínez, Bordoni, Camarasa & Carretero, 2014; Juszyk & Krumhansl, 1993; Juszyk, Hirsch-Pasek, Kemler Nelson, Kennedy, Woodward & Piwoz, 1992; Kemler Nelson, Hirsch-Pasek, Juszyk & Wright Cassidy, 1989); en la segunda, porque la comunicación debió ser al principio de los tiempos de tono performativo (Corballis, 2002; Dissanayake, 2001), entonces resulta concebible un mismo andarivel que, atento a excluir los rasgos divergentes, disponga a los dos procesos, música y lenguaje, sobre un eje compartido: eje semántico, el eje de la ambigüedad referencial que es por defecto la del mundo emocional.

Pero salvo en la música de vocación imitativa, que tiene el propósito de replicar algún sonido en la naturaleza o reflejar estados de ánimo o hechos concretos (*Pastoral* de Beethoven, *Cuatro estaciones* de Vivaldi, poemas sinfónicos), la música en primera instancia no parece ser *acerca de*. No es *sobre* emociones, aunque tenga indiscutiblemente acceso franco al mundo emocional: que despierte emociones no es sinónimo de que sea *acerca de* emociones, como pretendía Susanne Langer (1942) (de misma opinión contraria son Raffman, 1993; Johnson-Laird & Oatley, 2008). En el primer caso, la emoción está después del hecho musical; en el segundo, es causa y por lo tanto antecedente. La precedencia

temporal y lógica del referente-*aboutness*-intención es un obstáculo importante para hacer del hecho musical un proceso de significación, visto que toda significación debe presuponer aquello que ha sido codificado en signos.

3. MÚSICA *VERSUS* LENGUAJE

El problema de poner la música a nivel de sistema semiótico dotado de significado es que no está muy claro cómo su naturaleza, inductora de emociones, corresponde al mismo tipo de proceso que reviste la acción de significar. En los años 60, cuando –como fue reseñado– la intelectualidad francesa practicaba un ejercicio panlingüístico sobre todos los campos del saber, Émile Benveniste sentó ciertas pautas para distinguir lo que cabe denominar lenguaje, propiamente hablando, y aquello que, compartiendo algunas de sus rasgos distintivos, conviene dejar por fuera y conceptualizar de otra manera (Benveniste, 1969). No es que el constructo teórico de Cross disponga como homólogos lenguaje y música, pero propone entre ambos una asociación que ve la música *desde* el lenguaje. Podemos recapitular las críticas de Benveniste a los ensayos de entender la música como un sistema de signos lingüístiforme: esencialmente, se trata de que la unidad del *lenguaje* musical, el sonido (agregamos: en cualquiera de sus extensiones) carece de semántica propia (tal como hemos venido sosteniendo) y de que, por consiguiente, el músico (compositor o ejecutante) no recibe un repertorio sígnico de la masa de músicos, como el hablante recibe la lengua de su entorno cultural más inmediato, sino solo un elenco de unidades articulatorias que puede, a su cuenta y cargo, poner al servicio de su gusto estético o bien de la comunicación de cierta idea y/o de un determinado sentimiento – pero esto lleva a la materia musical por sobre el límite de su naturaleza básica).

Si el presunto significado defendido para el fuero musical radica en la emoción (lo que ciertos autores rechazan tajantemente, como puede verse en Hanslick, 1854; Meyer, 1956), no parece una tarea sencilla precisar, para un determinado estado emocional, de cuál signifiante musical es el significado o, dicho de otro modo, de cuánta amplitud es el signo correspondiente: nota, compás, motivo, tema, frase, fragmento, movimiento o la composición completa. La imprecisión para localizar cuál sería la unidad semántica basal en música (sobre la que pensar en ella todo un código signifiante) se hace evidente en la manera con que Cross liga la música a las emociones. En sus palabras: “Parece enteramente fuera de discusión caracterizar la música como representando (*portraying*) o provocando (*eliciting*) emociones” (Cross, 2003: 7)⁴. Una primera operación sobre este punto consiste en discriminar de forma transparente *to portray* (representar) de *to elicit* (provocar): mientras este segundo verbo ilustra inobjetablemente aquello que acontece

