NONÁGONO SEMIÓTICO

Análisis del signo Acto Comunicativo en el proceso de elaboración musical: Creación – Producción – Socialización

RUTH JOHANA ARIAS VALBUENA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL

BOGOTÁ D.C

2020

NONÁGONO SEMIÓTICO

Análisis del signo Acto Comunicativo en el proceso de elaboración musical: Creación – Producción – Socialización

RUTH JOHANA ARIAS VALBUENA

COD: 2014275003

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADO EN MÚSICA

ASESOR:

MAG. ANDRÉS PINEDA BEDOYA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL

BOGOTÁ D.C

2020

Dedicatoria

A la gran compañera de mi vida

Mi guitarra

RESUMEN

El Nonágono Semiótico es un modelo operativo que permite explicar e interpretar semióticamente determinado fenómeno, sujeto, concepto o disciplina poniendo en evidencia las relaciones no observables a primera vista y facilitando así cartografiar la complejidad del problema abordado. Por ello, es una herramienta adecuada para comprender de manera general el proceso de elaboración artística musical: Creación, producción y socialización, el cual es considerado como un Acto Comunicativo en el que interactúan un artista emisor y un público receptor a través de una obra biarticulada que vincula el lenguaje musical y el lenguaje verbal con otros elementos significantes como el ethos discursivo y el performance. Este cuadro permite tener un panorama de todos los campos del conocimiento que pueden desplegarse para la comprensión del Acto Comunicativo del artista musical: Creación, Producción y Socialización

ABSTRACT

The Semiotic Nonagon is an operating model that allows to explain and understand a fact, subject, concept or knowledge semiotically, showing not visible relationships at first sight, and making easer the mapping of the complexity`s problem addressed. For this, it`s a suitable tool to generally understand the artistic music making process: Creating, Producing and Socializing. That is considered as a Communicative Act in which interact a sender artist and a receiver public through a biarticulated pieced of work, that links musical language and verbal language along with other meaning elements like the discursive ethos and performance. This frame enables to have an outlook of all knowledge fields that may spread for the understanding of the Communicative Act from the musical artist: Creating, Producing and Socializing.

Agradecimientos

El camino del conocimiento, tanto material como espiritual, es un camino arduo, en el que los aprendizajes no deberían ser accesorios de adorno que demuestren cuanto podemos brillar o cuan dignos de la admiración de los demás somos, sino que, son lecciones que se encarnan en nuestras vidas a veces sin quererlo, a veces de maneras muy dolorosas, pero siempre edificantes.

A mi familia agradezco enormemente por haberme sostenido en esta carrera de largo aliento. Aun cuando el camino se pobló de cardos, me animó siempre el ejemplo de mujeres laboriosas y decididas de tener la vista puesta en el horizonte. A mi madre en especial, que siempre tuvo la visión de brindarme un gran tesoro: la educación.

Agradezco en particular al maestro Andrés Pineda Bedoya, por creer en mi propuesta investigativa, por ayudarme a forjar la última y más compleja etapa de este trabajo, así como por su disciplina y compromiso profesional con la investigación. Ha sido una de las experiencias más importantes para mi formación como profesional y como ser humano haberle conocido personalmente más allá de cualquier apariencia.

Mi agradecimiento al maestro Alfredo Ardila, pues en sus clases germinó la semilla de la curiosidad por la música, lengua y cultura brasileras que llevaba yo guardada desde hace tiempo. Es para mí un ejemplo admirable de ejercicio profesional el cual ha echado raíces en diversas disciplinas. Excelente músico, investigador, pedagogo, escritor, traductor; enérgica persona. Su trabajo es una inspiración para mi devenir profesional.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN 9

JUSTIFICACIÓN 13

OBJETIVOS 17

OBJETIVO GENERAL 17

OBJETIVOS ESPECÍFICOS 17

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN 17

CAPÍTULO I 19

Conceptualización de Acto Comunicativo (AC) como signo 19

El acto comunicativo 20

Las funciones del lenguaje 23

Función Emotiva. El emisor: el artista compositor produce una obra 23

Función Conativa. El receptor: público espectador 24

Obra biarticulada 26

Función Poética. El mensaje: la canción con letra 26

Función Metalingüística. El código: lenguaje verbal - lenguaje musical 27

Función Referencial. Imaginarios y realidad 27

Ethos discursivo y performance 28

El cuerpo y la música en la escena 31

Semiótica y semiología 33

Signo Peirceano: El modelo triádico 36

Signo y actividad humana 38

CAPÍTULO II 40

Nonágono Semiótico. Modelo operativo para el análisis del signo Acto Comunicativo 40

Nonágono Semiótico. Modelo operativo para el análisis de las relaciones internas del signo, basado en las categorías de Charles S. Peirce. 41

Signo y categoría 42

Correlatos y tricotomías 44

Pasos para su construcción del Nonágono Semiótico 46

CAPÍTULO III 51

Metodología de la investigación y aplicación del modelo operativo Nonágono Semiótico 51

Enfoque de investigación 52

Fases de la investigación 53

Análisis de *AC* como signo 55

Primeridad. Forma 56

Segundidad. Existencia 59

Terceridad. Valor 62

Experiencia estética 66

Operación interpretativa 68

Concierto en vivo vs grabación *live* 70

CONCLUSIONES 74

Referencias 77

Anexos 80

Anexo N° 1. Claudia Gómez: Biografía de una cantautora 80

Anexo 2. Borradores del ícono diagramático del *Nonágono Semiótico* 87

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Acto Comunicativo del artista relacionado con las funciones del lenguaje de Román Jakobson *22*

Tabla 2. Cuadro comparativo entre los dos modelos principales de signo provenientes de la semiología y la semiótica *35*

Tabla 3. Signo triádico de Peirce *36*

Tabla 4. Definición de signo peirceano en relación con las categorías de Peirce *43*

Tabla 5. Nonágono semiótico del signo "Arquitectura" *43*

Tabla 6. Ejemplo de la aplicación del modelo al signo "Arquitectura" por Claudio Guerri *44*

Tabla 7. Descripción del funcionamiento de las categorías *44*

Tabla 8. Fases de la investigación *53*

Tabla 9. Signo Acto Comunicativo analizado en el Nonágono Semiótico: cuadro *55*

INTRODUCCIÓN

El artista es un actor social, un comunicador y un productor de sentido. Crear, producir y socializar una obra es un proceso de construcción del conocimiento en el que el público espectador reconstruye la obra de acuerdo con sus experiencias y expectativas. Tanto el proceso de elaboración como su recepción están sujetos a las reglas designadas por la sociedad que regulan los valores estéticos, económicos y políticos, los que determinan la producción, circulación y recepción de las obras artísticas. En este sentido y a través de una obra la relación entre un creador (emisor) y su público espectador (receptor) es comunicativa, tal como se expone en el capítulo I.

Por otra parte, el hecho de comunicar implica que se utilicen signos para tal fin. Toda actividad humana implica uso de signos, dado que el pensamiento se expresa a través de ellos. No hay manera de pensar si no es a través de signos. En consecuencia, comunicar a través de una obra de arte es producir significado y sentido.

De esta manera la investigación se apoya en estos dos pilares:

- La producción artística constituye un acto comunicativo.
- Producir una obra de arte es producir significado y sentido.

La obra entonces es portadora de un mensaje cifrado en un código, lo que implica que es portadora de significado; funciona como un signo[1]. Quien elabora una obra artística produce signos, por ende, produce sentido. Puede hablarse entonces de que el ***Acto Comunicativo*** (en adelante ***AC***) del artista es también producción e intercambio sígnico.

Para el presente trabajo de grado, es preciso asumir una postura teórica desde la cual se contemple dicha producción.

La semiótica y la semiología son los campos de saber que han abordado el signo y su funcionamiento, desde dos modelos epistemológicos distintos, los cuales son explicados

[1] Según los elementos del signo propuestos por Charles Peirce, el código o lenguaje son el *representamen o signo,* el mensaje es el *objeto* representado y la mente del receptor es el *interpretante.*

brevemente en el capítulo I. En suma, la investigación se fundamenta en la mirada semiótica de Charles Peirce con su definición triádica del signo.
Ahora bien, la semiótica está estrechamente ligada al proceso comunicativo.

> La semiótica describe procesos de comunicación no en términos de intercambio de mensajes, sino en términos de producción de sentido, de acción de los signos, de semiosis, de procesos de producción de significado, de sistemas de significación, de procesos culturales o de intercambios simbólicos. (Vidales Gonzáles, 2009)

Lo anterior permite justificar la perspectiva semiótica que atraviesa toda la investigación, en virtud de su relación con el ***AC***, con la obra artística y como pilar vertebral del modelo operativo ***Nonágono Semiótico***, herramienta con la que se pretende analizar como ***signo*** al ***objeto de análisis*** del trabajo de grado: ***AC.***

Por lo tanto, queda claro que ***AC*** es el **objeto de análisis** de esta investigación y, por ende, el ***signo*** en el ***Nonágono Semiótico.***

Puesto que el objeto de análisis en la investigación es el ***Acto Comunicativo***, el **artista cantautor** se considera el **sujeto de referencia** para el análisis semiótico del ***AC***. Se parte de la premisa " La producción artística constituye un acto comunicativo", éste es definido mediante el modelo de Roman Jakobson denominado *Funciones del Lenguaje*, modelo que explica los elementos del circuito comunicativo (emisor, receptor, mensaje, código y referente) asignando a cada una de las funciones (emotiva, conativa, poética, metalingüística y referencial).

Cada uno de estos elementos con su respectiva función son asociados específicamente con el objeto de análisis semiótico (***AC***) del sujeto de referencia; es decir el artista cantautor funge como **emisor**, la obra como **mensaje y código** y el público espectador como **receptor**.

Se insiste y aclara previamente a la lectura del presente trabajo de grado que el sujeto de referencia no es el epicentro de análisis semiótico. Justamente es sujeto de referencia porque

permite ejemplificar la aplicación de la herramienta para el análisis. Por consiguiente, se toma como referente al ***artista cantautor*** aquel quien compone canciones con letra y música. Entonces, el ***artista cantautor*** es un prototipo que se ajusta a esta condición, por lo cual es el ***emisor***.

Ahora bien, el objetivo de la investigación consiste en un esfuerzo teórico por postular las variables que deben llenar el ***Nonágono Semiótico***, en donde el sujeto de referencia resulta ser un prototipo de múltiples posibles. Para ilustrarlo, se eligió a la cantautora Claudia Gómez de quien, brevemente, se enuncian en su biografía algunos de sus resultados musicales, como parte de los anexos en el documento.

Habiendo planteado ***AC*** como signo y objeto de análisis y la semiótica como perspectiva de análisis, se propone el modelo operativo ***Nonágono Semiótico*** como herramienta de análisis.

Nonágono Semiótico es un dispositivo adecuado para el objeto de análisis ya que permite […] "poner en evidencia aquellas relaciones no observables a primera vista que sostienen obras u objetos disciplinas, teorías o conceptos" (Guerri, 2014, pág. 12)

El objeto de análisis - ***AC***- es tomado como signo para ser analizado en el modelo operativo ***Nonágono Semiótico***, el cual postula las categorías del signo de Charles Peirce llamadas *tricotomías.* Estas tricotomías determinan los tres primeros aspectos del signo: Forma (posibilidad), Existencia (concreción) y Valor (necesidad o ley). Las categorías deben ser relacionadas con tres elementos del signo propuesto ya que el cuadro tiene una doble entrada: en vertical las *tricotomías* o categorías peirceanas del signo y, en horizontal los *correlatos* (creación - producción - socialización) que son los elementos constituyentes del signo propuesto; el ***AC.***

Dada la generalidad del cuadro y de las nueve variables resultantes de la aplicación del modelo operativo ***Nonágono Semiótico***, el alcance de la investigación no se propone aplicar el cuadro resultante al caso concreto de ningún artista musical, pero, como se ha dicho antes,

sí se señala al artista cantautor como el sujeto de referencia, el cual compone música con letra.

La perspectiva del presente trabajo de grado es de tipo teórico, por cuanto pone a disposición una herramienta para el análisis semiótico que ha sido exitosa en distintos campos de conocimiento. La pretensión da cuenta de un proceso de elaboración artística, trazando las generalidades de éste y articulando los correlatos (creación – producción – socialización) a las categorías de Peirce. Así, el ***Nonágono Semiótico*** se perfila como un aporte educativo que refiere a la materialización concreta del análisis del signo elegido.

Para realizar el análisis del signo ***AC*** mediante el modelo operativo ***Nonágono Semiótico***, en este trabajo de grado se encuentran cuatro capítulos. En el capítulo I "Conceptualización de Acto Comunicativo (***AC***) como signo" se realizan las referencias sobre las funciones del lenguaje, semiótica y semiología y signo, desde las perspectivas de Roman Jakobson y Charles Peirce. En el capítulo II, se explica el funcionamiento del ***Nonágono Semiótico*** y los pasos para su construcción. En el capítulo III se expone la metodología de la investigación y la aplicación del modelo operativo al signo ***AC.***

JUSTIFICACIÓN

Esta investigación surge a raíz de la pregunta de ¿cómo podrían interactuar dos campos del conocimiento para el abordaje de un fenómeno musical en la sociedad? El primer texto que brindó claridad acerca del panorama de la intersección de las dos disciplinas en cuestión (la semiótica y la música) es "La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música" de Óscar Hernández Salgar. En este texto se afirma que hay un vacío entre la investigación musical y las ciencias sociales:

[…] "durante mucho tiempo, ha existido un vacío entre los estudiosos de la música y los científicos sociales. Los primeros se ubican en el lugar privilegiado que les confiere el hecho de abordar un lenguaje que pocos entienden. Los segundos parecen tener vedado el acceso a los materiales musicales concretos". (Hernández, 2012)

Sin embargo, durante el siglo XX se ha desarrollado un vasto campo de estudios: la semiótica musical, la cual […] "aún no ha sido capaz de llenar la brecha entre la investigación musical y las ciencias sociales (Hernández, 2012). Según el autor, en primer lugar, porque el lenguaje de ambas disciplinas es "críptico" lo que lo que las hace excluyentes. Esto deriva en que las investigaciones de este campo tengan escaso impacto en la actividad del analista musical como en la del científico social. En segundo lugar, la semiótica musical es un fin más que un medio para la comprensión de la música y sus relaciones con el mundo.

Para el autor uno de los retos más grandes es

> […] "desarrollar modelos teóricos que faciliten el estudio de la significación musical por parte de investigadores de diferentes campos identificando las diferentes corrientes que constituyen el campo, extrayendo aparatos teóricos, buscando conexiones entre las distintas aproximaciones a la significación musical … y sobre todo … **proponer modelos teóricos y herramientas que puedan ser usados en distintos tipos de investigaciones musicales"** (Hernández, 2012, pág. 43)

Una de las aproximaciones que menciona el texto es el marco teórico de Charles Peirce, cuya complejidad y amplitud ofrece una excelente perspectiva para fenómenos de significación no verbal, lo que hizo que muchos investigadores aplicaran sus principios de manera parcial y total. […] "A pesar de que no hay un acuerdo acerca de cómo puede contribuir la semiótica de Peirce al estudio de la música, se coincide en que es una perspectiva prometedora" (Hernández, 2012, pág. 49).

Por último, es importante referir la propuesta de Hernández Salgar, ya que ésta busca vincular las aproximaciones al estudio de la significación musical en un ordenamiento dado en tres enfoques: […] "*el semiótico- hermenéutico:* análisis del texto musical y sus relaciones sígnicas; *el cognitivo corporal:* descripción del funcionamiento del sujeto frente a la música cómo percibe, categoriza, arma esquemas cognitivos y cómo construye una competencia; *el social- político:* análisis de la construcción de las identidades individuales y colectivas, de las formas en que la sociedad y el poder circulan a través del sonido musical" (Hernández, 2012, pág. 68).

Por cuanto la intersección entre la semiótica y la música ha dado lugar a diversos enfoques y perspectivas y también por el hecho de reclamar nuevos desarrollos teóricos, siguiendo una de las líneas teóricas señaladas por el autor (la de Peirce), esta investigación busca ofrecer una herramienta de perspectiva teórica, que facilite la integración de pensamiento peirceano al análisis de un fenómeno musical determinado. Del mismo modo, el planteamiento de Hernández Salgar en tres enfoques, suscita el interés por dar una mirada general e integradora de diferentes procesos y actores que intervienen en la elaboración de una obra y su recepción.

De acuerdo con lo anterior, la pesquisa por un modelo que fuese capaz de aplicar la teoría de Peirce llega a dar con el modelo operativo ***Nonágono Semiótico*** desarrollado por Claudio Guerri en el libro *"Nonágono Semiótico. Un modelo operativo para la investigación cualitativa",* reseñado también en el artículo *VI jornadas "Peirce en Argentina"*, el cual utiliza las categorías del signo de Peirce en un cuadro de doble entrada, el que resulta práctico para […] "analizar cualquier tipo de problema concreto o conceptual, siendo una herramienta

que fundamentalmente permite cartografiar la complejidad del problema abordado" (Guerri, C. , 2015)

En el libro mencionado se publican trabajos que muestran distintas aplicaciones a cuestiones tanto académicas como profesionales. "SOBRE LA PRODUCCIÓN Y LA RECEPCIÓN RADIOFÓNICAS" de Ana Binnevies y Claudio Guerri, el cual es el precedente de esta investigación titulada "Metodología y posibilidad diagnóstica en la comunicación radiofónica" cuyo aporte es un ejemplo del tratamiento del signo "modos de constitución de la relación oyente – radio". "Propuestas para una cartografía de la imagen- cinematográfica" de Cristina Voto, quien realiza una sistematización de la lectura de los libros "Cine I y II" de Gilles Deleuze acerca de la problemática de la imagen cinematográfica.

En cuanto a aquellos que exploren el campo musical, para el tiempo de realización del presente trabajo de grado, no se encontraron trabajos publicados, por lo que se considera que esta investigación es un buen acercamiento en la exploración de lo que el campo de la semiótica y la música podrían lograr.

Mediado por la lectura y aportes teóricos sobre la cuestión, surge la idea de contemplar el proceso de elaboración artística musical como un acto comunicativo, enmarcado en la dimensión sociocultural.

Entonces, emergen las preguntas: siendo la elaboración artística un acto comunicativo, *¿es posible por medio de las Funciones del Lenguaje que observan los elementos del circuito comunicativo verbal, observar también el funcionamiento e interacciones de los elementos en el caso de la elaboración artística?* Si el acto comunicativo está definido como la comunicación de un mensaje entre dos interlocutores, en el caso de la obra artística musical cuyo código principal es no verbal musical, articulado con el verbal, *¿es posible realizar un análisis de esta imbricación en cuando a producción de signos, mediante una obra biarticulada?* Por otra parte, si el carácter comunicativo del proceso de elaboración artística la hace una importante producción para la sociedad *¿es posible analizar los valores que*

motivan toda la práctica desde la creación, pasando por la producción hasta la comunicación de la obra por medio del análisis semiótico?

