



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

**EL GÉNERO MUSICAL COMO PROCESO DINÁMICO:
UNA TEORÍA SEMIO-COGNITIVA DE LA CATEGORIZACIÓN DE
LA MÚSICA**

TESIS

QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN MÚSICA (MUSICOLOGÍA)

PRESENTA:

PABLO MENDOZA HALLIDAY

TUTOR PRINCIPAL:

DR. GABRIEL PAREYÓN MORALES (TUTOR PMDM – UNAM)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:

DR. JUAN CARLOS GONZÁLEZ GONZÁLEZ (UAEM)

DR. JORGE DAVID GARCÍA CASTILLA (TUTOR PMDM – UNAM)

CIUDAD DE MÉXICO, OCTUBRE DE 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Resumen.....	iv
Abstract	v
Agradecimientos	vi
1. Introducción.....	1
1.1. Planteamiento del problema	1
1.2. Justificación y objetivos	5
1.3. Antecedentes de esta investigación	8
1.4. Estructura de esta tesis	9
2. La conceptualización, categorización y clasificación de la música desde una aproximación semio-cognitiva	12
2.1. El “problema” del concepto de <i>música</i>	13
2.1.1. La entidad musical discursiva	16
2.1.2. Perspectiva ontológica de la música.....	20
2.1.3. La música como forma simbólica y proceso dinámico	24
2.1.4. Ideales, modelos conceptuales y representación prototípica de las entidades musicales	27
2.2. Teorías de la categorización cognitiva y su aplicación a la música.....	33
2.2.1. Modelos cognitivos en la categorización de la música	36
2.2.2. La <i>dimensión horizontal</i> en la categorización musical.....	43
2.2.3. La <i>dimensión vertical</i> en la categorización musical.....	47
2.2.4. La diferencia entre categorización y clasificación de la música	50
2.3. Tipos de categorización y sistemas de clasificación en la música	60
2.3.1. Categorización <i>ad hoc</i> en la música	61
2.3.2. Categorización <i>de facto</i> en la música	62
2.3.3. Clasificaciones <i>oficiales</i> de la música	68
2.3.4. <i>Folksonomías y etiquetado social</i> de la música	73
2.3.5. Modelos computacionales en la categorización de la música	75
2.4. Recapitulación.....	81
3. Revisión del concepto del <i>género musical</i>	86
3.1. Extensión y límites del concepto de género	87
3.1.1. Diferencias conceptuales entre género, estilo y otras metacategorías.....	88
3.1.2. Géneros oficiales, <i>de facto</i> y <i>ad hoc</i>	96
3.2. Modelos conceptuales de los géneros	99
3.2.1. Géneros musicales como esquemas	102
3.2.2. Géneros musicales como convenciones	107
3.2.3. El género musical como proceso dinámico	111
3.3. La problemática del análisis del género	116
3.3.1. Análisis diacrónico de los géneros	117
3.3.2. Análisis sincrónico de los géneros	120
3.4. El género musical como <i>paratexto</i> : la <i>indicación genérica</i>	123
3.4.1. El paratexto en la comprensión del discurso musical.....	125

3.4.2.	Intencionalidad y grado de responsabilidad en los paratextos	127
3.4.3.	Títulos genéricos en la música	128
3.4.4.	Indicación genérica en comentarios a la música y otros paratextos musicales	132
3.4.5.	La problemática de la indicación genérica	135
3.5.	Recapitulación.....	139
4.	La incidencia de la indicación genérica en la significación musical	144
4.1.	Los signos de la música y el género	145
4.1.1.	Tipos de signos en la música y el género	147
4.1.2.	El género como interpretante de la música.....	149
4.2.	El aspecto semántico del género musical	153
4.2.1.	Tipos de interpretantes del género musical	154
4.2.2.	La semántica lingüística de la indicación genérica	157
4.2.3.	Metáfora y metonimia en el género musical	162
4.3.	La dimensión pragmática del signo musical: la escucha musical	166
4.3.1.	Competencias de escucha musical	167
4.3.2.	Clasificación de la escucha musical	169
4.3.3.	Modelos de escucha	173
4.4.	La expectativa en la significación del género	182
4.4.1.	Expectativa en la presencia de la indicación genérica.....	184
4.4.2.	Expectativa en la ausencia de la indicación genérica.....	187
4.5.	Modelo de análisis semiótico para la indicación genérica	188
4.5.1.	Posibilidades del modelo.....	191
4.5.2.	Limitaciones del modelo	194
4.6.	Recapitulación.....	196
5.	Conclusiones.....	201
	Bibliografía	210