4 “It seems entirely uncontentious to characterize music as portraying or eliciting emotions”.

con la música, con su poder para agitar la sensibilidad, la idea detrás de *to portray* es discutible, porque implica que la música, si representa, se halla en las veces de otra cosa que posee detrás de sí o en su defecto más allá de sí. *Aludir y evocar (to allude, to evoke)* son dos otras variantes empleadas por Cross para enunciar la forma en que la música puede inducir en el ejecutante o el oyente un sentimiento. Pero alusión o evocación son de un alcance equívoco y pueden perderse en las asociaciones personales inconscientes (y solo tenemos código, conforme lo dicho, cuando el nexo entre significantes y significados es convencional y reversible). Sin código, las evocaciones posibles a partir de un estímulo cualquiera quedan encerradas en los circuitos del pensamiento subjetivo y responden a la sedimentación de la experiencia personal. De ello resulta que el lazo entre forma musical y correlato emocional implica *doblemente* vaguedad: en el plano significante, porque no está claro cuál es la extensión basal de los sonidos que se encierra en la unidad-que-significa; en el plano del significado, porque de una manera semejante el contenido emocional-connotativo carece de límites y nitidez. Es como si la relación entre las partes pudiera ilustrarse por medio de aquel dibujo con el que Saussure, en la edición del *Cours de Linguistique Générale*, plantea la existencia de dos dimensiones (sustancias) amorfas, pre-lingüísticas, que se irán fragmentando simétricamente, una como significantes, la otra como unidades de significado ligadas a los significantes (Saussure, 1916). Pero el apareamiento (recorte recíproco de ambas sustancias psíquicas para fijar límites netos a los elementos sgnicos) no tiene homólogo entre la materia musical⁵.

Si de esto se concluye que el significado que cabe a la música no está pautado de antemano por la convención ni corresponde, en el nivel de los constituyentes mínimos del sistema semiótico, a porciones de sonido claramente demarcadas, como ocurre en el lenguaje para los morfemas y las voces que integran el léxico, y que por tanto quizá sea más atinado no aducir semántica en la música, siempre cabe objetar, en la defensa del *continuum*, que exista un significado musical *sui generis*, una opción *puramente* evocativa. La evocación, no obstante, en algún punto debe ser la misma para todos, *referir* (para tomar de nuevo la noción de referente) a una misma emoción. Esto sucede acaso en la celebración tribal, pero se trata de una situación en la que por demás confluyen

5 Por cierto, la comparación con la teoría saussureana se quiebra antes de este punto. Para Saussure, las dos mitades del signo lingüístico son entes psíquicos, ya que no cuentan los sonidos físicos en cuanto tales sino el remanente abstracto, conceptual, que luego es recogido en la lingüística con el bautismo de fonema. La música, en cambio, no puede prescindir del sonido concreto, físico, aunque la nota implique por supuesto una conceptualización. En alguna medida, la música *efectiva*, audible, aquella sobre la que puede darse la experiencia musical y el sentimiento compartido entre individuos, puede ubicarse en línea con el habla, acto lingüístico; la música en tanto sistema, la teoría que sirve al ejercicio de composición o de interpretación, se halla más cerca de la condición estructural-abstracta que toca a la lengua. Pero debe quedar en claro que hablar de estructura o de sistema no arrastra consigo un compromiso de sistematicidad semiótica.

otros elementos del contexto para-musical (ya hay por anticipado un ánimo ritual-celebrativo subyacente). Ante una música en *estado puro* no es en cambio presumible que oyentes distintos se sensibilizarán de modo semejante. Y no cabe alegar los estudios de Cooke sobre las regularidades transhistóricas para expresar musicalmente un mismo sentimiento (Cooke, 1959), porque –contraalegando– se puede indicar cómo la música de Wagner, de tan hondo sentimiento como se supone al ideal romántico, no enciende en la totalidad de los oyentes, con la cuota de placer estético, una paleta de emociones unívocamente compartidas. Todo lo cual atenta contra la moción de hablar de un referente musical sin que ello desdibuje el concepto de referencia.