Modestamente, se espera que el presente trabajo de grado logre hacer una aproximación teórica biarticulada, sin inscribirse ni profundizar en el campo de la semiótica musical. De allí que el modelo operativo ***Nonágono Semiótico*** sea el dispositivo que revele análisis semiótico sobre el objeto de estudio: el signo ***Acto Comunicativo.***

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Realizar análisis semiótico del signo Acto Comunicativo articulado en los correlatos creación – producción – socialización, mediante el modelo operativo Nonágono Semiótico.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Identificar Acto Comunicativo como "***Signo***" desde la perspectiva semiótica Peirceana.
2. Seleccionar para los anexos del documento un tipo de artista musical que actúe como sujeto de referencia para el análisis del signo.
3. Relacionar las categorías semióticas para el análisis al modelo operativo.
4. Desarrollar el análisis del signo Acto Comunicativo en el modelo operativo Nonágono Semiótico.

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo realizar análisis semiótico del signo ***Acto Comunicativo***, a través del modelo operativo ***Nonágono Semiótico***, articulando los correlatos creación – producción – socialización como el proceso de elaboración de la obra musical?

“El arte lava del alma el polvo de la vida cotidiana”

Pablo Picasso

"La belleza de una civilización radica en que haya circulación natural entre las obras de los grandes hombres y la vida íntima de los individuos y sus hogares"

Roland Barthes

CAPÍTULO I

Conceptualización de Acto Comunicativo (AC) como signo

"La obra de arte participa de una forma de comunicación intersubjetiva en que la individualidad del creador y del observador es central"

Rosalía Montealegre

El acto comunicativo

Un artista que produce una obra artística se constituye como un emisor que dirige un mensaje hacia un receptor (puede ser este un colectivo) con la intención de persuadirle hacia una acción. Esto indica que la producción artística es un acto comunicativo. En este capítulo se expone el objeto de la investigación - ***AC*** - así como su correspondencia con la producción artística.

AC es tomado como el signo que es analizado en el modelo operativo ***Nonágono Semiótico*** por lo que, en este apartado se define la comunicación, se describen los elementos constituyentes de ***AC*** a través del modelo comunicativo que plantea Roman Jakobson conocido como funciones del lenguaje y se define la perspectiva Peirceana del signo como el concepto vertebral de la investigación.

El primer razonamiento frente a la afirmación "La producción artística es un Acto Comunicativo" emerge de la búsqueda de una definición de comunicación. Si bien todo aquello que produce el ser humano está mediado por signos y son signos, esta condición no es suficiente para afirmar que su actividad sea comunicativa. Katya Mandoki[2] en su libro

[2] Katya Mandoki es escultora y profesora-investigadora titular en la Universidad Autónoma Metropolitana donde coordina el área de investigación del Posgrado Estética aplicada y semiótica del diseño.

Estética y comunicación: de acción, pasión y seducción afirma que […] "Toda comunicación es circulación de sentido entre sujetos, pero hay circulación de sentido al interior de un mismo sujeto que no es comunicativa ". En este sentido comunicación es, específicamente […] "la conexión de interpretantes[3] a través del sentido" (Mandoki, 2006).

Se deduce que la condición que hace que la producción y circulación de sentido (significado), en este caso de una obra artística, es la conexión de interpretantes; es decir, la existencia de un receptor que interactúe y con el que se construya en conjunto el sentido, como lo sustenta Umberto Eco : […] "el proceso de comunicación se da siempre y cuando la señal emitida no se limite a funcionar como simple estímulo, sino que solicite una respuesta interpretativa del destinatario" (Eco, 1973).

Parafraseando a Mandoki (2006), específicamente, la producción de una obra artística es, inequívocamente, un acto comunicativo, pues la finalidad del artista es expresarse mediante la obra.

Según Víctor Manuel Niño Rojas, una definición conclusiva y sucinta de ***AC*** es […] "una acción unitaria mediante la cual *alguien produce un enunciado con sentido sobre el mundo con destino a alguien por medio de un código y en un contexto determinado".* (Niño, 1998).

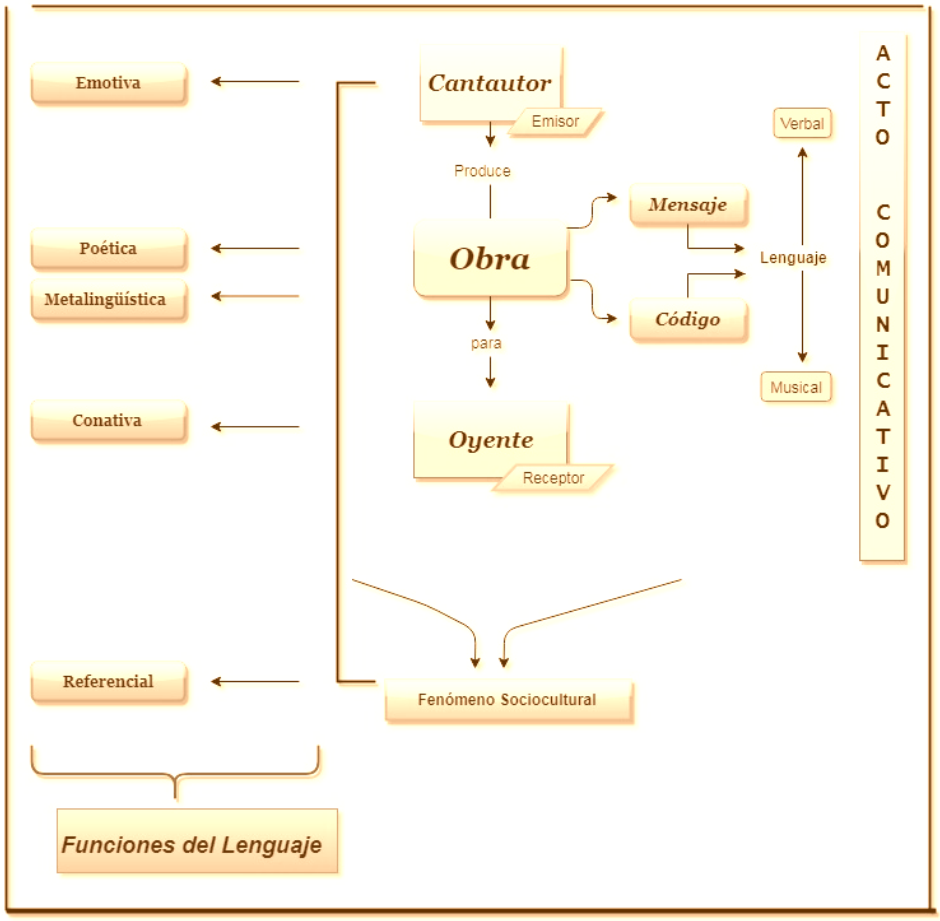
Se deriva que ***AC*** es un circuito en donde un emisor espera influir sobre la conducta de un receptor por medio de un mensaje y, que este último, tome una postura frente al enunciado. Dicho mensaje es codificado y decodificado por los interlocutores mediante uno o varios códigos en común.

[3] Interpretante: uno de los tres elementos del modelo tríadico del signo peirceano: objeto, representamen, interpretante.

En el caso específico de la producción artística musical, se toma como sujeto de referencia o ejemplo a un cantautor quien hace uso de dos códigos para elaborar su obra: el *lenguaje musical* y el *lenguaje verbal*, los cuales recurren a dos gramáticas en particular: la *musical - tonal* y la del *idioma castellano*.

En el siguiente cuadro se expone el esquema del ***AC*** de la producción artística, en correspondencia con las funciones del lenguaje que caracterizan cada uno de los componentes en ***AC***.

Tabla 1. Acto Comunicativo del artista relacionado con las funciones del lenguaje de Román Jakobson



Las funciones del lenguaje

El lenguaje es el sistema de códigos que permite que las ideas, emociones o cualquier situación humana puedan ser trasmitidas no solo a un interlocutor en particular, sino a grandes grupos.
Este sistema de códigos (al que se refieren la mayoría de los tratados sobre la comunicación) es, por lo general, el *lenguaje verbal*. No obstante, existen sistemas de códigos equiparables al lenguaje verbal que tienen la capacidad de expresar realidades que éste no alcanza a comprender. En este sentido, el *lenguaje musical* en este trabajo de grado se comprende como otro sistema de códigos.

Las funciones del lenguaje caracterizan y delimitan cada uno de los elementos presentes y necesarios en cualquier interlocución. En principio […] "un *hablante* envía un *mensaje* al *oyente.* Para que sea operativo, ese mensaje requiere un contexto (referente)… un código común entre hablante y oyente (codificador y descifrador del mensaje) ... y por último un contacto, un canal de transmisión y una conexión psicológica entre hablante y oyente, que permita a ambos entrar y permanecer en comunicación" (Jakobson, 1988).

En este trabajo de grado, de los seis elementos que refiere Jakobson se retoman cinco: emisor,receptor, mensaje, código y referente.

Función Emotiva. El emisor: el artista compositor produce una obra

Esta función se refiere al hablante, al codificador si se quiere. Aspira a una expresión directa de la actitud de éste hacia lo que está diciendo. El emisor busca siempre que el mensaje que transmite modifique - de algún modo - la representación interna o social que su destinatario tiene respecto a un concepto y que asuma una posición frente a determinada situación. Por su parte el receptor ratifica, modifica e incluso suprime representaciones que ya había interiorizado, ante la nueva información presentada.

La producción de un mensaje, de una obra artística musical en este caso, requiere conocimiento del contexto, conocimiento y manejo del código (verbal y musical) y conocimiento de las reglas implícitas en cada situación comunicativa.

Por consiguiente, en el caso de quien produce una obra musical debe tener en cuenta:

- El conocimiento de *los campos referenciales* como las temáticas frecuentes que tratan las obras que se inscriben en el género en el que se trabaja.
- El conocimiento *del código musical*, esto es el uso del lenguaje musical: melodía, armonía (funciones tonales, intercambios modales, tensiones agregadas) y metro-rítmica (ritmotipos de los aires o géneros musicales).
- El conocimiento de *la sintaxis musical* en sus obras, para la unificación del discurso musical concreto.

El artista cantautor para realizar sus composiciones debe conocer al interlocutor y saber qué expectativas tiene frente al discurso artístico. También que, respecto al conocimiento de las reglas implícitas en cada situación comunicativa, es necesario que conozca las posibles franjas de público a las que puede dirigir su obra, ya que precisa la consecución de seguidores, la satisfacción y aprobación colectiva.

Función Conativa. El receptor: público espectador

La función conativa se orienta hacia el receptor. Éste es quien debe decodificar y reconstruir el mensaje codificado por el emisor.

Se específica como receptor al público espectador que consume los productos artísticos, gusta de la música o es seguidor del artista emisor. El público espectador considera toda la propuesta en su conjunto, no solo la producción discográfica, sino también los aspectos

referentes al comportamiento, la imagen y el rol desarrollados en el ethos discursivo junto con la puesta en escena o performance.

El receptor, participa activamente en la construcción de sentido ya que, presuponiendo una postura empática con las obras, la comprensión del mensaje (musical y verbal) que interpreta (decodifica) se da de acuerdo con la conexión psicológica "*in situ*".

En el marco de esta función los campos de conocimiento y disciplinas que pueden dar cuenta del receptor son vastos. Algunos de ellos son:

- La fisiología y psicología de la percepción, que da cuenta de los procesos por los cuales los sentidos captan la información, la cual es sistematizada luego por el cerebro y ejemplificada en las ilusiones estéticas.
- Las competencias para el desciframiento de las obras artísticas entre ellas la competencia musical, tratada por varios semióticos musicales actuales (Hatten, Zbikowsky, Stefani).
- La teoría de la experiencia estética (Jauss) que intenta desvelar cómo actúa el placer, el goce y el disfrute en la experiencia que tiene el espectador ante el mensaje estético.

Estos campos pueden resultar importantes al momento de analizar los efectos de sentido como estrategia de construcción del contenido.

Para enmarcar la obra artística musical como elemento de ***AC*** dentro de las funciones del lenguaje, es preciso contemplar los siguientes argumentos que permiten entender la obra como un signo, como producción de sentido, tal como se afirma en el apartado *El Acto Comunicativo*.

La obra es portadora de un mensaje cifrado en un código, lo que implica que es portadora de significado, funciona como un signo[4]. En este sentido, quien produce una obra artística

[4] Según los elementos del signo propuestos por Charles Peirce, el código o lenguaje son el *representamen o signo,* el mensaje es el *objeto* representado y la mente del receptor es el *interpretante.*

produce signos, por ende, produce sentido. Puede hablarse entonces de que el acto comunicativo del artista es también producción e intercambio sígnico.

Obra biarticulada

Como antes se ha dicho respecto a la obra artística musical, ésta expresa su mensaje a través de dos códigos: el *lenguaje verbal* y el *lenguaje musical*. Por lo anterior se concibe la obra como un mensaje cifrado de manera biarticulada. Ahora bien, la obra no es el único mecanismo portador de significado en el marco del ***AC***; también lo son los comportamientos e imágenes sociales que cumplen un papel importante en el intercambio sígnico del ***AC*** y que son abordados en los aspectos del *ethos discursivo y el performance*.

Para efectos de la investigación, en la función poética se contempla al mensaje centrado en el *lenguaje verbal*, así como en la función metalingüística se contempla en el *lenguaje musical*. Seguidamente, se tratan los aspectos ethos y performance, sin vincularlos con ninguna función en específico.

Función Poética. El mensaje: la canción con letra

La función poética se centra en el mensaje y enfatiza la estética desde el *lenguaje verbal*. Se pretende con ella, asignar la mejor forma posible al mensaje que se desea transmitir, lo que implica meditar en torno al balance entre la forma y el fondo, privilegiando los artificios de la forma que generan la belleza estética.

La función poética remite a que el lenguaje es un fin en sí mismo; el objetivo es formar imágenes mentales (metáforas) que aumentan su potencial expresivo mediante el lenguaje connotativo.

En cuanto al mensaje verbal se considera la musicalidad aportada por la versificación (la métrica, la puntuación, la rima y el ritmo) y el contenido o significado.

Es importante mencionar que el *lenguaje verbal* opera en compañía de los códigos paralingüísticos, cuya función es complementar, sustituir o desambiguar.

Función Metalingüística. El código: lenguaje verbal - lenguaje musical

[…] "Para poder alcanzar una decodificación efectiva del mensaje, hay que compartir un mismo código: la misma lengua, dialecto, registro y jerga; de allí proviene la función metalingüística" (Jakobson, 1988).

Esta función está centrada en el código. Según Niño Rojas […] "los códigos son conjuntos organizados de signos, regidos por reglas para la emisión y recepción de mensajes" (Niño, 1998). En el caso de un cantautor dos códigos son los utilizados para la producción de la obra artística musical: *el lenguaje verbal* presente en las letras de las canciones de y *el lenguaje musical*.

El lenguaje verbal es tratado dentro de la función poética. Niño Rojas afirma que los códigos estéticos pueden comprenderse desde […] "la peculiaridad que busca las mejores formas expresivas para significar la transposición estética de la realidad" (Niño, 1998). En este caso, la música por sí misma pudiera entenderse como un "código estético".

Las características más sobresalientes de estos códigos son la creatividad y la expresividad, así como el amplio uso de los símbolos. Como se ha mencionado ya, aparte de las generalidades del lenguaje artístico-estético, cada arte posee su propio código; la música se vale de signos acústicos aprovechando al máximo las cualidades del sonido: altura, duración, intensidad, timbre.

Función Referencial. Imaginarios y realidad

En términos generales, la función se refiere al mundo real o imaginado en el cual circulan los sentidos; es decir el mundo humano dotado de mensajes y códigos. En definitiva, es la función que agrupa a las anteriores. Para que el signo ***AC*** sea efectivo, tanto emisor como

receptor deben reconocer las representaciones sociales que exige que se apliquen procesos inferenciales, que permitan hacer una reconstrucción o representación de los registros que deben ser utilizados para entender o hacerse entender; es decir, todo aquello que es producto de la imaginación y que recrea una realidad instituida socialmente y/o producida culturalmente.

Como se afirmó anteriormente, la obra no es el único mecanismo portador de significado en el marco del ***AC***. El comportamiento, la imagen, el rol, la puesta en escena y el cuerpo, son aspectos que complementan dicha función dado que significan y comunican algo para alguien. Ese alguien es el público que sigue a un artista, que consume sus obras o que se interesa en éste.

Desde esta perspectiva y luego de conceptuar sobre las funciones del lenguaje, es importante resaltar que las personas se comunican por medio de casi todas las cosas que hacen, incluso llegan a hacerlo de manera involuntaria. Por ello, se considera necesario contemplarlo en el ejercicio del artista musical, a través de dos aspectos vinculantes del signo ***AC***. Son: ethos discursivo y performance explicados a continuación.

Ethos discursivo y performance

Ethos discursivo es una categoría que resulta interesante en tanto […] "agrupa todas aquellas conductas que promueven la producción de una imagen de sí mismo en las interacciones, a través de un comportamiento voluntario o involuntario, lo cual contribuye a influenciar a los interlocutores en el sentido deseado" (Amossy, 1999).

Se define al *ethos* así: […] "imagen que el locutor construye en el discurso sobre sí mismo con el objetivo de influir sobre su interlocutor" (Charaudeau, P. & Maingueneau, D., 2005).

El ethos, tiene tres rasgos que lo caracterizan: la imagen, el comportamiento y el rol.

En la ***imagen,*** el emisor ejerce la función emotiva del deseo de convencer al interlocutor (destinatario). Se trata pues de una postura en la que se presenta a sí mismo, exponiendo un perfil ante sus escuchas. (Amossy, 1999) plantea que: […] "toda toma de palabra implica la construcción de una imagen de sí mismo… aunque no elabore un retrato de sí mismo sino de su estilo… sus creencias implícitas alcanzan para dar una representación de su persona".

En la construcción de la ***imagen*** que se proyecta a los demás, se escogen cuidadosamente el decorado, el vestuario, los diálogos, los registros del lenguaje que se utilizan en determinadas situaciones, teniendo en cuenta los roles desempeñados y las expectativas colectivas de conducta, entre otros. Estas interacciones se dan en diferentes zonas de ejercicio: una privada, otra pública.

El ***comportamiento,*** hace referencia a la adopción de determinado conducta, hábito o costumbre en la escena, acepción de la que se deriva que el locutor configura un "yo", metafóricamente, una máscara.