Resumen

El *género musical* es el concepto al que generalmente se recurre para nombrar “tipos de música”. Sin embargo, en la teoría de la música este concepto ha suscitado diversos debates sobre cómo se conceptualiza, qué se categoriza en el género, cómo se logra tal categorización, cuál es la función que cumple y si es necesario o se puede evitar o sustituir. Independientemente de la postura que haya sobre estos interrogantes, la categorización de experiencias sensibles como la música es cognitivamente inevitable y constituye una de las maneras de hacer aprehensible el conocimiento. Por la misma razón, la categorización de la música es una herramienta más en la construcción del significado que la música adquiere y que permite hacer uso de ella.

El objetivo de esta tesis es hacer una revisión del concepto de *género musical* a través de una propuesta teórica que revalúe los paradigmas actuales de la categorización y que, desde una mirada a su dimensión socio-psicológica, dé cuenta de cómo se compone la categoría, cómo se puede analizar y cómo incide en los procesos de significación musical por medio de indicaciones genéricas. Las teorías cognitivas (enactivistas) y semióticas (peirceanas) de la categorización se integran en esta propuesta para concebir al género como un *proceso dinámico* que incluye fases de categorización cognitiva, de convencionalización y de taxonomización. Esto permite dar una mirada más amplia a esta forma de categorización de la música, la cual puede contribuir a repensar el rol del género en la teoría de la música. Asimismo, analizar el género y la indicación genérica como signos de la música lleva a entender su función de guía hermenéutica de la música y puede dar luces sobre cómo apropiarse esta estrategia semiótica y optimizar su uso.

Palabras clave: Género musical; categorización cognitiva; semiótica; indicación genérica; teoría de la música; significación musical.

Abstract

Musical genre is a concept widely used to name “kinds of music”. However, in music theory this concept has provoked debates on how it is conceptualized, what is categorized through the genre, how is such categorization achieved, what is its function, and if it is necessary or if it can be avoided or replaced. Regardless of the posture on these subjects, the categorization of sensitive experiences such as music is cognitively inevitable. It is one of the ways to make knowledge apprehensible. For the same reason, the categorization of music is one more tool in the construction of the meaning that music acquires and that allows to make use of it.

The aim of this thesis is to review the concept of musical genre through a theoretical proposal that reassesses the current paradigms of categorization and that, from a viewpoint of its socio-psychological dimension, explains how the category is comprised, how it can be analyzed and how it affects the processes of musical signification through generic indications. The cognitive (enactivist) and semiotic (Peircean) theories of categorization are integrated in this proposal in order to conceive genre as a dynamic process that includes phases of cognitive categorization, conventionalization, and taxonomization. This allows us to have a broader approach to this form of categorization of music, and it can contribute to rethink the role of genre in music theory. Furthermore, analyzing genre and generic indication as signs of music leads to an understanding of its function as hermeneutic guides to music. This can shed light on how to appropriate this semiotic strategy and optimize its use.

Keywords: Music Genre; Cognitive Categorization; Semiotics; Generic Indication; Music Theory; Music Signification.

Agradecimientos

A mi familia, por su continuo aliento para llegar hasta el final

A Victoria, por acompañarme en este viaje y en todas las decisiones tomadas

A mis compañeros, por escucharme y por sus geniales preguntas y comentarios

A la UNAM, por su respaldo

A todos los colaboradores que me ayudaron a terminar esta etapa

A Susana, Juan Sebastián y Gabriele, que con su comprometida lectura me dieron una gran retroalimentación

A Juan y Jorge David, por toda su disposición, observaciones, consejos y ayuda

A Gabriel, por su valiosísima guía, su confianza y su apoyo

Clasificar es el primer paso para comprender; porfiar en clasificar es el primero para confundir.