No menos importante, y quizá más, es el aspecto *técnico* según el cual la significación en cuanto tal sucede ser el resultado de un procedimiento cognitivo *en frío*. Ello comporta que una imagen o palabra cualesquiera, si se hallan codificadas, no despiertan emociones más que por la mediación de su significado. Por ejemplo, la palabra *madre* o el sintagma *campo de concentración* no pueden conmover por aspectos formales, por esa secuencia de sonidos de que están compuestas a nivel significante, sino porque un código las pone en relación con sus correspondientes contenidos de significado, responsables en último término de suscitar la predisposición del ánimo hacia las ideas que encarnan (por supuesto, no cabe aducir en contra de esto que haya casos, de lo más corrientes, en los que algún término del léxico pueda agradar, en diferente grado, merced a la serie de fonemas que lo constituye –son excepciones a la regla y un fenómeno sin injerencia en el proceso de semiosis). Contra el rodeo de la palabra o de la imagen (o de la presencia de un objeto con valor de signo –como puede ser una bandera nacional, capaz de gestionar el sentimiento de co-pertenencia a una comunidad), la música se alía con la afectividad sin mediaciones de significado. En la experiencia musical se dan los sentimientos sin intermediarios, cuestión que sugiere, como una mejor apreciación de su naturaleza, que en la relación directa entre la forma musical y sus efectos en la sensibilidad no hay huellas de semántica en sentido estricto, incluso otorgando a este concepto la más generosa flexibilidad.

Esto funciona como la clave de bóveda de toda la argumentación contra el *continuum* comunicativo y la postulación, para la música, de una semántica de tipo emocional. Si la emoción no está significada sino producida, se deriva de ello entonces que su influjo sobre el individuo estriba en cómo aquellas cualidades tan sólo *formales* conmueven la sensibilidad. La diferencia entre *significar* y *producir* es esclarecedora: cuando yo digo o escucho decir *tristeza* o *alegría*, las palabras no activan *per se* las respectivas emociones sino que, mediante una decodificación *en frío*, recuperan aquel contenido con que están relacionadas. Ellas conducen a *pensar* en la tristeza o la alegría, sin involucrar aquellas emociones a las que, como palabras, sólo nombran. El significante *alegre* no me pone alegre, y escuchar *te quiero* no emociona por la concatenación de sus fonemas: la emoción

no va pegada a la palabra como una carga asociada que llevara en los hombros para todas partes. Por el contrario, la emoción se encuentra emparejada con la música en modo más espontáneo, sin atravesar un código y de manera automática. No implica desde luego una ecuación, música = estado emocional, porque no siempre el reconocimiento de que un cuerpo de sonidos es sonido musical motiva la emoción (vale lo mismo tanto para un *jingle* de publicidad como para una cierta composición del repertorio clásico: esta o aquel podrían no suscitar en el oyente la más leve alteración de su tono afectivo).

Al deslindar significado y música se fractura el *continuum* y aquella primera se desprende de los procesos semióticos. Esto no implica, sin embargo, que a la música nunca le corresponda significación en términos de código, pero la condición excepcional por la que ejemplarmente el *jingle* de publicidad reenvía al producto para el que fue concebido no debe escondernos que hay allí otros elementos co-participando en la experiencia (coordenadas contextuales socio-culturales y pragmáticas), y que la música en sí misma, comprendida como sucesión de notas melodiosa y armoniosamente concertadas, no conlleva asociación universal de ningún tipo. En lugar de un *continuum*, parece más atinado sugerir que entre la música y la significación sólo se da una intersección, un incontrovertible espacio de solapamiento, pero que se trata esencialmente de espacios distintos, con características distintas, y por lo tanto autónomos.