El ***rol***, es el rasgo que crea un estado de identidad con un prototipo conductual en el desarrollo de la actividad interlocutiva. En cuanto al rol, el célebre sociólogo Erving Goffman afirma: […] "es la totalidad de la actividad de una persona dada, en una ocasión dada, para influenciar de una cierta manera a alguno de los participantes". También que el *rol* o rutina es […] "el modelo de acción preestablecido que uno desarrolla durante una representación y que uno puede presentar o utilizar en otras ocasiones" (Goffman E. , 1963).

Cabe aclarar que aun cuando el ethos se refiera a la gestión de la propia apariencia […] "se distingue entre las comunicaciones que el actor trasmite intencionalmente y las expresiones que «deja entrever»" (Goffman E. , 2004).

Las primeras son acciones dotadas de sentido desde el punto de vista del sujeto. Las segundas comprenden una amplia gama de acciones que los observadores pueden considerar sintomáticas del artista en escena. Estas últimas acciones tratan todos aquellos aspectos del comportamiento no verbal, difíciles de controlar.

Dada la anterior exposición, el ethos discursivo se incorpora al análisis apoyándose en el presupuesto de que todo acto humano significa, dice o es leído, por lo cual estas acciones son determinantes en la formulación y recepción de una obra artística.

El acto performativo es en suma *el evento*. Postular al performance como uno de los aspectos de análisis, busca examinar las condiciones que inciden en las situaciones en las que el artista exhibe su arte a la audiencia, como también todo aquello que relaciona el uso del cuerpo en la escena pública. Por consiguiente, performance es la puesta en escena que circunscribe una vasta cantidad de prácticas y describe aquello que representa una acción generalmente de carácter artístico.

El antropólogo polaco-estadounidense Milton Singer, fue uno de los primeros en abordar bajo el término *cultural performaces* (Singer, 1955) situaciones tales como conciertos, actuaciones, ritos y ceremonias, concebidas como eventos que constituyen las unidades observables de una estructura cultural.

En particular, la noción de performance como evento es mencionada por (Fischer Lichte, 2014) cuando hace referencia al "giro performativo", cuya consecuencia principal sería el desplazamiento del foco de interés desde el objeto de arte al *evento artístico*. El carácter de temporalidad del "*evento*" (cuyos sinónimos son suceso o acontecimiento) encaja muy bien con las características del arte musical, puesto que el desarrollo de su creación se realiza en un período de tiempo determinado.

Para la investigación, el performance permite abordar *el evento* en dos sentidos: el primero, ***el concierto***, en el que se contemplan las acciones del emisor, así como algunas particularidades de los efectos que en el público espectador (receptor) tiene este encuentro. El segundo, ***las grabaciones***.

Estos son los dos productos concretos de la actividad artística que descansan en el corazón del ***Nonágono Semiótico*** y en torno a los cuales se describe las posibilidades y el valor social de acuerdo con las categorías de Peirce: *tricotomías*.

El cuerpo y la música en la escena

'Latir', es el acto mismo del cuerpo (no hay más latido que el del corazón), lo que se produce en ese lugar paradojal del cuerpo: central y descentrado, líquido y contráctil, pulsional y moral

Roland Barthes

El reconocido semiólogo Roland Barthes, en sus escritos críticos de música, afirma sobre el cuerpo que […] "La sensualidad que hay en la música no es puramente auditiva, sino también muscular" (Perez, 1999) en el sentido en que la interpretación musical es un goce muscular manual, del cuerpo, así como la actividad sensorial de la audición produce también un goce psicofísico.

Siguiendo a Barthes, en el caso de un artista cantautor, se observa la relación corporal entre éste y el instrumento que generalmente lo acompaña: la guitarra.

La relación afectiva que se crea entre el intérprete y su instrumento está mediada por la sensualidad, por el placer que produce el contacto físico en una actividad emotiva, sumada a un profundo conocimiento del instrumento, de los cambios que en él se producen y de sus manifestaciones más sutiles. Es un acto de amor.

Constituye un profundo goce el hacer sonar el juego de voces de la guitarra, el producir las vibraciones que derivan luego en los armónicos, trasmitiéndose de la caja de resonancia de madera al pecho del propio guitarrista, en ese abrazo que constituye la postura de sostenimiento e interpretación de este instrumento.

Esta relación es para el público espectador, la manifestación encarnada de la música en el cuerpo del artista.

De ahí que, ciertos gestos que resultan genéricos en ciertos instrumentistas tales como cerrar los ojos y fruncir los labios, derivan en un rasgo icónico, manifiesto en aquellas personas que

disfrutan de la fantasía de encarnar metafóricamente a sus ídolos a través del gesto de tocar, (con profundo apasionamiento) una guitarra imaginaria o de empuñar un micrófono para cantar.

Al respecto Rubén López Cano sintetiza […] "Durante la escucha musical proyectamos imaginación cinética. Nos movemos virtualmente con el fluir sonoro convirtiéndolo en una suerte de manifestación físico-perceptual de una competencia o imaginación motora tácita" (López Cano, 2014, pág. 54).

El autor realiza una detallada descripción de fenómenos como:

- La actividad kinésica y postural de al imitar, sincronizarse con algún elemento de la música.
- La actividad kinésica y postural relacionada con estilos y géneros musicales particulares.
- La mímesis ejecutora de instrumentos y acciones productoras de sonido musical.
- El baile que interactúa intersemióticamente con la música.
- La actividad motora encubierta, en la que es la imaginación la que reconstruye escenas, imagina fuentes de sonido o desplazamientos espaciales.

Los cantautores se caracterizan por interpretar sus composiciones en algún instrumento armónico, por ejemplo, la icónica *guitarra* que viene primero a la mente cuando de imaginar a un cantautor se trata. La portabilidad y versatilidad de este instrumento la ha hecho muy popular.

Indiferentemente de su tamaño, durabilidad, portabilidad, belleza y sensualidad, es su carácter de instrumento armónico lo que hace de la guitarra facilitadora de variedad de recursos musicales, entre los que se destacan la posibilidad de interpretación de la música, mediada por la simultaneidad de tocar la línea del bajo, la armonía y la melodía.

Semiótica y semiología

Antes de explicitar la metodología de análisis (***Nonágono Semiótico)***, es preciso exponer la definición de signo proveniente de la semiótica de Charles Peirce dado que la construcción del modelo operativo tiene como punto de partida la noción de ***signo*** de la cual se derivan las *categorías pierceanas* las que […] "permitirán una mejor comprensión de los primeros tres aspectos del signo" (Guerri, 2014, pág. 6).

Así, se realiza una breve distinción entre las dos grandes teorías modernas del signo - la semiología y la semiótica - provenientes de los pensadores Ferdinand de Saussure y Charles Peirce respectivamente, para situar la perspectiva semiótica desde la cual se trabaja en la presente investigación.

La *semiología* está supeditada a la lingüística debido a que su mentor, Saussure[5] (padre de la lingüística estructural), tiene como prelación el análisis del lenguaje verbal del cual desprende los métodos y categorías de estudio de los demás sistemas de signos. La sistematización que Saussure hace de la lengua, consignada en el *"Curso de Lingüística General*" se basa en una serie de oposiciones binarias: lenguaje – lengua, sincronía – diacronía, significado – significante, que atraviesan toda su propuesta teórica.

Frente al pensamiento saussureano dicotómico y binario la *semiótica* presenta una propuesta más amplia que, debido a su procedencia epistemológica, se adecua mejor al estudio de los sistemas de signos no verbales.

La naturaleza epistemológica de la *semiótica* peirceana es de corte lógico - filosófico. Peirce[6] fue uno de los pensadores más eclécticos de los últimos tiempos. Su pensamiento se

[5] Ferdinand de Saussure: Nacido en Ginebra, Suiza, el 26 de noviembre de 1857. Estudió la filología comparada del griego y el latín, del persa, del irlandés antiguo, del sánscrito, del alemán. Fundo la lingüística moderna cuyo objeto de estudio era ahora la lengua, estudiada sincrónicamente, es decir, recortando un fragmento de la realidad, diseccionándolo y describiendo su estructura.

[6] Charles S. Peirce: Nacido en Cambridge, Massachusetts, el 10 de septiembre de 1839. Químico de profesión; matemático, cartógrafo, filósofo y humanista, entre otros. Hombre ecléctico. Padre de la semiótica, disciplina que ha descrito y analizado diferentes sistemas de signos.

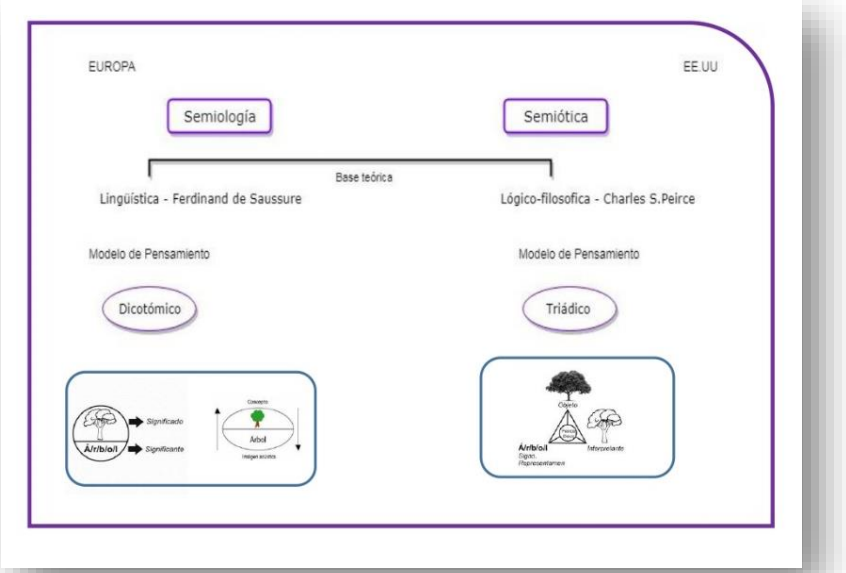
constituye como una antropología filosófica que concibe tríadicamente el ser, *el conocimiento, la significación y la producción de sentido.*

Para ilustrar el pensamiento triádico se invita al lector a considerar el siguiente ejemplo: […] la idea cristiana de un dios trino (uno con tres aspectos) es un ejemplo que justifica el pensamiento triádico" (Restrepo, 2012). El pensamiento triádico permite entender la **mediación**, frente a la polarización del pensamiento dicotómico.

La importancia de estas aclaraciones reside en que la base filosófica de cada una de las disciplinas denota distintas maneras de concepción del ser y de la realidad que, a la vez, determinan el tipo de acercamiento que se da hacia el objeto de investigación. Para el caso puntual el signo ***AC***.

La siguiente tabla, compara los modelos principales de signo provenientes de las disciplinas.

Tabla 2. Cuadro comparativo entre los dos modelos principales de signo provenientes de la semiología y la semiótica



La primera definición de signo, basada en el modelo dicotómico de signo de Ferdinand de Saussure - ajustada a los propósitos de la lingüística - es: el signo es una moneda, una entidad síquica de dos caras. La primera es la forma significante, la representación sensorial si se prefiere, la imagen acústica a la cual se le asocia un significado o concepto. La segunda, basada en el modelo triádico de Charles Peirce, quien ve la realidad a través de un sistema lógico tripartito conocido como semiosis, considera al signo como un proceso de interpretación.

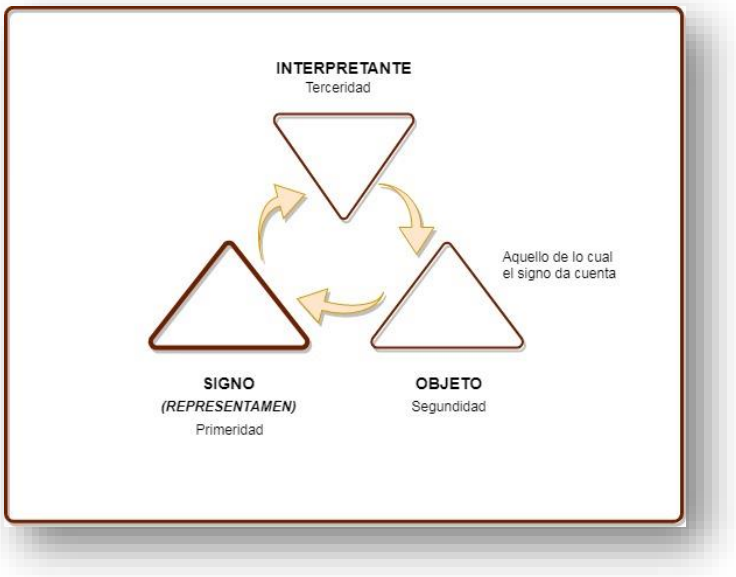
Para Peirce el signo es […] "algo que está en lugar de otra cosa bajo algún aspecto o capacidad". (Guerri, 2014, pág. 6)

El modelo tríadico entonces es el fundamento teórico de la metodología de análisis utilizada: el modelo operativo ***Nonágono Semiótico***.

A continuación, se identifican los componentes del signo peirceano: objeto, representamen e interpretante.

Signo Peirceano: El modelo triádico

Tabla 3. Signo triádico de Peirce



Adaptado de (Restrepo, 2012)

Para Peirce el signo es algo que dice algo para alguien. Al respecto acota tres participantes directos de los cuales uno es objeto.

- **El objeto** es aquello a lo que alude el representamen. Los objetos pertenecen al mundo real del entorno humano y son tanto físicos o tangibles, como imaginarios e intangibles.
- **El signo o representamen** es la representación teórica mental, la expresión el signo en sí mismo. En palabras de Peirce […] "el representamen se dirige a alguien en forma de estímulo" (Guerri, 2014, pág. 7)

- **El interpretante** es lo que produce el representamen en la mente de la persona: la captación del significado. El interpretante es siempre otro signo. Para ilustrar el concepto, un ejemplo: al escuchar la expresión "el perro" acuden a la mente varias razas, colores, tamaños de esta especie. De hecho, cuando una persona busca la definición de la palabra "perro" en el diccionario son utilizados varios otros signos (palabras) que intentan precisar las características del animal. Con cada sinónimo surgen nuevas imágenes en la mente: nuevos interpretantes, nuevos signos.

Para que el signo sea signo (algo que está en lugar de algo), no es suficiente que éste tome el lugar del objeto, sino que genere un interpretante. Éste no es una persona, intérprete o sujeto humano es un nuevo signo que vuelve a representar al objeto de la misma manera que el signo inicial lo representaba, pero más desarrollado.

En otras palabras, el interpretante es el efecto de sentido. Los interpretantes pueden ser sensaciones desencadenadas por el signo. Estas serían de carácter indicial[7] como, por ejemplo, el frio que desencadena el erizamiento de la piel. Interesante la afirmación de Mariluz Restrepo […] "dicha sensación fisiológica de exaltación es la base de la influencia estética por excelencia". (Restrepo, 2012)

El proceso continuo de generación de interpretantes es denominado por Peirce "*semiosis infinita*", un signo que desencadena otros signos sucesivamente hasta el infinito.

[7] Signo que no se basa en cualidades sensibles del objeto, sino en una conexión espacio-temporal. El índice es el signo que está realmente influido, afectado por el objeto. Coexiste con el objeto al que representa. Puede ser simultáneo, anterior o posterior a esa existencia.

Signo y actividad humana

"No hay manera de pensar si no es a través de signos."

Mariluz Restrepo

El signo es una poderosa entidad abstracta, vehículo inherente al pensamiento. La capacidad de abstracción (distintiva del cerebro humano), se revela en el signo ya que es éste el que otorga el poder de operar mentalmente con objetos no concretos, sino con su representación para poder planificar estrategias, anticiparse a los sucesos, comunicarse y cooperar, todas estas ventajas evolutivas del proceso de cerebración.

En consecuencia, toda actividad humana es susceptible de ser analizada desde una teoría del signo puesto que todo es signo: *artificial,* en tanto producción humana, como el caso de los símbolos e iconos o *natural,* como en el caso del índice que puede ser una huella, un síntoma corporal o cualquier otro suceso al que se le pueda atribuir significado.

Ejemplificando lo anterior, Umberto Eco en el texto *Signo* (Eco, 1973, págs. 5-12), ilustra por medio de una narración protagonizada por *Sigma*, cómo una gran cantidad de sucesos se presentan ante él. Sucesos que cobran significado en la medida en que el sujeto los interpreta.

El interpretante reconoce los signos y los interpreta, en la medida en la que su entorno social le ha enseñado los valores asignados por tradición […] "los habrá generales como nubarrones oscuros que indiquen tormenta que se avecina o el inminente deceso de una persona con el color de piel lívido" (Eco, 1973).

Al respecto apunta Eco […] "que las comunidades elaboran sus propios sistemas de interpretación de los datos naturales convirtiéndolos así en datos culturales" (Eco, 1973). Así, el ser humano ha ido mucho más allá de la supervivencia física, constituyéndose como un sujeto que frente al mundo lo reflexiona, abstrae sus leyes y principios, lo transforma y luego lo expresa mediante sistemas de signos que él mismo ha creado.

Ha ampliado la capacidad de codificar información en un sistema de signos como la escritura, la que permite tener un acervo de información elevado a la potencia: el hombre ha creado extensiones de sí mismo.

Este apartado permite entender el enfoque desde el que se realiza la investigación: la semiótica basada en el signo triádico Peirceano, el mismo que configura el modelo operativo ***Nonágono Semiótico***. La exposición del signo y sus elementos permite comprender las categorías peirceanas como atributos del signo relacionadas con cada uno de los elementos: representamen (*primeridad*: posibilidad - relación del signo consigo mismo); objeto (*segundidad*: concreción - relación del signo con el objeto representado); interpretante (*terceridad*: valor, ley o estrategia - relación del signo con alguien)

Se toma el ***AC*** como *signo* porque éste permite tener una visión global de dos aspectos:

- La relación interpersonal entre artistas y espectadores.
- Los modos de circulación de los productos artísticos entre ellos, dado el dinamismo que sugiere el ***AC*** como circuito.

Así mismo, la perspectiva de la comunicación abre la puerta a las consideraciones socioculturales de la práctica artística musical valorada, motivada e impulsada por las mismas sociedades.

Por otra parte, el punto de vista comunicativo implica la producción de sentido y, por lo tanto, es la puerta para que la disciplina semiótica pueda realizar su reflexión acerca del asunto tratado.

CAPÍTULO II

Nonágono Semiótico. Modelo operativo para el análisis del signo Acto Comunicativo

Nonágono Semiótico. Modelo operativo para el análisis de las relaciones internas del signo, basado en las categorías de Charles S. Peirce.

¿Qué es el Nonágono Semiótico y por qué utilizarlo como herramienta?

Claudio Guerri, es Arquitecto, Investigador, Profesor de *Morfología y Semiótica* en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo y Doctor *de* la Universidad de Buenos Aires (UBA) en donde dirige el Programa de Investigación: *Semiótica del Espacio-Teoría del Diseño.* En su trabajo conjunto con Magariños de Morentin sobre el tema "Museo de artes plásticas" –inédito–, se aplican las *categorías* de Peirce a un modelo que posee una capacidad descriptiva y analítica propia al que llamó ***Nonágono Semiótico***.

El ***Nonágono Semiótico*** es un instrumento de cognición, un método para razonar desde distintos puntos de vista, una herramienta que vincula las *categorías* peirceanas en un modelo operativo que permite explicar e interpretar, semióticamente, determinado fenómeno.

El nombre se debe a las nueve casillas que componen el cuadro de doble entrada: *tricotomías* (vertical) y *correlatos* (horizontal). […] "Cada lugar de esa grilla vacía, cada espacio lógico, repone un aspecto del objeto semiótico... permite transparentar las relaciones que se establecen entre ellos… los mutuos préstamos entre esos nueve territorios lógicos" (Guerri, 2014, pág. 15)

Es empleado en el transcurso de investigaciones cualitativas para analizar cualquier problema concreto o conceptual que se presente, puesto que su objetivo es, […] **"poner en evidencia aquellas relaciones no observables a primera vista que sostienen obras u objetos, disciplinas, teorías o conceptos"** (Guerri, 2014, pág. 12), así como también […] **"…posibilita cartografiar la complejidad del problema abordado, presentando de manera relacional los distintos aspectos que incluye"** (Guerri, 2014, pág. 5).

En suma, esta herramienta posibilita razonar de manera lógica cualquier fenómeno o concepto para llegar a una perspectiva global de los aspectos que lo componen. En otras palabras, el ***Nonágono Semiótico***, más allá de responder a la pregunta "¿qué es esto?" más bien responde a la pregunta "¿cuánto sé yo de esto?" dado que el nonágono no produce conocimiento en forma automática, sino que permite *sistematizar el conocimiento disponible*.

Por lo tanto, por medio del razonamiento profundo al que induce el nonágono, se hace un barrido del tema abordado, diseñando - desde una perspectiva relacional - el panorama con las posibles rutas y focos de profundización por los que puede transitar la investigación dependiendo de sus necesidades.

Signo y categoría

El ***Nonágono Semiótico*** tiene como punto de partida la noción de signo, pero fundamentalmente, la de ***categoría***.

Para el uso del modelo operativo es necesario partir de la definición de signo de Peirce: ***"Un signo es algo que está en lugar de algo, para alguien, en alguna relación"***

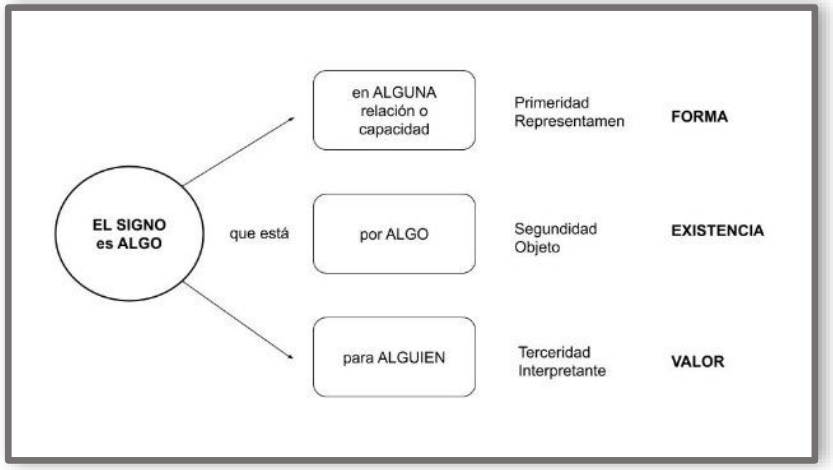
Se comienza pues por el ***algo que está por algo***, es decir precisa remitirse a la *segundidad*, dado que cuando se realiza una investigación se tiene un objeto concreto del que se parte; para el caso del documento, una obra musical.

Esa obra debe tener un **valor *para alguien***. Para Peirce ese *alguien* - que es el interpretante - no es un sujeto psicológico sino un sujeto genérico, cultural; es una sociedad interpretante.

En ***alguna relación*** es aquella relación del signo consigo mismo; es decir, todo tiene alguna forma que estructura las relaciones de partes o las relaciones de partes y el todo.

La siguiente gráfica expone, justamente, la relación entre la definición de signo en sus tres aspectos, con los elementos del signo peirceano (*representamen, objeto e interpretante*) y las categorías de Peirce (*primeridad, segundidad, terceridad*) que son utilizadas en la sección vertical del ***Nonágono Semiótico*** y que funcionan como las cualidades descriptivas del signo. *Forma, Existencia* y *Valor*, son la nomenclatura aportada por Magariños de Morentin.

Tabla 4. Definición de signo peirceano en relación con las categorías de Peirce

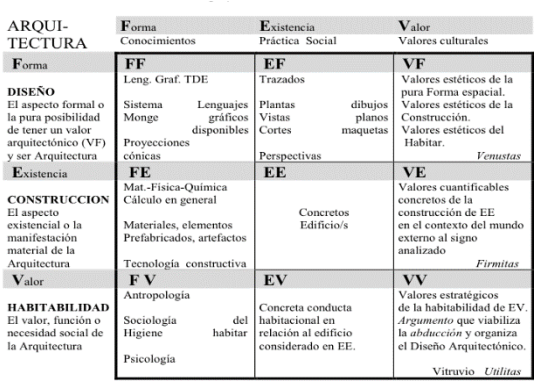


Se presenta entonces el ***Nonágono Semiótico*** en el cual se vinculan la definición de *signo* en sus tres aspectos (***algo que está en lugar de algo, para alguien, en alguna relación***) asociada a los tres elementos del signo (***representamen, objeto, interpretante***), con las categorías de Peirce (***primeridad, segundidad, terceridad***). Este modelo operativo es una versión simplificada del original, al cual se añade una numeración para facilitar la lectura. A la derecha, un ejemplo de la aplicación del modelo al signo "Arquitectura", el trabajo más conocido de Claudio Guerri.

Tabla 5. Nonágono semiótico del signo "Arquitectura"

SIGNO	1era. Tricotomía **Primeridad** **FORMA** *posibilidad* En alguna relación	2da. Tricotomía **Segundidad** **EXISTENCIA** *concreción* por algo	3ra. Tricotomía **Terceridad** **VALOR** *necesidad o ley* para alguien
1er. Correlato **Forma** *posibilidad*	**Forma de la Forma** **(FF)** **1**	**Existencia de la Forma** **(EF)** **2**	**Valor de la Forma** **(VF)** **3**
2do. Correlato **EXISTENCIA** *concreción*	**Forma de la Existencia** **(FE)** **4**	**Existencia de laExist.** **(EE)** **5**	**Valor de la Existencia** **(VE)** **6**
3er. Correlato **VALOR** *necesidad o ley*	**Forma del Valor** **(FV)** **7**	**Existencia del Valor** **(EV)** **8**	**Valor del Valor** **(VE)** **9**

Tabla 6. Ejemplo de la aplicación del modelo al signo "Arquitectura" por Claudio Guerri



ARQUI-TECTURA	**F**orma Conocimientos	**E**xistencia Práctica Social	**V**alor Valores culturales
Forma **DISEÑO** El aspecto formal o la pura posibilidad de tener un valor arquitectónico (VF) y ser Arquitectura	**FF** Leng. Graf. TDE Sistema Lenguajes Monge gráficos disponibles Proyecciones cónicas	**EF** Trazados Plantas dibujos Vistas planos Cortes maquetas Perspectivas	**VF** Valores estéticos de la pura Forma espacial. Valores estéticos de la Construcción. Valores estéticos del Habitar. *Venustas*
Existencia **CONSTRUCCION** El aspecto existencial o la manifestación material de la Arquitectura	**FE** Mat.-Física-Química Cálculo en general Materiales, elementos Prefabricados, artefactos Tecnología constructiva	**EE** Concretos Edificio/s	**VE** Valores cuantificables concretos de la construcción de EE en el contexto del mundo externo al signo analizado *Firmitas*
Valor **HABITABILIDAD** El valor, función o necesidad social de la Arquitectura	**F V** Antropología Sociología del Higiene habitar Psicología	**EV** Concreta conducta habitacional en relación al edificio considerado en EE.	**VV** Valores estratégicos de la habitabilidad de EV. *Argumento* que viabiliza la *abducción* y organiza el Diseño Arquitectónico. Vitruvio *Utilitas*

Correlatos y tricotomías

Es claro que los aspectos necesarios para la construcción del ***Nonágono Semiótico*** son las *tricotomías*, que devienen de las categorías del signo de Peirce y los correlatos que son la tripartición del objeto (signo). Brevemente se señalan a continuación los aspectos que trata cada tricotomía.

Tabla 7. Descripción del funcionamiento de las categorías

Primeridad **Forma**	**Segundidad** **Existencia**	**Terceridad** **Valor**
Es la potencialidad abstracta, la posibilidad conceptual anterior a la manifestación concreta que será la ***Existencia*** (segunda tricotomía). Se refiere a las condiciones en las que se produce el signo: todo lo imaginable, *lo representable, lo*	Se refiere siempre a alguna actualización material, concreción, hecho o manifestación. No obstante, no debe ser tomada como solo hecho sino como un despliegue de la *primeridad*, una actualización de la potencialidad abstracta; es decir, una	Es el sistema de valores y/o leyes en una comunidad y tiempo dados. Es el valor o criterio sociocultural – adjunto a una ley o necesidad social - de la *segundidad* en tanto manifestación de una de las posibilidades disponibles en la *primeridad.*

históricamente anterior y lógicamente previo. Está representada por las disciplinas, teorías, estados del conocimiento. Según la definición de signo es denominada ***Forma.*** Hace referencia a "***en alguna relación, aspecto o carácter***", por lo tanto, denota la relación del signo consigo mismo.	manifestación de entre alguna de las posibilidades disponibles. Según la definición de signo es denominada ***Existencia***. Hace referencia al "***por algo***" de la definición del signo peirceano, por lo tanto, denota la relación del signo con su objeto. Las tres casillas de esta columna contienen la clasificación de los signos: icono, índice, símbolo y cada una se corresponde, respectivamente, así: Rasgo formal: particularidad morfológica (***EF)*** Rasgo material: características materiales (***EE***) Rasgo valorativo: efecto de sentido (***EV***)	Son las condiciones políticas y socioculturales, las estrategias que resuelven una necesidad. Según la definición de signo es denominada ***Valor***. Hace referencia al "***para alguien***", por lo tanto, denota la relación entre el signo y el interpretante. Define, en la *tricotomía*: Valores estéticos (***VF***) Valores económicos (***VE***) Valores políticos que derivan en valores argumentales y estrategias comunicativas (***VV***)

Los *correlatos* tienen que ver con el objeto (el signo tomado para el análisis) y es la tripartición de éste.

Los correlatos pueden caracterizarse como […] "*categorías materiales u operativas* y aluden a los modos de manifestarse o de ser que tiene el signo" (Guerri, 2014, pág. 10).

¿Cómo se utiliza el Nonágono Semiótico?

Pasos para su construcción del Nonágono Semiótico

Para la aplicación del modelo operativo es necesario en primera medida haber identificado el objeto que se quiere examinar. El objeto de análisis, como se expuso en el primer capítulo es el Acto Comunicativo del artista musical encarnado en el modelo del cantautor.

- **Identificar los correlatos. Primera y segunda tripartición del signo**

Los **correlatos** son la tripartición del objeto (signo). Las preguntas orientadoras para identificar esta subdivisión son: ¿qué significa el signo como ***posibilidad teórica***, como ***práctica económica*** y como ***estrategia cultural***?

La primera partición de signo ***AC*** del artista cantautor en tanto los modos de manifestarse, son *creación, producción y socialización,* dado que son las etapas secuenciales que atraviesa la actividad artística: el artista crea, materializa y comparte.

Ahora bien, estos saberes prácticos o *aspectos operativos*, como llama Guerri a los correlatos, requieren la conceptualización de cada uno los saberes prácticos. Esta conceptualización la aporta la segunda partición del signo que son las **tricotomías**; es decir, los *aspectos descriptivos.* Dichos aspectos ya vienen dados en el ***Nonágono Semiótico***, justamente son las categorías peirceanas del análisis semiótico.

La creación es el primer paso lógico, la primera etapa en la actividad artística. Se considera la más importante dado que en la originalidad y la creatividad de una idea que se expresa en el manejo de los recursos y elementos de la materialidad, con criterios estéticos, reside el valor que la sociedad asigna al artista, más allá del dominio técnico de los recursos materiales.

La producción es la introducción de la obra en el mundo, el materializar la creación. Esta producción necesita de la intervención de personas provenientes de distintas áreas del conocimiento, dependiendo de su envergadura. Por ejemplo, una obra arquitectónica requiere un inmenso andamiaje y arbitraje para ser llevada a cabo, así como el montaje de un concierto en un gran formato orquestal o la inserción en el mercado de una producción discográfica.

La obra se inserta en el mundo de acuerdo con el desarrollo técnico y tecnológico que posibilita el hacer.

La socialización es la estrategia comunicativa de la expresión artística por lo que, en este caso, el arte es el vehículo para compartir el contenido de la creación y su materialización. Jorge Wagensberg (2003) explica que el arte es una forma de conocimiento cuyo principio es la comunicabilidad de complejidades ininteligibles, comunicabilidad que se da por medio de la belleza. Por consiguiente, el arte es valorado social y económicamente en tanto una forma de conocimiento y un vehículo de la comunicación.

- **Determinar si el uso del Nonágono Semiótico será sincrónico o diacrónico**

El modelo operativo permite el análisis de cualquier obra o signo en general, como un recorte o fragmento de la realidad, sin considerar las variables históricas; es decir, un análisis sincrónico. Para una descripción diacrónica de las etapas históricas que se deseen tomar en consideración habrá que proceder aplicando múltiples nonágonos.

Para la investigación el uso del ***Nonágono Semiótico*** será sincrónico, dado que se toma un fragmento, por decirlo de otro modo, una fotografía panorámica respecto al signo ***AC*** del artista cantautor; es decir, aquel quien compone canciones con letra.

- **Determinar el modo de utilización del Nonágono Semiótico**

Los modos de utilización pueden ser el *orden práctico* el cual parte de un existente concreto; *orden histórico* el cual plantea la pregunta acerca de las necesidades, leyes sociales y

discursos que sostienen el objeto (signo) analizado y, el *orden lógico* cuya pregunta estará centrada en la forma.

El modo de utilización más recomendable es el que Guerri denomina el *orden práctico*. La pregunta guía sería **¿cuál es el modo de existencia o manifestación concreta del objeto (signo) de estudio?** La segundidad (segunda tricotomía: Existencia) da pie para decir: - si se tiene esto es posible rastrear de dónde proviene y cuáles son sus implicaciones culturales -.
Para la investigación, se toma el orden práctico.

- **Establecer el existente concreto del orden práctico**

Al partir del *orden práctico* es necesario establecer el existente o manifestación concreta del signo. Al ser el objeto de análisis el ***AC*** del artista cantautor, el existente concreto tiene que ver con la producción discográfica y los conciertos, este último en especial, ya que el concierto está definido como el evento en el que convergen en un mismo espacio-tiempo artistas y público espectador, resaltando la situación comunicativa entre emisor- receptor.

- **Recopilar información posible de casos de ese tipo**

Luego de identificar el *existente concreto*, habrá que recopilar toda la información posible acerca de casos del mismo tipo.
A partir de la observación de varios artistas musicales, se extraen las generalidades del montaje de un concierto y/o de la producción de un disco.

- **Identificar los valores socioculturales del existente de acuerdo con la categoría terceridad**

Se indaga el saber social. La pregunta orientadora es **¿cuáles son los valores que se le asignan al producto, necesidades y/o preferencias?**
Para la investigación se identifican los siguientes campos elegibles:

- *Valor estético*: valor e impacto emocional que conlleva la asistencia a un concierto o la reproducción de la música en su función de acompañante, de estabilizador emocional.
- *Valor intelectual*: valor social de distinción como marcador de privilegio. Las actividades económicas, el desarrollo de diferentes campos de conocimiento alrededor de la práctica comunicativa de la música.
- *Valor de identidad:* con los valores que representa la música: raza, territorio, género, ideales de una generación o franja de la sociedad etc. Identidad con el icono, con el héroe que representa el artista.

- **Identificar los aspectos teóricos o más formales del existente de acuerdo con la categoría primeridad**

Se indaga la forma, los campos de saber y las diciplinas. Para la investigación se identifican los siguientes campos elegibles:

- Las diciplinas relacionadas con el lenguaje musical, con la ejecución instrumental e interpretación, con el manejo estético del lenguaje verbal.
- Las disciplinas relacionadas con la ingeniería de sonido para grabación y para espectáculos.
- Las disciplinas relacionadas con los medios de comunicación y estrategias de exhibición, estudios de mercado.

- **Llenar los espacios lógicos del Nonágono Semiótico**

El siguiente paso es llenar los espacios lógicos del ***Nonágono Semiótico*** con la información disponible. Aquí se constituye el ejercicio de razonamiento al que impele el modelo operativo. Dadas sus relaciones lógicas entre las nueve variables (espacios lógicos) este mismo es el que le permite al investigador organizar la información disponible, seleccionarla, sintetizarla, jerarquizarla, *razonar de manera lógica cualquier fenómeno o concepto para*

llegar a una perspectiva global de los aspectos que lo componen, poner en evidencia aquellas relaciones no observables, cartografiar la complejidad del problema abordado, todas estas definiciones expuestas al comienzo del capítulo.

El cruce de los correlatos (*creación - producción - socialización*) con las categorías (*primeridad*: **Forma,** *segundidad*: **Existencia**, *terceridad*: **Valor**), indica de qué manera debe ser ubicada la información.

Por lo anterior es recomendable utilizar varias plantillas en las que el investigador pueda rayar, agregar información, trazar rutas, tachar, subrayar y realizar varios intentos, en los cuales saltarán a la vista las relaciones, generalizaciones, similitudes y diferencias recurrentes, para finalmente unir la información en un solo diagrama.

El investigador debe buscar información detallada de cada uno de los aspectos que solicita el cuadro y que él aún no conoce o no los tiene claros, por ejemplo, la búsqueda de autores, teorías y referentes conceptuales.

CAPÍTULO III

Metodología de la investigación y aplicación del modelo operativo Nonágono Semiótico

Enfoque de investigación

El trabajo de grado se inscribe dentro de una investigación formativa de corte teórico-informal – descriptivo.