Esto resulta del reemplazo de la relación significados = emociones por otro dualismo, estímulo à respuesta, que no debe ser tildado de reduccionista ni, para una perspectiva psicológica, de retroceso de la posición cognitivista (por definición simbólica, representacional) a un modelaje conductista previo (lo cual, además, sería una gran torpeza histórica). En efecto, si se admite que el procesamiento musical no hace relevo en el significado, entonces la música consiste menos en un hecho de tipo semiótico que en un fenómeno de tipo estético (sin confundir estética y esteticismo, esto es: sin entender que esta categoría liga la música medularmente a la experiencia de belleza y tomando, al contrario, la palabra en su acepción original, que es sensibilidad - *áisthesis* griega). Tal vez sea más correcto sostener que la función inapelable de la música sea sensibilizar, mejor que emocionar, porque invariablemente en ella el individuo se encuentra afectado por características formales del sonido musical sin conmovér, en un sentido propio, el mundo emocional, sin despertar una emoción discreta tal o cual.

De hecho, cuando la música se experimenta parece más adecuado describir la agitación que puede suscitar como patrones afectivos que no necesariamente están ligados a las propiedades del sonido y que han sido clasificados como propiedades amodales del estímulo: *formas de la vitalidad* ya enumeradas (Stern, 2010). Estas propiedades afectan (*in-forman*) nuestra sensibilidad, y solo eventualmente esta afección se transforma en un sentimiento definido. La música suena así para la sensibilidad, y ella, educada por la

musicalidad temprana, está asociada *grosso modo* con emociones discretas en las que *resuena* por añadidura, por concomitancia.

Las formas de la vitalidad interceden entre la faz material de los sonidos musicales y la emoción, sin que el proceso conduzca en todos los casos hasta la emoción. De hecho, si al decir emoción se piensa en el conjunto de las emociones básicas (alegría, tristeza, enojo, asco, miedo y sorpresa), deberá admitirse que la música sólo es capaz de despertar algunas de ellas; difícilmente una obra musical despierte miedo, enojo o asco (salvo que por asco se entienda: rechazo). Y aun la sorpresa y la tristeza deben de vaciarse en placer estético, la plataforma sobre la que la experiencia musical cobra sentido. Lo cual nos lleva al punto de que la tristeza sugerida por una obra musical nunca es genuina, sino ficta (Raffman, 1993). Frente a la tristeza, la reacción más natural es querer superarla, pero en cambio en la música sucede que la audiencia insiste en mantenerse bajo los efectos del estímulo (segura de hallarse a buen socaire de todo perjuicio). No puede hablarse con criterio de que la tristeza generada en la audición de una obra musical resulte de un estímulo entristecedor auténtico. El arte musical consiste, muy precisamente, en que a través de los sonidos se consigue despertar en el oyente un sentimiento virtual de tristeza, óptimamente sugerido porque esa determinada música despierta evoca el sentimiento tal, tiene ecos de tristeza (según la tristeza implica un *tempo* largo, pulsaciones espaciadas y latidos apagados) β paréntesis agregados. Es de modo indirecto que la forma y el color de los sonidos pueden conjurar una determinada configuración estructural-vital: esa que nuestra sensibilidad registra en los momentos de tristeza. Como esta tristeza no es genuina, puede disfrutársela.