Es formativa por cuanto representa la apuesta por relacionar disciplinas académicas que hacen parte de la formación integral de estudiantes en el ámbito universitario, mediadas por las motivaciones particulares y la reflexión académica sobre los intereses propios de quien investiga.

En tanto formación del licenciado en música de la Universidad Pedagógica Nacional, la investigación es […] "expresión del esfuerzo colectivo de construcción social para explicar y comprender la problemática cultural de nuestro contexto, y ha de estar orientada a problematizar, describir, intervenir y transformar las concepciones y prácticas educativas" (Comité de investigación, 2020, pág. 3)

Ello atañe a que la investigación – en tanto construcción de conocimiento social – representa el recorrido formativo del estudiante, quien ha podido interrelacionar la mayoría de los componentes de su formación académica y crecimiento personal, social y cultural.

En este sentido, el trabajo de grado se enmarca en la línea de investigación "Música y sociedad", la que […] "tiene como objeto reflexionar acerca de las interacciones entre la música y las demás prácticas culturales que se desarrollan en la sociedad … **significa problematizar y preguntar, no tanto por los resultados o productos musicales, sino por su proceso** … convertir la investigación en medio de comprensión de los sentidos de la cultura y su intervención y transformación de manera creativa". (Comité de investigación, 2020, págs. 5-6)

El enfoque teórico, en primera medida obedece a que el presente trabajo de grado se estructura sobre una base académica conceptual dialógica y una postura específica. Así, la articulación de dos posturas sobre análisis semiótico (Charles Peirce y Claudio Guerri) han dado las bases para centrar y adecuar el análisis del signo ***AC*** – objeto de estudio – soportado en sus planteamientos.

En segunda medida, esta investigación es teórico-informal pues ilustra la reflexión crítica sobre una realidad integrando dos campos de conocimiento social: la semiótica peirceana y la elaboración de la obra musical. También, porque al ser una investigación que se encuentra en el ámbito de las de teorías informales o intermedias es […] "un conjunto de proposiciones cuyo objetivo es explicar una clase abstracta de comportamientos sociales … como producto de la especialización y complejización a las que han entrado las ciencias sociales, pues requieren referentes y teorías específicas de la realidad que se investiga" (Carrillo, A. & Jiménez, A. (compiladores), 2006).

Por último, es descriptiva puesto que en el proceso de creación – producción – socialización (los correlatos) […] "se llevan a cabo indagaciones que conducen a la creación de nuevas estructuras de aprendizaje, mediadas por la experiencia" (Ausubel, D., Novak, J., & Hanesian, H., 1978)

Fases de la investigación

Tabla 8. Fases de la investigación

FASE	MODO	INSTRUMENTO
Definición de los referentes conceptuales y los criterios de selección.	Selección de tres referentes conceptuales sobre las posturas de Charles Peirce, Claudio Guerri y Román Jakobson. Otros que complementan el total del documento que se encuentran en las referencias.	Fuentes bibliográficas.

Implementación del análisis semiótico al signo.	Definición de las indagaciones que permiten realizar el análisis semiótico del objeto de estudio, mediante el uso del modelo operativo.	Borradores del modelo operativo en los que se realizaron las indagaciones sobre el signo ***AC*** del artista musical.
Diseño del Nonágono Semiótico.	Adecuaciones del modelo operativo en virtud del análisis del signo ***AC***. Identificación de las variables.	Cuadro con sus vertientes verticales y horizontales.
Selección de anexos.	Breve reseña biográfica y discográfica del sujeto de referencia. Ilustración del modelo operativo para la realización de análisis previos al definitivo.	Consulta bibliográfica. Uso de documentos borradores del modelo operativo, en el cual se ilustran las rutas descriptivas.

A continuación, se presenta la implementación del análisis semiótico del signo ***AC*** del artista cantautor, teniendo en cuenta variedad de posibilidades sobre el mismo para llegar a los resultados expuestos en el cuadro del modelo operativo ***Nonágono Semiótico.***

Análisis de *AC* como signo

Aquí se presentan tres correlatos: ***creación – producción - socialización***, en relación con las categorías en las *tricotomías*: ***Forma – Existencia – Valor.***

Tabla 9. Signo Acto Comunicativo analizado en el Nonágono Semiótico: cuadro

AC Acto Comunicativo	1era tricotomía Primeridad **FORMA** **Conocimientos** *posibilidad* en alguna relación	2da tricotomía Segundidad **EXISTENCIA** **Reconocimiento Social** *concreción* por algo	3ra tricotomía Terceridad **VALOR** **Valores culturales** *necesidad o ley* para alguien
Forma *1er correlato* **CREACIÓN** **Composición**	Lenguaje musical Escritura musical Tonal (gramática) Armonía y análisis de la forma Ejecución instrumental Técnicas compositivas. Lenguaje literario: Recursos estilísticos .	Score Rider Técnico Plano operativo del espectáculo	*Estético* Valores del sonido y su organización Valores estéticos de la producción musical Valores estéticos del socializar.
Existencia *2do correlato* **PRODUCCIÓN**	Interpretación Arreglo y adaptaciones musicales *Extramusical* Ingeniería de audio y sonido Pre-producción, grabación, post-producción Equipo técnico montaje de espectáculos.	**Disco** Soporte físico y/o digital **Concierto**	*Económico* Motivaciones del consumo. Estatus . Valores de los productos estéticos. Ingresos económicos
Valor *3er correlato* **SOCIALIZACIÓN** **Circulación de la obra**	Medios de comunicación masivos Estudios de tendencias de mercados Ethos discursivo Performance Gestión Cultural	Conducta de adhesión. Consumo y seguidores Formas de la escucha Experiencia estética Efectos de sentido	*Político* Generación de lazos sociales, de comunidad; construcción ideológica alrededor de de la práctica musical como Acto Comunicativo. Toma de posición, identidad cultural.

En el ***Nonágono Semiótico*** se ubica el signo ***AC*** - articulado en los *correlatos* creación - producción - socialización de una obra - como un acto intencionado que se dirige hacia un público espectador y que espera una respuesta de reconocimiento, aceptación y adhesión.

Del cruzamiento de los aspectos descriptivos con los aspectos operativos resultan los nueve lugares lógicos, lo que permite que se tomen distintas rutas descriptivas. Así, se exponen los *correlatos* (aspectos operativos) como la narración de lo aportado por las *tricotomías*

(aspectos descriptivos). Las *tricotomías* se exponen de manera que señalan los aspectos rectores, los aspectos conceptuales que se aplican a la articulación de los *correlatos*[8].

Cada uno de los *correlatos* es analizado desde sus aspectos descriptivos:

- Primeridad: ***conocimiento***. En la que se ubican las teorías o saberes de los cuales se escogen las actualizaciones o concreciones que se presentan en la segunda columna.
- Segundidad: ***reconocimiento social.*** Es decir, la manifestación y materialización de las elecciones hechas a partir de los saberes, desde sus aspectos concretos.
- Terceridad: ***valores culturales.*** Corresponden a las necesidades sociales que motivan todo el proceso integrador desde la creación de la obra, hasta los criterios de la audiencia, desde sus aspectos valorativos.

Primeridad. Forma

La estética imperante en la actualidad determina las elecciones generales de todas las posibles configuraciones musicales, lo que resulta en una organización en estilos y géneros. Se realiza una conceptualización de estos partiendo de la musicología histórica.

Técnicas compositivas se refiere al estilo de composición. El sistema de mayor usanza es el tonal- armónico y dentro de él todos los géneros posibles. Uno de los recursos más importantes y utilizados en la música moderna es la rearmonización con acordes diatónicos o no diatónicos (dominantes secundarias, extendidos o sustitutos tritonales, acordes de intercambio modal, disminuidos o pedal).

Algunos ejemplos característicos del estilo son las técnicas de composición del barroco tardío (Bach, Vivaldi, Haendel); modal; contrapuntística; tonal - armónica.

[8] Los correlatos narran la ruta, las tricotomías enuncian los aspectos tenidos en cuenta.

Situando un ejemplo menos alejado en el tiempo, el estilo jazz antes de ser estilo fue género caracterizado por la complejización de elementos metro-rítmicos, armónicos (rearmonizaciones) y elaboración teórica de los acordes (relación acorde - escala).

Por otra parte, para hablar de género hay que tener en cuenta tres elementos principales: formato instrumental; ritmo-tipo: aire o patrón rítmico constante; contexto sociocultural y geográfico. Por ejemplo, la cumbia, es un género. Formato instrumental: percusión (alegre, llamador y tambora), voz, vientos. Ritmo-tipo: compás de 6/8 anacrúsico, utilización de la sincopa. Contexto: uso diferencial de la cumbia colombiana, mexicana, villera.

Aunque, en el caso del artista cantautor, la música está compuesta para voz - acompañamiento armónico, esta puede ser arreglada o adaptada a distintos formatos instrumentales o vocales: arreglos de voces, instrumentos de cuerda o viento etc., en grandes o pequeños formatos. Dado que el formato puede resultar monótono, es habitual que los cantautores hagan uso de arreglos y adaptaciones, para darle variedad y dinamismo a sus producciones.

A un género se le hacen **adaptaciones** instrumentales, adaptación del idioma, adaptación de elementos estéticos que provienen de otros géneros, incorporación de instrumentos.

Uno de los elementos que caracteriza la creación musical, es el dominio de la técnica de uno o varios instrumentos. En el caso de un cantautor, es pertinente que domine un instrumento armónico que le facilite la labor compositiva. Si se observa la figura del cantautor, por ejemplo, el cantautor de protesta es evidente que casi siempre está acompañado por la guitarra, instrumento que dada su portabilidad y popularidad se convierte en el compañero ideal.

Por otra parte, respecto a la composición de una letra, el concepto de lenguaje literario provee varias técnicas que permiten embellecer el mensaje, alejándolo del lenguaje cotidiano por medio del lenguaje connotativo, permitiendo la imaginación y la trasformación del mundo Se produce así un efecto de sentido estético que se complementa con el de la música.

Los recursos estilísticos son los procedimientos para llegar a tal fin. Estos operan en el nivel fónico como la aliteración, en el nivel gramatical como el hipérbaton y en el nivel semántico como la metáfora [9]. Simultáneamente, las características de la poesía, en especial, brindan otros elementos importantes para la composición de una letra. Son el verso, el cual se conforma de acuerdo con el número de sílabas presentes en cada línea; la estrofa, conjunto de versos, a los cuales se les aplica la rima consonante o asonante. Estos elementos métricos son los que dan el ritmo, es decir la musicalidad de la letra.

Por último, en (**FV**) en la casilla 7, se encuentran las áreas de conocimiento que refieren las estrategias de comunicación y difusión, junto con las estrategias de exhibición, de las cuales se han postulado el ethos discursivo y el performance y son desplegadas en el *correlato* ***socialización.***

Entre los medios de difusión más influyentes en la actualidad se encuentran: televisión, radio, prensa, redes sociales, por medio de los cuales se divulgan convocatorias a eventos, conciertos, lanzamientos de discos y conferencias; se exhiben, fotografías, entrevistas, perfiles, gustos y vida personal del artista (la que desee dar a conocer, haciéndola parte de su ethos); circulan tanto los productos, como los procesos creativos y las motivaciones personales.

Estos no solamente son importantes dado alcance de público que tienen, sino que también tienen una función destacada:

> "Los medios informativos son quienes construyen la realidad social. Los medios como "*máquinas de producción de la realidad social"* son entonces factores relevantes para el desarrollo del proceso de producción de sentido" (Dallera & Zecchetto , 2005, pág. 221)

[9] Aliteración: Figura retórica de dicción que consiste en la repetición de uno o varios sonidos dentro de una misma palabra o frase.
Hipérbaton: Figura retórica de construcción que consiste en la alteración del orden sintáctico que se considera habitual y lógico de las palabras de una oración.
Metáfora: Figura retórica de pensamiento por medio de la cual una realidad o concepto se expresan por medio de una realidad o concepto diferentes con los que lo representado guarda cierta relación de semejanza.

De otro modo, es indispensable hoy día que el artista, haga uso de las redes sociales que es uno de los escenarios en los que puede generar una gran visibilidad con la gestión autónoma y de bajo costo. En estos espacios, adquiere una gran relevancia la imagen y el personaje en el que se constituye el músico, dado que las redes sociales son principalmente visuales.

Segundidad. Existencia

Toda la producción requiere una planeación **(EF)**. La obra debe estar escrita bien sea en partitura o el texto de la canción con cifrado, en concordancia con los dos productos estimados (discos y conciertos).

En primera instancia, el proceso de producción del **disco**: *pre-producción* (grabación), *post-producción* (mezcla y masterización), exige una minuciosa planeación con el fin de evitar cambios en las etapas del mismo, lo que – de una forma u otra – conlleva un alto costo económico.

Para la *pre-producción* debe tenerse muy claro el sonido que se desea lograr para grabar los instrumentos con la mayor calidad, claridad y limpieza posibles. Para la *post- producción* la mezcla, combina las grabaciones de cada uno de los instrumentos o voces tratando de encontrar el mejor balance entre volúmenes. Finalmente, la masterización es la optimización de mezcla en estéreo que da los atavíos finales para que el producto tenga la mejor calidad. Por lo tanto, se insiste en que cada paso debe ser cuidadosamente planificado.

En segunda instancia, el segundo producto: **el concierto**, requiere un mínimo necesario por más *unplugged* o *jam sesión*[10] concebido a través de un rider[11] técnico, que es un documento en el que se encuentran consignados los requerimientos del artista para realizar su presentación, incluyendo iluminación y sonido, detalle sincrónico de los momentos de

[10] Unplugged: Concierto o disco acústico realizado sin instrumentos electrónicos. La traducción literal del término es *desenchufado.* Jam sesión: Encuentro informal de improvisación musical.
[11] Rider técnico: Pliego de condiciones técnicas en el que se consignan los requerimientos del artista o banda para ejecutar su presentación.

aparición y desaparición del artista en escena, aspectos logísticos como el cáterin[12], alojamiento, desplazamiento de los artistas, etc.

El rider técnico debe adecuarse al presupuesto y a las características del evento; estas últimas son la locación, las medidas del escenario y la cantidad de asistentes esperada, entre otros factores.

La producción de la creación, su manifestación en un medio físico que sea reproducible, en el caso del disco, así como la realización del concierto depende del desarrollo de lo técnico y lo tecnológico, que son el soporte de la creación musical actual. El descubrimiento de la electricidad constituyó la base de un paradigma que trasformó por completo los modos de escucha de la música. Anterior a ello, la música se escuchaba en vivo, sin otra amplificación que la mera acústica de los recintos. Hoy por hoy esas presentaciones en vivo se pueden realizar para un público masivo y ser además grabadas. Esto por supuesto ha generado un cambio en las prácticas económicas alrededor de la música, así como de las retribuciones económicas por su ejercicio. También la masificación de la producción de instrumentos y medios electrónicos los han democratizado poniéndolos al alcance de la sociedad.

Ahora bien, en el análisis de la relación (**EE**) con (**EV**), se espera que el proceso de producción (segundo *correlato*) brinde una experiencia estética que emocionalmente satisfaga al público, llene sus expectativas culturales, genere un efecto de sentido, de seguimiento y adhesión a la propuesta del artista.

El *receptor* no es un sujeto pasivo, es crítico ante la experiencia que tiene con la música por más básica que esta sea. En un plano sensual, meramente estético en el cual se encuentra un placer basado en el agrado o desagrado, sin preocuparse mucho por las razones que motivan estas emociones, el *receptor* se decide por la escucha o el abandono, por el "me gusta o no

[12] Caterin: servicio de alimentación institucional o alimentación colectiva que provee una cantidad determinada de comida, bebida en fiestas, eventos y presentaciones de diversa índole.

me gusta", que implícitamente es el criterio base para la apreciación musical en un nivel primario.

En un plano que requiere una atención aguda, un plano más contextual, el *receptor* intentará relacionar su experiencia musical con los significados de su entorno, tomando también decisiones respecto a lo que es adecuado o no como mensaje de la música.

Un ejemplo de ello es la toma de posición en la conocida afirmación "esa música es de locos", o "eso es puro ruido" ya que, al no conocerse las nuevas formas de hacer la música, ésta no se comprende y por lo tanto genera un juicio desde la experiencia previa. Le sucede hasta a los más eruditos críticos del arte. Según Panofsky, en (Bourdieu, 2010)

> […] "El espectador desprovisto del código específico se siente sumergido, "ahogado" delante de lo que se le aparece como un caos de sonidos y de ritmos, de colores y de líneas sin rima ni razón. Por no haber aprendido a adoptar la posición adecuada, se queda en lo que Erwin Panofsky llama las "propiedades sensibles". En efecto… sólo se puede pasar de la "capa primaria del sentido que podernos penetrar sobre la base de nuestra experiencia existencial" a la "capa de los sentidos secundarios" — es decir, a la "región del sentido del significado"—, si se poseen los conceptos que, superando las propiedades sensibles, contemplen las características propiamente estilísticas de la obra."

En un tercer plano, que requiere una atención más profunda y la intervención más concienzuda del intelecto, el *receptor* toma una posición crítica integrando diferentes puntos de vista ante la experiencia musical. Un ejemplo de ello lo ilustra los conceptos éticos y morales, en los que se basa para determinar si el contenido de las letras de las canciones que escucha es o no apropiado para sus intereses políticos, socioeconómicos, culturales, religiosos, etc.

De este modo se realiza una caracterización genérica de los modos de escucha, basada en la experiencia estética musical de acuerdo con las competencias que posea el sujeto para el desciframiento de obras musicales o música en el sentido llano de la palabra.

Terceridad. Valor

En esta *tricotomía* se encuentran los valores socio- culturales relacionados con lo estético, con lo económico y con lo político. Estos son - a su vez - los que motivan y determinan sus correspondientes *correlatos*. En el caso de la casilla 3 (**VF**) los valores estéticos regulan los conocimientos, la producción material y la exhibición. Toda creación humana, aunque en un principio parezca que obedece a una función específica, a una necesidad neta, está ligada a la búsqueda de balance, simetría y belleza en la forma.

En cuanto a la casilla 6 (**VE**) son los valores económicos los que determinan la producción artística y el consumo por parte de los espectadores.

Para la casilla 9 (**VV**) los valores políticos tienen una gran incidencia sobre el total del modelo, dado que se considera la toma de posición frente al total de la práctica, objeto o concepto analizado; es decir, el ***AC***. También, todos aquellos andamiajes ideológicos y discursos que se forman a partir de la práctica musical en la sociedad.

¿Cómo se estructuran los correlatos (creación – producción – socialización)?

En el *correlato* **creación**, casilla 3 (**VF**), es el valor estético el que regula toda la construcción que se hace alrededor del sonido. Estos valores han sido convenidos socialmente y han mutado a través de la historia.