Si la audición de una cierta composición puede encender la idea o la sensación de frenesí o de calma, la emoción de la melancolía, o la furia, ello acontece sobre un fondo de placer que retiene al oyente en la experiencia musical. Este placer es pues la base emocional, entonces, sobre la que surgen sentimientos y/o pensamientos. Este placer, placer estético o de sensibilidad, ocurre en la experiencia musical por medio de aquellas características ya mencionadas del estímulo, asociadas a cierta vitalidad elemental. Estas son *formas* que no deben confundirse con las formas musicales como tales, porque en tanto que amodales subtienden a muy diversos hechos de expresión e interacción social. La idea que es defendida en este ensayo no regresa al formalismo musical, sino que en todo caso remite éste a unas formas más básicas, a un formalismo psicológico. Desde esta pauta, la música cumple la función de *unimodalizar* una experiencia tempranísima del desarrollo ontogenético que es de tenor multimodal.

En lugar de indicar que la música lleva directamente a la emoción conviene entender que el vínculo entre ambas semeja lo que es una intersección. Porque la fuente de las emociones no es forzosamente externa, como ocurre cuando la emoción es suscitada por una audición de tipo musical. Si con ello tenemos también presente que la alternativa

de esa sensibilidad de formas amodales, *fundamentalmente* externa, es de extracción diversa a la de los afectos básicos de la psicología tradicional, por un lado, y es también, por otro, aquella plataforma o base estética en sentido lato sobre la que la emoción de cuño musical puede explicarse, entonces el resultado es que aquellas denominadas formas o afectos de la vitalidad no pertenecen a la música en modo exclusivo sino que están por igual presentes en otras diversas variedades de fenómenos. De ello deriva que, en última instancia, el espacio acotado de recubrimiento entre la música y la significación debe rediseñarse haciendo de la música un conjunto-parte del conjunto más abarcativo de formas de la vitalidad (porque no hay musicalidad sin ellas).

4. CONCLUSIÓN

La nota *no* es signo (ni el compás, ni el motivo, etc.) ni la música *en sí* es intencional (en el sentido de que posea referencia, si el elemento aducido para encarnar ese lugar es la emoción). Sin signos no hay código estrictamente hablando (cf. la distinción, ya mencionada, entre S-códigos y códigos). Con ser sistema, si la música no significa, carece de *aboutness* o de un qué acerca del cual comunicar. Si no forma parte del conjunto de sistemas significativos susceptibles de prestar servicios comunicativos, mal podría ocurrir que música y lenguaje convivieran en un mismo plano y encarnaran los extremos de un *continuum* sostenido de la condición semiótica y de la aptitud, que califica al mismo, comunicativa.

Pero sí existe algo de *común* en lo que la audición de música sugiere a los que están involucrados en una experiencia musical. Solo que aquello que la música consigue no es, hablando con rigor, comunicar, sino *comunizar* a los sujetos ligados en paralelo por las vibraciones generadas en lo más profundo de su sensibilidad y, por así decir, a flor de piel. Las formas de la vitalidad: el movimiento, el tiempo (largo, breve), la fuerza (intensa, leve), el espacio y la direccionalidad son pues la plataforma sobre la que la emoción puede montarse: aquellas claves con poder de despertar una afectividad de cuadros deslindados y bien conocidos, y las responsables de ligarlos con la pieza o la experiencia musical *in toto*. Así pues, la música remite a las formas de la vitalidad descritas por Stern, un interpósito factor entre la forma y el eco afectivo. Si, como escribiera Hanslick hace más de un siglo, todo el misterio de la música se encuentra comprendido en las sonoridades que el compositor ha entretejido de tal o cual modo, la investigación psicológica contemporánea rectifica: la trama de sonidos infunde en la sensibilidad un eco de emociones *porque* en ella actúan, de manera silenciosa, las formas de la vitalidad.