En la actualidad, la tonalidad sigue siendo el sistema musical determinante en la regulación de las normas estéticas y técnicas de la organización del sonido[13].

También, es justamente por el uso de la organización del sonido en la tonalidad que la construcción de los instrumentos está regulada de acuerdo con el sistema de afinación

[13] Otros sistemas como neotonalidad, neomodalidad, serialismo, dodecafonismo organizan el sonido musical de forma distinta al sistema tonal al que está acostumbrado nuestra cultura.

temperado, por semitonos. Así, se hace evidente la influencia que tiene el criterio estético de organización del sonido con respecto a las prácticas musicales, en campos como la teoría musical o, como la construcción de instrumentos musicales.

Esta creación, está configurada en un ***código***: la notación musical, que es un sistema escritural que permite plasmar la música e interpretarla con cierta fidelidad. La gramática musical, con el uso del pentagrama, es el sistema más extendido dada su precisión en el ciframiento de la información musical. No obstante, dado que es un código especializado no es de fácil acceso, ya que para manejarlo hay que aprender a leer la música tal como se aprende a leer un texto. Por lo anterior, también coexisten otras formas de notación musical mucho más accesibles, como la utilizada en la música popular moderna llamada cifrado internacional cuyo objetivo principal es señalar los acordes con su modo, alteraciones, notas agregadas en la función de acompañar una melodía. La **creación**, se materializa entonces, en un documento impreso, llamado ***partitura o score,*** el cual organiza, por medio de la notación musical, lo que debe ser ejecutado por los instrumentistas que intervengan en la obra.

Respecto a la composición de una letra para una canción - dado que la obra en el ***AC*** está caracterizada como biarticulada, es decir, música y letra - se evoca precisamente la función poética o estética, la cual expresa el texto o mensaje enfatizando en la forma y aprovechando de las posibilidades expresivas de la lengua, para crear belleza y con ella un efecto de sentido en el escucha. El ritmo y la rima son mecanismos utilizados para dar musicalidad a los textos, por lo que la relación de una letra con la música se torna en una simbiosis. La composición de una letra se materializa en la partitura en correspondencia con la melodía, incluso con cifra para acompañamiento.

Los *correlatos* se configuran de manera que la terceridad es aquella que regula o determina la primeridad y segundidad como se expuso en el *correlato* **creación.**

En el caso del *correlato* **producción**, es necesario considerar que los productos musicales exigen conocimientos más profundos y organizados de los procesos técnicos que involucran

toda la tecnología de la que se puede hacer uso para producir un disco o un concierto. Actualmente, estos procesos están muy bien organizados en disciplinas del conocimiento como la ingeniería de sonido o de audio, las que se encargan del diseño y manejo de las herramientas tecnológicas que permiten que una producción musical, tenga los estándares de calidad con los cuales competir en el mercado. En cuanto al aspecto económico, toda la actividad de producción debe ser viable, es decir, todos aquellos que participan tienen un reconocimiento económico. La finalidad de este proceso es que la actividad artística sea rentable. La organización de estos saberes en campos del conocimiento es interdependiente con los procesos de creación y socialización de una obra musical, los que se han convertido en saberes indispensables.

Todos los esfuerzos aunados tienen su materialización en el **concierto** y en el **disco**. Son los productos tangibles que se espera el público espectador interaccione con ellos, en términos económicos, que los consuma.

Respecto al consumo de los productos artísticos por parte del público espectador, hay una *motivación de orden socioeconómico* (casilla 6, **VE**). Los consumos culturales son aún considerados un privilegio. Según Bourdieu, en el sentido social del gusto, el consumo de las obras de arte tiene una **función social de distinción,** determinada por el acceso que la capacidad económica les permite a las personas tener respecto al consumo de arte. El mencionado autor afirma que […] "aquello a lo que llamamos cultura funciona de hecho como un capital cultural porque estando desigualmente distribuido, otorga automáticamente beneficios de distinción" (Bourdieu, 2010, pág. 233).

El aspecto socioeconómico determina en gran parte un nivel educativo que brinda las competencias artísticas necesarias para el desciframiento de las obras, así como la frecuentación de las obras, lo que implica un costo, un gasto, que no todas las familias están dispuestas a incluir de manera asidua en su economía.

Así, el consumo de productos artísticos como la posibilidad de descifrarlos está mediado por las condiciones de clase. El consumo de ciertos espectáculos o productos artísticos es un **marcador del privilegio** de clase y confiere distinción a sus consumidores.

> […] "el espectador cultivado de hoy está preocupado, como muestran los contratos, por obtener rédito por el valor de su dinero… aplicando a las obras de arte las disposiciones mercantiles del hombre de negocios diestro para el cálculo inmediato de las cantidades y los precios, recurriendo, por ejemplo, a criterios de apreciación totalmente sorprendentes, como el alto precio de los colores — que ubica al oro y al azul marino en la cima de la jerarquía" (Bourdieu, 2010, pág. 234)

Paralelamente, la asistencia a ciertos espectáculos, la compra de determinados productos musicales, así como la adquisición de unas competencias de desciframiento y de un gusto, se constituyen como un **marcador de privilegio**.

Es pertinente aclarar que lo anterior no constituye una perspectiva de este trabajo de grado, ni de su autora, se trata de dar una explicación desde lo teórico acerca de una observación que surge de la misma investigación.

El *correlato* **socialización**, tiene que ver con la valoración sociocultural de las prácticas instituidas alrededor de la exhibición de la obra musical del artista cantautor, como percepción de ciertos efectos de sentido en la audiencia y una participación política respecto al mensaje de la música, relacionada con su función enunciativa.

El conjunto de prácticas descrito como ethos discursivo y performance constituye el centro de las estrategias de socialización de la actividad artístico musical, cuyos *efectos de sentido* son una totalidad ofertada con la que el público puede identificarse.

Estos *efectos de sentido*, aunque tienen su origen en las estrategias del emisor, requieren de una *operación interpretativa* por parte del receptor (público espectador) quien, de acuerdo con sus creencias, hábitos interpretativos y discursos que la cultura le ha incubado, experimentará, integrará o rechazará la experiencia estética que ante él se presenta.

De esta manera (**EV**) correspondiente a la casilla 8, es el espacio lógico en el que se analizan las relaciones del espectador respecto a las propuestas artísticas.

Se observa la importancia del punto de vista del público espectador en el acto de la recepción, porque se considera que éste participa activamente en la obra: reconstruyendo el sentido, generando cambios, sintiendo placer y gozo, liberando el ánimo, filtrando lo que ve a través del cedazo de las preconcepciones heredadas de la cultura.

Experiencia estética

La experiencia estética es un tipo de experiencia cognitiva, en el que tiene especial importancia el sentimiento, la afectividad y la emoción.

Bajo este concepto se pretende entender la experiencia del receptor en dos dimensiones: *el efecto estético* y *la interpretación*

La experiencia estética se caracteriza por:

- Su función trasgresora, que desafía al orden establecido.
- La fuerza imaginativa, que le permite a los lectores idealizar situaciones concretas para olvidar los sufrimientos mediante las satisfacciones que proporciona el placer estético.

Esta última, es la motivación primera por la que la gente se acerca a las experiencias y objetos estéticos, siendo también la respuesta a la pregunta surgida en la función conativa del signo ***AC***: *¿qué es lo que el receptor busca como consumidor de arte?*

Busca principalmente el placer, ya sea en el plano puramente sensual o en el plano cognitivo. Hans - Robert Jauss[14] en "Experiencia estética y hermenéutica literaria: un diálogo entre Immanuel Kant y Hans- Robert Jauss" (Capdevila, P., 2005), retomando a Aristóteles,

[14] Hans- Robert Jaus: Reputado filólogo vinculado a la Universidad de Constanza, quien teorizó en el campo de la estética de la recepción, la hermenéutica y la teoria literaria.

expone ***la catarsis*** como una de las funciones del placer en la experiencia estética. En ella el espectador puede disfrutar de aquello que, usualmente, en la vida cotidiana no le es posible disfrutar.

Esta distancia es indispensable para la *liberación del ánimo* de los espectadores dado que, […] "la ilusión estética satisface al espectador en virtud de que éste no se encuentra involucrado - de forma directa - con las situaciones representadas y, es consciente de que se encuentra en un juego del cual no se van a derivar daños para su seguridad personal" (Castello Holguín, 2014).

Así, afirma Jauss que […] "La experiencia estética permite jugar a ser otro … sitúa al receptor "delante de su rol y lo libera lúdicamente de la opresión y de la rutina de los roles cotidianos" (Capdevila, P., 2005, pág. 60). En esto estriba la capacidad emancipadora de la experiencia artística, cumpliendo la función de evasión de la realidad.

La música, por excelencia, cumple está función pese al auge de lo audiovisual, pues la escucha puede operar simultáneamente con la ejecución viso– motora.

Desde conductores y transeúntes, jornaleros y agricultores, hasta los indígenas de la Sierra Nevada o de la Amazonia colombiana, quienes cargan un radio de pilas para acompañar sus largas travesías, son variados ejemplos de la simbiosis en la que convive el hombre moderno con la música.

Esta está inmiscuida en casi todas las actividades humanas. Cualquier persona argüirá que su compañía le hace menos pesada su labor o que se pasa más rápido el tiempo. De esta manera se comprende que, *la música actúa como un estabilizador del ánimo, como un liberador de emociones.*

Retomando *la catarsis*, según la definición aristotélica, esta liberación del ánimo se experimenta mediante la identificación emocional con el héroe en el caso de la tragedia.

Dicha identificación emocional, para el caso, es un rasgo que caracteriza la iconicidad del cantautor, ya que la audiencia se relaciona emocionalmente con las representaciones sociales, con las luchas ideológicas que encarna, derivando éste en héroe, heroína o ídolo de la audiencia.

Por último, la *catarsis*, relacionada por Jauss como la función comunicativa del placer, ejerce su influencia en el momento en que la afectividad y conciencia del público han sido impactadas por el agrado o el horror, exponiendo normas y modelos comportamentales, con la intención de exhortarles. En ello reside, de alguna manera, el potencial trasformador de la obra artística.

En este punto, se comienza a colindar con la casilla 9 (**VV)** del recorrido de modo que, esta intención moralizante se expresa en la composición de las letras de las canciones del cantautor.

Las letras de las canciones se caracterizan por su compromiso con causas sociales, identitarias, de género, de raza, etc.

Habiendo caracterizado la experiencia estética, se concluye que el espectador se acerca a ésta, en la búsqueda de placer, gozo y disfrute, procedentes del asombro, la fascinación, la sorpresa o la repugnancia que, son efectos *de sentido* que produce la obra artística en el espectador.

Operación interpretativa

Tanto la experiencia estética como los *efectos de sentido* – los que constituyen el impacto de la propuesta artística en el receptor – requieren una ***operación interpretativa*** por parte de éste.

> […] "Las obras no tienen un significado originario … En la recepción de las obras, el significado se construye mediante un dialogo entre las expectativas del interprete - que dependen de su contexto individual y social - y la estructura de la obra: el horizonte de expectativas que el receptor proyecta

> sobre una obra abre una serie de sentidos posibles que la obra satisface o frustra construyendo otros nuevos". (Capdevila, P., 2005, pág. 56)

Esta operación interpretativa – con el filtro de los hábitos y prácticas culturales – explora la experiencia que se presenta ante el espectador, dando como resultado la manifestación de una reacción fisiológica: *la emoción*, aquella que está directamente relacionada al *"me gusta", "no me gusta",* o sea al agrado o a la aversión.

¿Cómo se definen los efectos de sentido?

Desde el punto de vista del creador - emisor, el ***efecto de sentido*** corresponde a la estrategia discursiva en la que se construye el contenido, presentándolo de cierta manera para que se produzca. […] "el ser comunicante echa mano de todo el sistema simbólico que le rodea para construir una estrategia de presentación en el orden de sus ideas que le permitan ser asertivo en las ideas que desea transmitir al otro con quien comparte: *semiósfera*".[15] (Serrano, 2010)

Desde el punto de vista del receptor, la interpretación (o lectura) es un refinado proceso inferencial y deductivo por cuanto, el lenguaje estético es ***connotativo,*** es decir que no procura ser univoco, descriptivo y puntual como el lenguaje *denotativo*, sino que - a través de la superposición de varias capas de significado - configura el sentido. El lenguaje connotativo, por ende, el conocimiento estético, precisa del contexto para comprender la dirección de la obra o experiencia artística.

Las emociones son *efectos de sentido*, puesto que son el resultado de la interpretación. Resultado de la búsqueda de ese mensaje que no es explícito en la obra, sino que debe ser escrutado por el espectador, quien (extendiendo los pliegues de significado de la obra) finalmente reconstruye el sentido. Esta es una operación lúdica, propia de la experiencia estética que produce asombro y fascinación ante el conocimiento hallado.

[15] Semiósfera: concepto desarrollado por Yuri Lotman. Es el mundo de los signos en el que todos los humanos viven e interactúan.

Se concluye que en los ***efectos de sentido*** participan tanto el *emisor* con sus estrategias discursivas de presentación del contenido, como el *receptor* que, para la reconstrucción, hace uso de las competencias artísticas, de los conocimientos del contexto cultural, así como su propia intuición para el encuentro con la experiencia estética.

Anteriormente, el espectador buscaba un objeto para contemplar; hoy día por influencia de los medios digitales, su interés comienza a trasmigrar hacia el consumo de experiencias. Así, nuevas formas de experiencia artística emergen, en las que el espectador ya no cumple solamente el rol contemplativo, sino que espera ser parte misma de la obra. Cine inmersivo, scape room, mapping, museo inmersivo, instalación y performance, constituyen nuevas formas de interacción entre el espectador y la obra de arte.

Constituye un importante reto para el artista - músico involucrar una mayor interacción entre sus oyentes y sus obras. El concierto en vivo es una excelente alternativa para tal fin.

Concierto en vivo vs grabación *live*

En los siguientes párrafos se hacen evidentes las particularidades en la relación tanto del concierto, como de la grabación desde la perspectiva del espectador.

Estas precisiones ponen en evidencia la actividad artística musical como ***AC***, que precisa de la actuación y retroalimentación del público *receptor*, de acuerdo con la *función conativa* del lenguaje.

Gracias a la tecnología de la grabación, edición y transmisión, la relación entre el sonido y su fuente de emisión ha cambiado. Una grabación puede ser manipulada, corregida, sincronizada a tal punto que la ingeniería de sonido puede arreglar incluso una voz desafinada. Esta es una de las diferencias fundamentales con una presentación en vivo, en la que el artista demuestra - en una mayor medida - sus verdaderas capacidades artístico - profesionales.

Del mismo modo, la grabación de un concierto se realiza, grabando primero el sonido que luego será sincronizado con la imagen, además de que la cámara, dirige la atención visual hacia lo que se quiera mostrar. El procedimiento es mucho menos espontáneo que un performance en vivo. Podría sugerirse que, el *live* es más auténtico que la grabación.

Según Opazo, […] "la presencia física de artistas y espectadores no es la única diferencia entre la performance en vivo y la performance grabada puesto que las plataformas digitales permiten retroalimentación a través de blogs comentarios" (Opazo, 2018, pág. 255). De ninguna manera este tipo de interacción sería comparable a una presentación en vivo.

Para ejemplificar, un espectador observa la reproducción de un concierto desde su casa, frente al computador o televisor mientras cena o realiza otras tareas. Es probable que haya escogido el video al azar, pues la necesidad que busca suplir aquí no es la de asistir a un concierto, sino la de ambientar o acompañar una actividad.

Puede repetir, incluso el fragmento que más le guste u omitir las secciones que no sean de su interés. Es una relación utilitaria.

Dista enormemente de la disposición que se tiene al asistir a un concierto: la concentración y atención necesarias para acontecimientos que pueden llegar a ser irrepetibles, el encuentro con otras personas que comparten, tanto la misma disposición como el interés por el espectáculo al que asisten, hacen que las dos formas de concierto generen situaciones completamente distintas.

[…] "Los efectos emocionales y motivacionales (de la música) son innegables; en eventos públicos, la música despierta las mismas emociones en forma simultánea, y en los diferentes rituales de la vida, como nacimientos, matrimonios y muerte, está presente como un modo de expresión y reforzamiento emocional" (Baumgartner, 2006).

Por lo expuesto, la interacción emocional que se genera entre los participantes de un concierto en vivo no es emulable a la experiencia de aquel que se hace a través de grabaciones, en medios y/o plataformas.

La música interpretada en vivo genera una relación emocional entre los espectadores y los músicos. Por ello y aun cuando todo tipo de música abunda en las plataformas digitales, los conciertos siguen siendo altamente valorados y consumidos por el público.

Aunque el espectáculo esté planeado y organizado en vivo, con la retroalimentación del público *in situ,* es posible dar otra ruta a la presentación, situación que no ocurre si se trata de una grabación. En este caso el performance es un elemento que provee el azar, que debe considerar la interacción con el público que espera ver en carne y hueso al artista con el que, posiblemente, se haya conectado emocionalmente.

Respecto a (**VV**) correspondiente a la casilla 9, los valores políticos son las relaciones que teje la sociedad alrededor de las prácticas de la socialización de la música. La gente forma lazos sociales en torno a construcciones ideológicas y discursivas que provienen o que son respaldadas por los contenidos de la música. Se forma un gusto musical alrededor de ciertos géneros, los cuales se van asimilando al discurso propio de un colectivo y del individuo. Es una toma de posición frente al mundo y la sociedad. La identificación se da no solo con el artista y su propuesta en conjunto, sino también en la construcción colectiva de la comunidad de oyentes espectadores. El oyente espectador es participante, se desempeña en la sociedad y en la cultura por medio de la identidad y de la toma de posición.

Esto es muy importante dado que las estrategias del *emisor* para generar ciertos efectos de sentido en el espectador, trascienden el nivel individual de éste y se convierten en una maquinaría al servicio de la industria de la música cuya preocupación es, evidentemente, económica y opera a través del dominio ideológico como afirman Adorno y Horkheimer (1998) diciendo que la industria cultural, no es políticamente neutra, sino que está al servicio de una causa: la causa del capital y, que la constitución de ésta en estructura, convierten a la

producción cultural en la clave de la reproducción social. Así, muchas de las estrategias de socialización resultan ser enajenadoras e invasivas. Por lo anterior, es preciso que el oyente espectador tenga un criterio para la toma de posición frente a estos intentos de intrusión, lo que además le permitirá a un colectivo generar resistencia a través de la misma música.

CONCLUSIONES

Las conclusiones se agrupan de la siguiente manera:

1. Sobre el ***Nonágono Semiótico*** como metodología para la investigación y el cuadro como recurso didáctico.
2. Sobre el signo ***AC*** y su importancia como fenómeno.
3. Sobre las proyecciones del trabajo de grado y campos fértiles para la aplicación de la metodología.
4. Sobre la experiencia de la investigación formativa y las expectativas profesionales del paso por la Universidad Pedagógica Nacional de la autora del trabajo de grado.

En cuanto a la metodología de investigación. ***Nonágono Semiótico***:

- El cuadro facilita el análisis, la organización de información, la conformación de rutas de lectura de cualquier fenómeno. Al ser un gráfico - tratándose de un tema tan complejo como es el análisis de signos - se constituye como un *recurso didáctico* apropiado para el investigador y para los lectores, por cuanto demuestra los aspectos integradores sintéticos de la significación y sus divisiones. Una vez comprendidas sus reglas de juego, se torna en una interesante actividad de mapeo.
- La importancia del análisis semiótico radica en la tercera *tricotomía*: el **valor**. Esta *tricotomía* permite observar todas las motivaciones socioculturales, que son las que dan ocasión a las tricotomías anteriores. También el análisis semiótico es importante por desarrollar la descripción del signo ***AC*** en relación con el sujeto de referencia, por su enfoque flexible-analítico hacia fenómenos a nivel micro o macro, por su potencial proyectivo y por los productos sociales que de allí son posibles configurar.
- El modelo resultante puede llegar a ser demasiado amplio dificultando una labor delimitadora, ya que al revisar cada variable aparecen más caminos posibles, más teorías desde las cuales se puede observar el problema, concepto o fenómeno. No obstante, el cuadro puede aplicarse sucesivamente para afinar la perspectiva, algo que por el tiempo y la envergadura de la investigación no fue posible realizar.

En cuanto a la actividad artística como ***AC***:

- Caracterizar los fenómenos artísticos como actos comunicacionales, permite examinar la práctica artística fuera de la autonomía significativa del arte, evidenciando cómo los modos de producción y de consumo/recepción de una obra artística, están determinados por prácticas socioculturales y económicas institucionalizadas. Así, es indiscutible que este proceso (creación – producción - socialización) está motivado y regulado a través de leyes y estrategias sociales (tercera *tricotomía*: **valor**) que motivan todo el proceso. De aquí la importancia de que ***AC*** se analice como el signo.
- El *receptor*, visto desde la *función conativa*, es un mundo gigantesco por explorar. Generalmente lo vemos como un receptáculo vacío. Una de las conclusiones de la investigación es que éste, es el que construye el sentido del mundo, es quién tiene el potencial de redirigir y desarmar aquellos artefactos comunicativos e ideológicos que pretenden ser impositivos, de manera directa o indirecta como los valores éticos y estéticos institucionalizados.
- La percepción, aún en su aspecto más sensual, el de los órganos que captan y conducen señales al interior del cuerpo, es un conjunto de reglas, con el que vemos el mundo. ¿Qué es la música? Unas señales mecánicas, que se convierten luego en energía química, que a su vez se convierte en energía eléctrica la que es hilvanada por los patrones psicofísicos aprendidos por el cerebro, que hacen que interpretemos estas señales como **escuchar música**. La música no existe *per se*, como todo nuestro mundo humano es una interpretación, un punto de vista.
- Las *funciones del lenguaje* hacen presencia en el ***Nonágono Semiótico*** del signo ***AC*** así: la *función emotiva* puede observarse en las casillas 1,2,4,5 y 7; la *función conativa* en las casillas 6, 8 (en especial) y 9; la *función metalingüística* en la casilla 1; la *función poética* en la casilla 9; la *función referencial* en las casillas 3,6 y 9. Si bien, en todo el cuadro puede verse la influencia interdependiente de estas funciones, las que fueron señaladas son más específicas y pueden brindar otra perspectiva para abordar el mencionado ***Nonágono Semiótico***.

En cuanto a las proyecciones del trabajo de grado:

- El trabajo de grado es susceptible de ser analizado en un nivel comparativo, para dar cuenta de la incidencia del prototipo icónico en la actividad artística musical. No obstante, puede determinarse otros signos distintos al ***AC*** como, por ejemplo, el sistema musical sea cual fuere. Incluso, puede elegirse otros fenómenos sujetos de análisis semiótico, derivados de la actividad compositiva, así como de la producción y socialización.
- A través de un diseño metodológico análogo al empleado en este trabajo de grado, es posible realizar estudios de públicos que permitan diseñar parrillas de contenido para medios comunicativos como radio, prensa, televisión, plataformas digitales o proyectos curriculares de apreciación y análisis de fenómenos musicales actuales.

En cuanto a la experiencia formativa e investigativa en la UPN:

- La formación que me brindo la UPN incentivó en mí: nuevas formas de ver y de comprometerse con la educación; diversas formas de interactuar y formar comunidad con los participantes de la universidad; conformar un saber, un saber hacer y un saber comunicar la música, comprendiéndola como una parte integral del desarrollo humano.
- El proceso de investigación supone el establecimiento de las piedras angulares de mi horizonte profesional, transitando por los caminos de la musicología, la etnomusicología, la antropología, la semiótica, la lingüística, la filosofía, la sociología y todos aquellos que me permitan la configuración de los fenómenos musicales que emergen y escudriñar profundamente los que permanecen en el pasado.

Referencias

Amossy, R. (1999). *Images de soi dans le discours.* Lausanne-Paris: Delachaux et Niestlé.

Ausubel, D., Novak, J., & Hanesian, H. (1978). *Psicología educativa. Una mirada cognitiva.* Nueva York: Holt, Rinehart and Winston.

Baumgartner, T. (2006). The emotional power of music: How music enhances the feeling of affective pictures. *Brain Research*, 151 - 164.

Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura.* Madrid: Siglo Veintiuno.

Capdevila, P. (2005). *Experiencia estética y hermenéutica literaria: un diálogo entre Immanuel Kant y Hans- Robert Jauss (Tesis doctoral.).* Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. Obtenido de http://hdl.handle.net/10803/5169

Carrillo, A. & Jiménez, A. (compiladores). (2006). *La práctica investigativa en ciencias sociales.* Bogotá: Fondo editorial UPN.

Castello Holguín, D. (2014). *Experiencia estética y hermenéutica literaria en Jauss. La configuración de un receptor activo. (Tesis de pregrado).* Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Charaudeau, P. & Maingueneau, D. (2005). *Diccionario de análisis del discurso.* Buenos Aires: Amorrortu.

Comité de investigación. (2020). *Manual para el desarrollo de trabajos de grado LEM - DEM -UPN.* Bogotá.

Dallera, O., & Zecchetto , V. (2005). *Seis semiólogos en busca del lector: Saussure/Peirce/Barthes/Greimas/Eco/Verón y otros.* Buenos Aires: La Crujía.

Eco, U. (1973). *Signo.* Barcelona: Editorial Labor S.A.

Fierro, J. M. (22 de Junio de 2015). La cantante Claudia Gómez regresa con su álbum "De amores profundos". *El Tiempo*. Obtenido de https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-15990416

Fischer Lichte, E. (2014). *Estética de lo performativo.* Madrid: Abada.

Goffman, E. (1963). *Behavior in public places: Notes on the social Organization of Gatherings.* New York: Macmillan Publishing Co., Inc.

Goffman, E. (2004). *La presentación de la persona en la vida cotidiana.* Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Guerri, C. . (2015). VI Jornadas "Peirce en Argentina". *Grupo de Estudios Peirceanos en Argentina Centro de Estudios Filosóficos "Eugenio Pucciarelli"* (págs. 1 - 8). Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires.

Guerri, C. F. (2014). *Nonágono semiótico : un modelo operativo para la investigación cualitativa.* Buenos Aires: Ediciones UNL : Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Hernández, Ó. (2012). La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 7*, 39-77.

Jakobson, R. (1988). *Lingüística y poética.* Madrid: Editorial Cátedra.

López Cano, R. (2014). "Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad". *De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina*, 41-78.

Mandoki, K. (2006). *Estética y comunicación: de acción, pasión y seducción.* Bogotá: Grupo editorial Norma.

Niño, V. M. (1998). *Los procesos de la comunicación y del lenguaje.* Santa Fé de Bogotá: Ecoe ediciones.

Ochoa, F. (2012). Claudia Gómez: Una artista colombiana en otra parte. En C. M. Alejandra Quintana Martínez (Ed.), *Mujeres en la música en Colombia* (págs. 291-308). Bogotá: Pontificia Uiversidad Javeriana.

Opazo, Ú. P. (2018). ¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas 13* , 207-231.

Perez, F. (1999). Barthes y la música : esquema teórico en tres figuras. *Resonancias*, 25-34. Obtenido de https://repositorio.uc.cl/handle/11534/6692

Restrepo, M. L. (2012). Artificar y estética. Signo y significado." Peirce, más que signos.". En P. P. Amador. (Ed.), *Cátedra Marta Traba Arte y Cerebro. Las neurociencias y su relación con las artes.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Serrano, M. M. (2010). La producción de sentido. Obtenido de http://www.redcimas.org/wordpress/wp-content/uploads/2012/08/m_MMontanes_LaPRODUC.pdf

Singer, M. (1955). The Cultural Pattern of India. *The Far Eastern Quarterly 15*, 23-36.

Vidales Gonzáles, C. E. (junio de 2009). La relación entre la semiótica y los estudios de la comunicación: un diálogo por construir. *Comunicación y Sociedad*(11), 37-71. Recuperado el 8 de agosto de 2020, de <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2009000100003&lng=es&nrm=iso

Anexos

Anexo N° 1. Claudia Gómez: Biografía de una cantautora

"Claudia es una artista: compone, crea, trasmite, vibra
y nos pone a vibrar con cada nota…"

Federico Ochoa

Claudia, nació en envigado el 24 de septiembre de 1952. Hija de una cantante conocida en su ciudad, Ángela Suárez, quien fue su primera guía en el mundo de la música y el medio a través del cual Claudia tenía contacto de primera mano con las novedades discográficas.

En aquel entonces la música no era difundida tan rápidamente puesto que los medios digitales aún no se encontraban en auge. Todavía la música se escuchaba en casete, música que llegaba a manos de Claudia a través de su madre, que por ser cantante y realizar grabaciones estaba más en contacto con las disqueras. Así Claudia tenía contacto de primera mano con el rock, con el que creció, escuchando los Beatles.

La guitarra llegó a su vida para ser su compañera musical a los doce años. Dos años más tarde grabó su primer disco titulado ***"Claudia"***

Desde temprana edad Claudia había trabajado en la música con otras mujeres. El cuarteto *Ellas*, conformado con jóvenes compañeras del colegio, quienes realizaron conciertos a nivel local y nacional.

En la década de los setenta, Claudia viaja a Londres, donde reside por un tiempo, regresa a Colombia viviendo en Medellín y Bogotá, ciudades donde comienza las exploraciones con músicos del folclor colombiano. "Esos cinco años, del 78 al 83, fueron de pura música colombiana […] "ahí conocí el bambuco, el pasillo, recorrí los festivales… En ese momento había en Bogotá un movimiento muy importante de música colombiana" (Ochoa, 2012).

Se puede afirmar que desde ese momento comienza su exploración por las sonoridades del país que incorpora en sus siguientes productos.

En efecto, por la época muchas agrupaciones de las costas se desplazaban a Bogotá para desarrollar sus proyectos musicales. Chirimías del pacífico, gaiteros de la costa atlántica, agrupaciones vallenatas nutrieron y ampliaron el panorama musical de Claudia y su creciente interés por las músicas del país.

El vallenato fue uno de sus géneros predilectos, pues el énfasis que hace este género en la tradición oral, en la narrativa y su instrumentación, le mostraron a la cantautora que se podían contar historias, que gente como ella podía expresarse a través esta música.

[…] "Pensaba que era una música que realmente se asemejaba a la brasilera en el sentido de que era una letra relativamente moderna comparada con los bambucos y las guabinas y todo eso que hablaba de temas que yo no entendía." (Ochoa, 2012, pág. 303).

Cuando menciona las músicas brasileras, se refiere al hecho de que la música que ahora se mostraba al mundo bajo esa denominación, son modernas y estilizadas, en especial el bosa nova que, aunque toman mucho de la tradición musical del país, son músicas modernas y globalizadas, cuyas letras narraron idiosincrasias y preocupaciones de los jóvenes de aquella época.

Es pertinente observar aquí que, en las músicas tradicionales del centro del país, antaño, las letras giraban en torno a temáticas cotidianas de aquel entonces, como las labores campesinas o el tradicional cortejo que también se encuentra presente en las músicas y bailes de todo el mundo. Con el correr del tiempo esas prácticas han mudado, el acervo de los registros coloquiales de la lengua ha cambiado, por lo que las nuevas músicas interesadas en lo tradicional deben reinterpretar estos contenidos.

En el año 1983, tras radicarse en San Francisco EE. UU donde vivió por quince años, desarrolló la parte más importante de su carrera como artista musical. Adentrándose en el

terreno de la música brasilera se incluyó en dicha comunidad de música latina que, por entonces, contaba con importantes figuras como Antonio Carlos Jobim, Vinicius de Morais, Toquinho, este último con quien grabó un concierto televisado que se encuentra en la plataforma YouTube [16].

Al respeto apunta la cantautora […] "no había otra brasilera que cantara allá, por lo cual la colonia brasilera me acogió…" (Ochoa, 2012, pág. 304). Fue en este lugar, perteneciendo al círculo musical de artistas latinos, donde grabó sus tres siguientes producciones: *Claudia canta Brasil* (1989), *Salamandra* (1992) y *Tierradentro* (1996). Estas dos últimas producciones ya se encuentran impregnadas del folclor de Colombia. Es en esta etapa de su carrera en la que Claudia comienza a componer. Es interesante ver que, la antioqueña, no se propuso ser cantautora, sino que esto fue el resultado de varias experiencias de vida que la encaminaron en ello.

Su siguiente disco *Vivir Cantando* (2001), fue grabado en España. En la entrevista que Claudia ofrece a Federico Ochoa, (autor del artículo de donde se extrae parte de la biografía) dice lo siguiente: "La idea de un proyecto en español en San Francisco era algo muy tenue…", (Ochoa, 2012). La cantautora deseaba explorar el idioma como recurso para sus composiciones por lo que supo que debía trasladarse de lugar "…durante quince años yo ignoré totalmente el idioma". Aunque la diáspora era latina, la mayor parte de la música se interpretaba en inglés, y tal vez un poco en portugués. Muchos de los icónicos temas del BossaNova tienen sus respectivas versiones en inglés.

No obstante, Claudia regresa a Colombia el siguiente año para grabar su siguiente disco, *Majagua* (2004) […] "una reelaboración de diversas músicas folclóricas colombianas, un homenaje a las músicas de su país, el cual contó con la colaboración de los más destacados artistas colombianos en cada uno de los géneros que abordó" (Ochoa, 2012)En el año 2009 grabó el disco *Arrópame que tengo frío,* grabación que se llevó a cabo gracias a una beca de

16 Tele Nostalgia Espectaculares Jes. - Toquinho, Claudia y Rubén https://www.youtube.com/watch?v=htEjOhJxioI

creación otorgada por la Alcaldía de Medellín, conjuntamente con una investigación realizada por Alejandro Tobón sobre los romances del río Atrato.

Tal cual (2010) contiene doce composiciones interpretadas por la cantautora interpretadas por su voz y su guitarra, sin ediciones ni doblajes (Ochoa, 2012).

El disco *De amores profundos* (2015) es su producción discográfica más reciente, en la que el dolor y la esperanza tras la pérdida de su compañera canina "Lulita", una labradora que murió envenenada fueron la motivación de varias de las composiciones de este trabajo. De allí el título del disco que habla del […] "empeño nada fácil del desprendimiento, la liberación y el perdón". (Fierro, 2015)

Aunque Claudia no ha sido una artista fuertemente mediática, ni ha sacado provecho económico de su actividad musical (no recibe dinero de Sayco – Acinpro) (Ochoa, 2012, pág. 291), su actividad investigativa, interpretativa y compositiva es muy importante para la música colombiana actual, siendo una de las cantautoras pioneras en la reelaboración de las músicas colombianas y su fusión con elementos compositivos de músicas modernas como el jazz, y el rock y con las peculiares músicas del Brasil además de ser una de las primeras mujeres que en Colombia es reconocida como cantautora.

En su aspecto personal Claudia es una mujer austera, que no precisa de cambios de vestuario, ni maquillajes excesivos, no se afana por ocultar su edad o sus canas, se muestra tal como es, a los espectadores. Así se percibe su música: original… honesta… sin ningún asomo de arrogancia o pedantería" (Ochoa, 2012). Su show es austero, no tiene bailarines en escena, ni juegos de luces, ni mobiliario escénico. Sus presentaciones públicas ocurren en escenarios íntimos, o en los concursos nacionales de música folclórica.

Las influencias musicales de Claudia que recorren casi todo el continente fueron decisivas en la consolidación de su voz y su sonido propio. El rock de su niñez, el Brasil de la diáspora, las músicas colombianas, los viajes, la investigación, toda su experiencia de vida modelaron su voz.

La siguiente tabla presenta la producción discográfica de la cantautora en la que se puede observar el género, la instrumentación, y algunas observaciones respecto a la relación de la obra con sonoridades y/o adaptaciones de textos producto de la investigación en campo.