De ello es posible destacar hasta qué punto la estructuración del campo musical se ha visto enriquecida con aportes de la psicología cognitiva del *embodiment*, de la neurofisiología y de la etno(musico)logía. Sin embargo, el reconocimiento de que hay

otros elementos largamente pasados por alto no supone que requiera ampliarse en paralelo la definición del *hecho significativo*. La elasticación indefinida del concepto de significado no aprovecha a la semiótica ni tampoco a la música, la cual puede conservar toda su gama de virtudes y su insoslayable sitio en la cultura sin ligarse a la exigencia de significar, como si la aptitud para significar fuera una cualidad que la jerarquizará. La música puede seguir inalteradamente siendo cosa de las musas, sin que una calificación al margen de los procesos semióticos opaque su esencial valor humano y cultural, y sin que su distancia respecto de la emoción discreta ponga en jaque su indudable ligazón con ella.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTA, J. F. (2007). "Semiología y percepción. Relaciones sintagmáticas y paradigmáticas entre eventos en términos de proximidad y jerarquía tonal de la altura musical". En *Música y bienestar humano. Actas de la VI Reunión de SACCoM*, M. de la P. Jacquier y A. Pereira Ghiena (eds.), 133-141. Buenos Aires: Soc. Arg. Para las Ciencias Cogn. de la Música.
- BENVENISTE, E. (1969). "Comunicación animal y lenguaje humano". En *Problemas de Lingüística General*, vol. I, 56-62. México: Siglo XXI (1993).
- CARR, D. (2004). "Music, meaning and emotion". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62 (3), 225-234.
- CHANG, H. W. & TREHUB, S. E. (1977). "Auditory processing of relational information by young infants". *Journal of Experimental Child Psychology* 24 (2), 324-331.
- CORBALLIS, M. (2002). *From hand to mouth. The origins of language*. New Jersey: Princeton University Press.
- CROSS, I (2001). "Music, cognition, culture and evolution". *Annals of the New York Academy of Sciences* 930, 28-42.
- CROSS, I. (2003a). "Music as biocultural phenomenon". *Annals of the New York Academy of Sciences*, 999, 106-111.
- _____ (2003b). "Música, cultura y evolución". En *Actas de la 3º Reunión Anual de SACCoM*, I. Martínez & C. Mauleón (eds.), 1-20. Buenos Aires: Soc. Arg. Para las Ciencias Cogn. de la Música.
- _____ (2004). "Music and meaning, ambiguity and evolution". En *Musical Communication*, D. Miell, R. MacDonald & D. Hargreaves (eds.), 27-43. Oxford: Oxford University Press.
- _____ (2010). "La música en la cultura y la evolución". *Epistemos* 1 (1), 9-19.
- _____ (2011). "The meanings of musical meanings: Comment on Towards a neural basis of processing musical semantics, by Stefan Koelsch". *Physics of Life Reviews* 8, 116-119