DISCO	CANCIÓN	GÉNERO	INSTRUMENTACIÓN	OBSERVACIONES
Claudia Canta Brasil (1989)				N.E
Salamandra (1992) 	1. Balafón			N.E
	2. Canción		Guitarra, dos voces, claves	Composición Pablo Milanés.
	3. Aquele Um			N.E
	4. Belén Belén			N.E
	5. Viajante			N.E
	6. Oilando	**Canto de bogas**	**Guitarra eléctrica, cascabeles y voz.**	
	7. Como fue			N.E
	8. Saudações			N.E
	9. Homenaje			N.E
Tierradentro (1996) 				
	1. Tierradentro	Aire flamenco	Dos guitarras, sintetizador, voces y palmas flamencas.	
	2. Música Das Nuvens E Do Chão	N.A	Bajo acústico, guitarra, percusión y voz.	
	3. Soltarlo	N.A	Backing Vocals, voz principal.	
	4. La lluvia	N.A	Guitarra, palo de lluvia, sintetizador, voz.	
	5. La guayabita	Cantos del pacífico	Backing vocals, guitarra, sintetizador.	
	6. No te importe saber	Bolero feelin´	Guitarra y voz.	
	7. Debí llorar	O samba	Guitarra, shaker , cuica, voz, silbido	
	8. Minas de Sú	Fusión flamenco.	Guitarra, voz, percusión, palo de agua.	
	9. Recuerdos de Medellín.	**Bambuco**	**Guitarra y voz. Sintetizador y percusión.**	
	10. Me gustaría cantar	Bossa Nova	Guitarra y voz	
	11. Aguacerito llové	Tradicional del pacífico	Sonidos de la selva, sintetizador, voz principal y coro.	
	12. Rocío		Guitarra 12 cuerdas, guitarra y voz.	
	13. Todo cambiará	Tropical	Guitarra, bajo acústico, claves y percusiones. backingtrack voces.	
	14. Nuestro amor	N.A	Guitarra y voz.	
Vivir cantando (2000) 				
	1. Y háblame	Bolero feelin´	Guitarra , voz trompeta.	
	2. Reina de la noche		Guitarra , percusión india, voces.	
	3. Canción de año nuevo	Balada jazz	Piano y voz	
	4. Moliendo café	Tropical	Guitarra, percusión, melódica y voz.	Cover de José Manzo Perroni- Hugo Blanco
	5. Luces		Guitarra , voces masculina y femenina.	
	6. Dónde está tu querer	Bossa Nova	Guitarra, trompeta y voz.	
	7. Poema de amor	N.A	Guitarra, percusión india, tres cubano.	Letra del poeta colombiano Darío Jaramillo Agudelo.
	8. Alucinación	N.A	Sintetizador y voz.	
	9. Voy a apagar la luz		Guitarra, melódica y voz.	
	10. Vivir Cantando	Bambuco	Guitarra y voz.	Cover del compositor Lucho Vergara.
	11. Añoranza	N.A	Guitarra y scatt vocal.	
	12. Este amor	Balada jazz	Trío de jazz (piano, contrabajo, batería) y voz.	
Majagua (2004) 				
	1. Cumbianeo	**Cumbia**	**Voz, coro, bajo, Tambor alegre, trompeta.**	
	2. Nuevos días	N.A	Trío de jazz (piano, contrabajo, batería) y voz.	
	3. Ríete, Gabriel	Pasillo	Clarinete,	Scatt vocal del pasillo instrumental de Oriol Rangel.
	4. Oí Lando	Tradicional del Pacífico	Guitarra, saxofón soprano y voz	Cantos del pacífico
	5. Ya me va a coge		Marimba de chonta, tambora, voces.	
	6. Recuerdos de Medellín	Bambuco	Piano, contrabajo, saxofón soprano.	
	7. Los sabores del porro	Porro	Piano, Bajo, redoblante, saxofón, trombón, voz	Composición de Pablo Flórez
	8. Joropeando	Joropo	Contrabajo, cuatro, voces.	
	9. Chi saupa pono	N.A		
	10. La piragua	Cumbia	Piano, contrabajo, batería, saxofón, clarinete y voz.	Composición de José Barros.
	11. La gata golosa	Pasillo		Composición de Fulgencio García. Scatt vocal.
	12. En el corazón de los Katios	N.A	Voz	

Tal Cuál (2010) 				
	1. Sangría	Canción	Voz y guitarra	
	2. Cuánto te amé	Bolero	Voz y guitarra	
	3. Ya no me importa más	N.A	Voz y guitarra	
	4. Tiempo de amar	N.A	Voz y guitarra	
	5. A Juan allá en el valle	Paseo Vallenato	Voz y guitarra	
	6. Si no te quedas	N.A	Voz y guitarra	
	7. Harmony man	N.A	Voz y guitarra	
	8. No te confundas	Bolero feelin´	Voz y guitarra	
	9. Con mi viola quebrá	N.A	Voz y guitarra	
	10. Poco a poco	N.A	Voz y guitarra	
	11. Pregúntale a una flor	N.A	Voz y guitarra	
	12. Entre sueños y guerras	N.A	Voz y guitarra	
De amores profundos (2015) 	1. Azul	Pasillo	Bandoneón, guitarra y voz.	
	2. En los esteros del mar	N.E	Voces , guitarra, percusión.	
	3. Te extraño	Pasillo	Saxofón soprano , guitarra y voz.	Luis Uribe Bueno
	4. Pasillo cruzao	Pasillo fiestero	Bajo, guitarra y voz (scatt vocal), percusión.	
	5. El sueño	N.E		
	6. De amores profundos	Bambuco	Voz, guitarra y percusión.	
	7. Guabina veleña	Guabina		
	8. El bambuco del adiós (2)	N.E		
	9. Lluvia de acordes	Pasillo	Piano, guitarra y voz	
	10. Arrullo para lula	N.E		
	11. Sonríe	Pasillo	Guitarra y voz	
	12. Bambuco del adiós (1)	N.E		

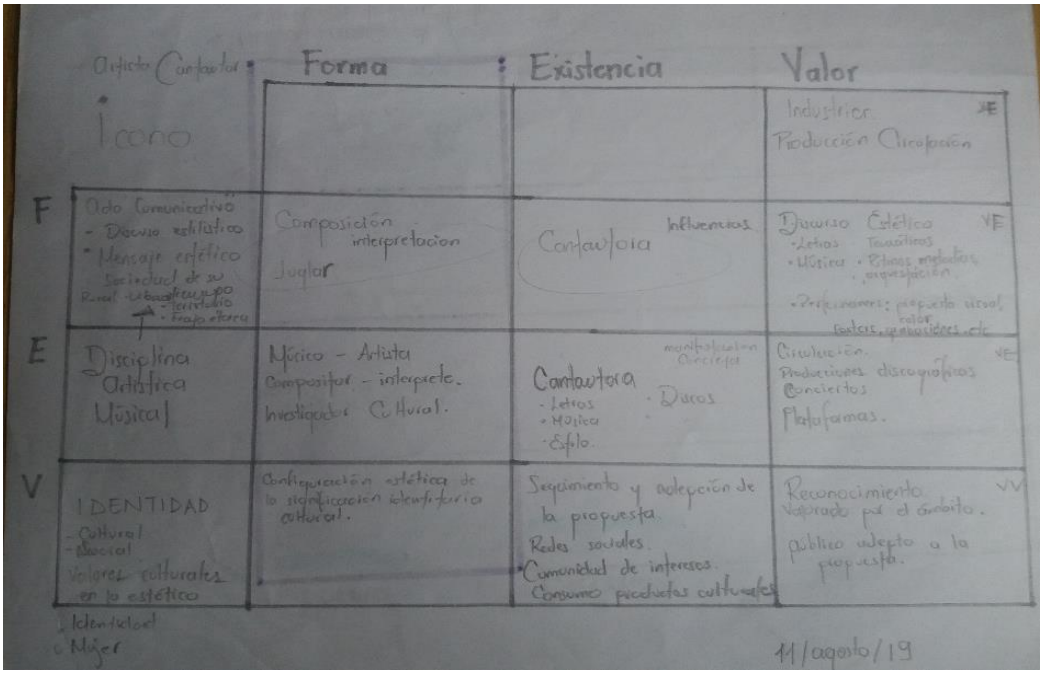
Nomenclaturas
N.A= No aplica
N:E= No se encuentra registro

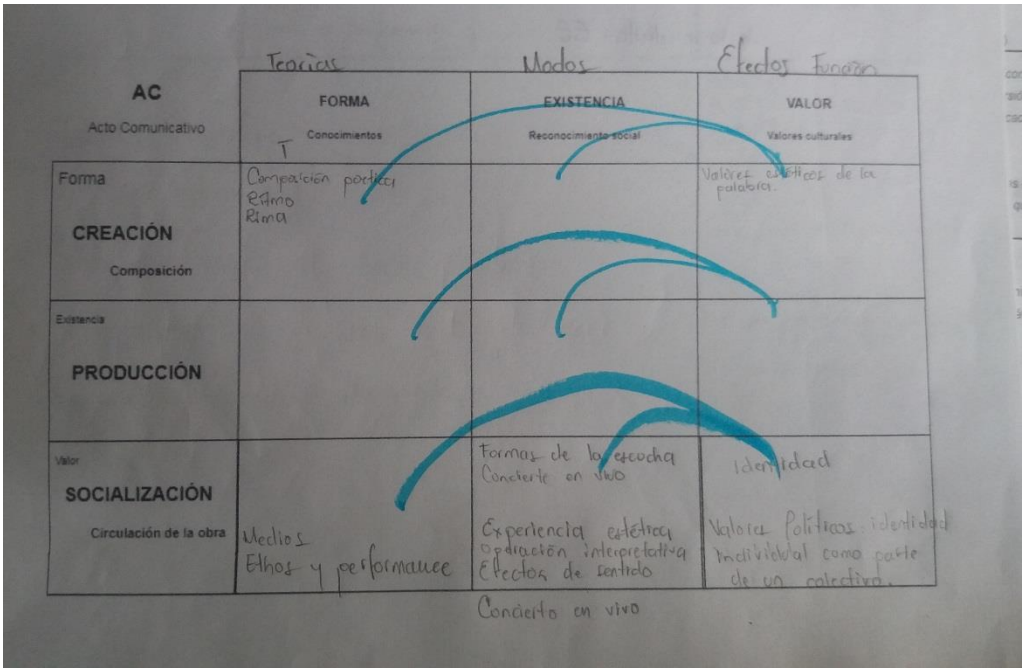
No obstante, la recopilación de la información acerca de la cantautora, no se completa hasta revisar su página de Facebook en la que se encuentra registrada gran parte de su actividad musical actual. En Medellín, Claudia es conocida y afamada. Un público selecto goza de íntimas veladas, de encuentros y colaboraciones discográficas con otros importantes músicos de la ciudad, participando de homenajes a figuras sobresalientes de la música colombiana, como el que se realizó al maestro León Cardona en la Universidad EAFIT al finalizar el año 2018 y realizando círculos de canto para comunidades new age.

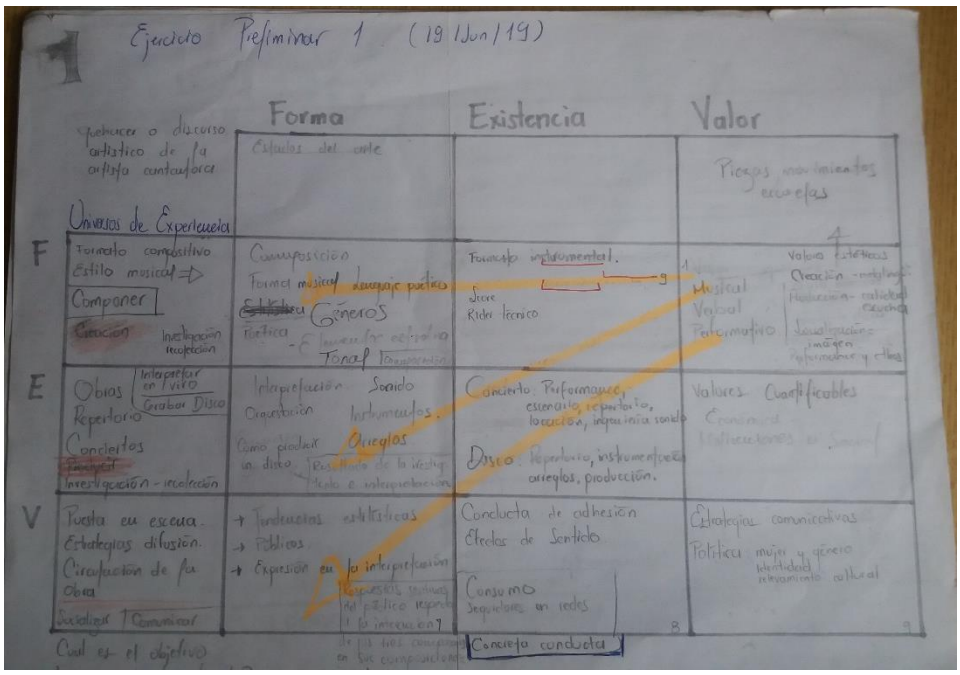
En mayo de 2018, la cantautora, realizó un homenaje a Ella Fitzgerald junto a la Orquesta Sinfónica del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia.

Su reconocimiento se da en su gran mayoría a nivel local, en el ámbito de artistas músicos colombianos. Claudia una mujer independiente que se reúne para tocar con músicos y orquestas ha formado una dupla inseparable con su guitarra.

Anexo 2. Borradores del ícono diagramático del *Nonágono Semiótico*

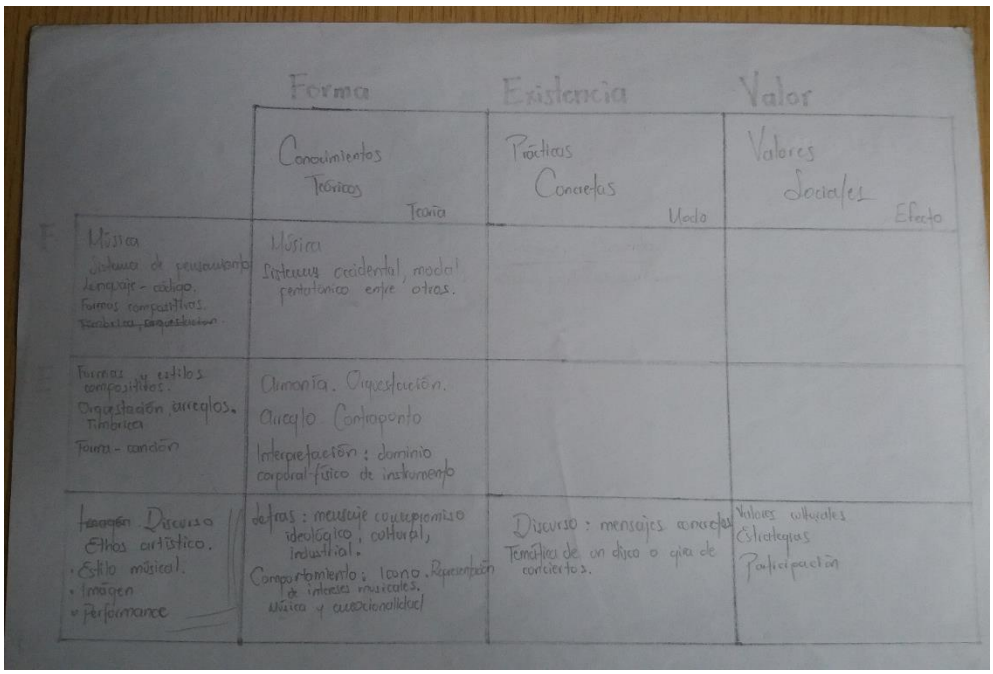




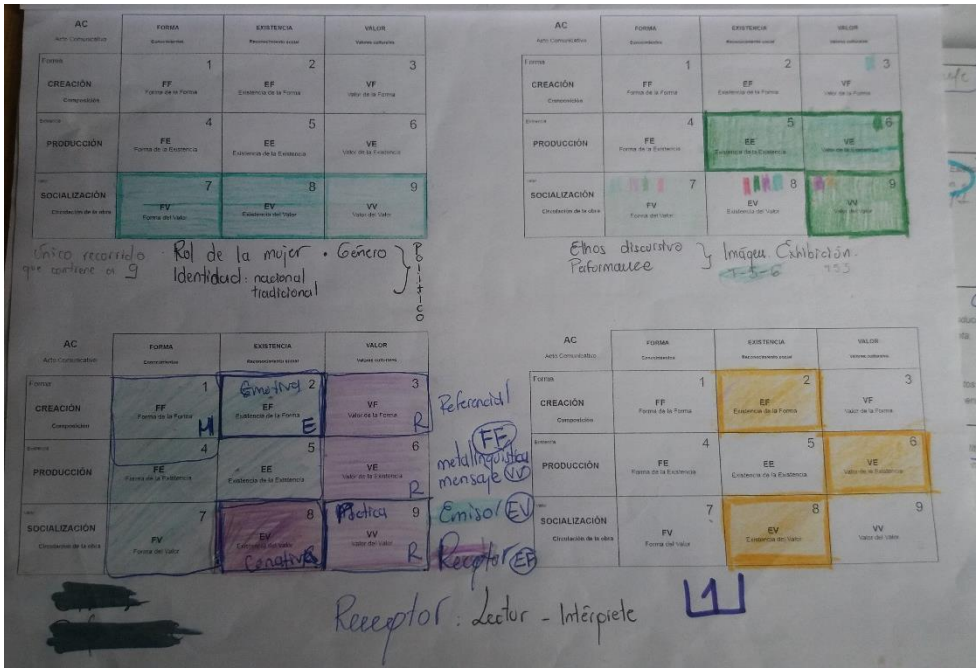


1 Ejercicio Preliminar 1 (19/Jun/19)

	Forma	Existencia	Valor
Universos de Experiencia	Estudios del arte		Riesgos movimientos escuelas
F	Formato compositivo Estilo musical Componer Creación Investigación recolección	Composición Formal musical lenguaje poetico Géneros Tonal	Formato instrumental. Score Rider técnico Musical Verbal Performativo Valores estéticos Creación Recepción calidad escucha Sensibilización imagen performance y otros
E	Obras Interpretar en vivo Grabar Disco Repertorio Conciertos Investigación - recolección	Interpretación Sonido Organización Instrumentos. Como producir un disco. Arreglos	Concierto. Performance, escenario, repertorio, locación, infraestructura sonido Disco. Repertorio, instrumentación arreglos, producción.
V	Puesta en escena. Estrategias difusión. Circulación de la obra Sociología Comunicar Cual es el objetivo	→ Tendencias estilísticas → Públicos → Expresión en la interpretación	Conducta de adhesión Efectos de Sentido Consumo Seguidores en redes Concreta conducta Estrategias comunicativas Políticas mujer y género Identidad patrimonio cultural



	Forma	Existencia	Valor
	Conocimientos Teóricos Teoría	Prácticas Concretas Modo	Valores Sociales Efecto
F	Música Sistema de pensamiento Lenguaje - código. Formas compositivas. Escuelas, composición.	Música Sistema occidental, modal pentatónico entre otras.	
	Formas estilos compositivos. Organización arreglos. Timbrica Forma - canción	Armonía. Orquestación. Arreglo Contrapunto Interpretación: dominio corporal-físico de instrumento	
	Discurso Ethos artístico. · Estilo musical. · Imagen · Performance	obras: mensaje contemporáneo ideológico, cultural, industrial. Comportamiento: tono. Representación de intereses musicales. Música y excepcionalidad	Discurso: mensajes concretos Temáticas de un disco o gira de conciertos.	Valores culturales Estrategias Participación


AC
Acto Comunicativo
FORMA
EXISTENCIA
VALOR
CREACIÓN
PRODUCCIÓN
SOCIALIZACIÓN
FF
EF
VF
FE
EE
VE
FV
EV
VV
Único recorrido que contiene el 9
Rol de la mujer
Género
Identidad: nacional tradicional
Político
Ethos discursivo
Performance
Imagen Exhibición
Emotivo
Referencial
metalingüístico
mensaje
Emisor
Receptor
Práctica
Creativa
Receptor: Lector - Intérprete