- CROSS, I. & MORLEY, I. (2008). "The evolution of music: theories, definitions and the nature of evidence". En *Communicative musicality: exploring de basis of human companionship*, S. Malloch & C. Trevarthen (eds.), 61-83. Oxford: Oxford University Press.
- CROSS & TOLBERT (2008). "Music and meaning". En *The Oxford Handbook of Music Psychology*, S. Hallam, I. Cross & M. Thaut (eds.), 24-34. Oxford: Oxford University Press.
- CROSS, I & Woodruff, (2009). "Music as a communicative medium". En *The prehistory of language*, R. Botha & C. Knight (eds.), 113-144. Oxford: Oxford University Press.
- COOKE, D. (1959). *The language of music*. London: Oxford University Press.
- DEUTSCH, D. (1999). "Grouping mechanisms in music". En *The Psychology of Music*, D. Deutsch (ed.), 299-348. San Diego, CA: Academic Press.
- DISSANAYAKE, E. (2001). "Becoming Homo Aestheticus: source of aesthetic imagination in mother-infant interactions". *Substance* 94/95, 85-103.
- ECO, U. (1973). *Signo*: Barcelona: Labor (1988).
- ESPAÑOL, S. (2007). "Time and movement in symbol formation". En *The Cambridge handbook of socio-cultural psychology*, J. Valsiner & A. Rosa (eds.), (238-255). New York: Cambridge University Press.
- ____ (2008). "La entrada al mundo a través de las artes temporales". *Estudios de Psicología* 29 (1), 81-101.
- ____ (2010). "Performances en la infancia: cuando el habla parece música, danza y poesía". *Epistemus. Revista de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música* 1, 57-95.
- ESPAÑOL, S.; MARTÍNEZ, M.; BORDONI, M.; CAMARASA, R. & CARRETERO, S. (2014). "Forms of Vitality Play in Infancy". *Integrative Psychological and Behavioral Science* 48 (4), 479-502.
- FERNALD, A. (1992). "Meaningful melodies in mothers' speech to infants". En *Nonverbal vocal communication: comparative and developmental approaches*, H. Papousek, U. Jürgens & M. Papoušek (eds.), 262-279.. Cambridge: Cambridge University Press.
- HANSLICK, E. (1885). *Vom musikalisch-schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- HAUSER, M.; CHOMSKY, N. & FITCH, W. T. (2002). "The faculty of language: what is it, who has it, and how did it evolve?". *Science* 298, 1569-1579.
- JACQUIER, M. de la P. (2007). "Procesos de segmentación, comprensión metafórica y experiencia narrativa en música". En *Música y bienestar humano. Actas de la VI Reunión de SACCoM*, M. de la P. Jacquier y A. Pereira Ghiena (eds.), 243-246. Buenos Aires: Soc. Arg. Para las Ciencias Cogn. de la Música.
- JOHNSON-LAIRD, P. N. & OATLEY, K. (2008). "Emotions, music, and literature". En *Handbook of emotions*, M. Lewis; J. M. Haviland-Jones & L. Feldman Barret (eds.), 102-113. New York: Guilford Press.

- JUSLIN, P. N. & SLOBODA, J. A. (2001). *Music and emotion: Theory and research*. Oxford University Press.
- JUSCZYK, P. W.; HIRSH-PASEK, K.; KEMLER NELSON, D. G.; KENNEDY, L. J.; WOODWARD, A. & PIWOZ, J. (1992). "Perception of acoustic correlates of major phrasal units by young infants". *Cognitive Psychology* 24 (2), 252-293.
- JUSCZYK, P. W. & KRUMHANSL, C. L. (1993). "Pitch and rhythmic patterns affecting infants' sensitivity to musical phrase structure". *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 19 (3), 627.
- KEMLER NELSON, D. G.; HIRSH-PASEK, K.; JUSCZYK, P. W. & CASSIDY, K. W. (1989). "How the prosodic cues in motherese might assist language learning". *Journal of Child Language* 16 (01), 55-68.
- KIVY, P. (1990). *Music alone: Philosophical reflections on the purely musical experience*. Cornell University Press.
- KRAMER, L. (2003). "Musicology and meaning". *The Musical Times* 144, 6-12.
- KRUMHANSL, C.L. & JUSCZYK, P. (1990). "Infant's perception of phrase structure in music" *Psychological Science* 1, 70-73.
- LANGER, S. (1942). *Philosophy in a new key*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- LÓPEZ CANO, R. (2002). "Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica actual". *Revista Cuilcuilco* 9 (25), s/p.
- MALLOCH, S. & TREVARTHEN, C. (2009). *Communicative musicality: exploring the basis of human companionship*. Oxford: Oxford University Press.
- MEYER, L.B. (1956). *Emotion and meaning in music*. London: University of Chicago Press.
- MILNER, J. C. (2003). *El periplo estructural: figuras y paradigma*. Buenos Aires: Amorrortu.
- NATTIEZ, J.J. (1986). "La sémiologie musicale dix ans après". *Analyse musicale* 2, 22-33.
- PALMER, C.; JUNGERS, M.K. & JUSCZYK, P. (2001). "Episodic memory for musical prosody". *J. Mem. Lang.* 45, 526-545.
- PAPOUŠEK, M. (1996). "Intuitive parenting: a hidden source of musical stimulation in infancy". En *Musical beginnings. Origins and development of musical competence*, I. Deliège & J. Sloboda (eds.), 88-112. Oxford: Oxford University Press.
- PAPOUŠEK, M.; PAPOUŠEK, H. & SYMMES, D. (1991). "The meanings of melodies in motherese in tone and stress languages". *Infant Behavior and Development* 14 (4), 415-440.
- PEDERSON, S. (1996). "The methods of musical narratology". *Semiotica* 110, 179-196.
- PIAGET, J. (1945). *La formación del símbolo en el niño*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica (1961).
- PIAGET, J. & INHELDER, B. (1969). *Psicología del niño*. Madrid: Morata (1984).
- PINKER, S. (1997). *How the mind works*. New York: Norton.
- RAFFMAN, D. (1993). *Language, music, and mind*. Cambridge, MA: MIT Press.

- REBUSCHAT, P.; ROHRMEIER, M.; HAWKINS, J. & CROSS, I. (2011). *Language and music as cognitive systems*. Oxford: Oxford University Press.
- RIVIÈRE, Á. (1998). "Tratamiento y definición del espectro autista I: relaciones sociales y comunicación". En *El tratamiento del autismo. Nuevas perspectivas*, Á. Rivière & J. Martos (eds.), 61-106. Madrid: IMSERSO.
- RODRÍGUEZ, F. G. (2011). "Afanos incumplidos del sueño estructuralista. Lenguaje, lógica y formalización en Lévi-Strauss y Lacan". En *El Estructuralismo en sus márgenes. Ensayos sobre críticos y disidentes: Althusser, Deleuze, Foucault, Lacan y Ricoeur*, F. G. Rodríguez & M. Vallejos, 15-77. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- SAUSSURE, F. (1916). *Cours de linguistique générale. Publiée par Charles Bailly et Albert Sécheyave avec la collaboration de Albert Riedlinger. Édition critique par Tullio de Mauro. Postface de Louis-Jean Calvet*. París: Payot et Rivages (1995).
- SHANNON, C. E. & WEAVER, W. (1949). *The mathematical theory of communication*. Urbana, IL: Illinois University Press.
- STERN, D. (1985). *El mundo interpersonal del infante. Una perspectiva desde el psicoanálisis y la psicología evolutiva*. Buenos Aires: Paidós.
- _____(2010). *Forms of vitality. Exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy and development*. New York: Oxford University Press.
- THOMAS, D. A. (1995). *Music and the origins of language: theories from the French Enlightenment* (vol. 2). Cambridge University Press.
- TORRES CARDONA, H.F. (2012). "Semiótica y semántica de la notación musical. Nuevas fronteras". *El artista* 9, 287-311.
- TREHUB, S.E. (2000). "Human processing predispositions and musical universals". En *The origin of music*, N. L. Walin, B. Merker & S. Brown (eds.), 427-428. Cambridge MA: MIT Press.
- _____(2003). "Musical predispositions in infancy: an update". En *The cognitive neuroscience of music*, I. Peretz, & R. J. Zatorre (eds.), 3-20. Oxford: Oxford University Press.
- TREHUB, S. E.; ENDMAN, M. & THORPE, L.A. (1990). "Infant's perception of timbre: classification of complex tones by spectral structure." *J. Exp. Child Psychology* 49, 300-313.
- WERNER, L. A. (1992). "Interpreting developmental psychoacoustics". En *Developmental psychoacoustics*, L.A. Werner & E.W. Rubel (eds.), 47-88. Washington DC: American Psychological Association.
- WERNER, L. A.; MAREAN, G. C.; HALPIN, C. F.; SPETNER, N. B. & GILLENWATER, J.M. (1992). "Infant auditory temporal acuity: gap detection". *Child Development* 63, 260-272.

Recibido el 6 de febrero de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.