Nicolás Gómez Dávila

1. Introducción

Hablar de música es hablar de categorías; categorías que pueden ser usadas para describirla, o para representar aspectos suyos. La música misma se convierte en categorías cuando nos referimos a *lo que escuchamos*. Por lo tanto, así como escuchamos y pensamos la música, escuchamos y pensamos categorías; categorías que podemos nombrar con palabras o también categorías que, sin un nombre que las refiera, existen en la mente como una abstracción del pensamiento. El pensamiento musical está, entonces, fundamentado en categorías. “Si pensar es pensar en términos de categorías, entonces pensar en música es pensar en términos de categorías musicales” (Zbikowski 2002: 59).¹

La teoría de la música, más que dedicarse al estudio de objetos de una existencia real —que ni siquiera son tangibles—, trata a las abstracciones que la mente es capaz de formular sobre las experiencias sensibles que conforman lo que llamamos *música*. Si el conocimiento de la música está expresado en términos de categorías, resulta entonces pertinente estudiar estas categorías para entender cómo cobran sentido.

1.1. Planteamiento del problema

Imaginemos por un momento algunas situaciones de escucha musical. Vamos a un recital a una sala de conciertos y antes de la función le dedicamos unos minutos a leer el programa de mano que nos han entregado; la información que leemos nos prepara para la audición y nos genera expectativas. Para aprovechar un momento de descanso buscamos en nuestro reproductor de música aquélla que sea más apropiada para el momento. En una conversación con un amigo le explicamos de qué se trata la música que recientemente nos cautivó, antes de compartírsela. En todas estas situaciones la música ya está significando algo antes de hacerse presente en nuestros oídos. Asimismo, en todas estas situaciones, la forma como la llevamos a nuestra mente es a través de categorías.

¹“If to think is to think in terms of categories, then to think of music is to think in terms of musical categories.”

Percibir y concebir varias cosas y considerarlas homólogas es el resultado de un complejo proceso cognitivo que conocemos como *categorización*. Una breve definición de este concepto es: “capturar cognitivamente entidades con un [mismo] criterio” (González 2006: 13); o también: “apilar cosas en una misma columna, o llamarlas con un mismo nombre” (Neisser 1987:1). Mediante la categorización podemos enfrentar de forma óptima la multiplicidad y diversidad del mundo que nos rodea, dándole un aspecto de “masas familiares” o “conjuntos” que puedan ordenarse fácilmente con ayuda de la memoria y posteriormente de la clasificación sistematizada.

Las categorías mentales nos ayudan a simplificar las abstracciones del pensamiento. La mente “abstrae” porque, por un lado, simplifica procesos cognitivos, y por otro lado, “crea realidad” cognitiva. Estos procesos, en un balance de simplificación y creación de una realidad compleja, participan de manera muy significativa cuando oímos y pensamos la música. Al categorizar las *entidades musicales*, como aquellas que llamamos “obras musicales” —o bien “trozos” de ellas— podemos incluso imaginar el fenómeno musical en diferentes “modos”, “espacios” o “dimensiones”, que a su vez forman nuevas categorías. Las categorías más comúnmente usadas para este fin son las que llamamos *géneros musicales*.

En las “culturas occidentales”,² el género musical es entendido como una categoría que reúne entidades musicales que comparten uno o varios criterios de *compatibilidad social*, *afinidad contextual* y *verdad simbólica*. Siendo así, a través de los géneros se explican características de esas entidades, en donde se destaca lo más relevante que ayude a diferenciar aspectos de la mayoría del corpus universal entendido como *música*, y a asociarla con otras entidades que compartan los mismos rasgos. En ocasiones pueden contextualizarla en determinados ámbitos.

Más allá de que cualquier fenómeno que se considere “musical” pueda ser categorizado a través de un género, *lo que se categoriza realmente* es una entidad imaginaria, no necesariamente explícita, e identificable de aquello que llamamos *música* en términos de una cultura específica. Esta idea está entonces directamente relacionada con el problema ontológico de lo que se considera *qué es*, tanto la música como sus entidades características

²A lo largo de la presente investigación, se etiqueta “cultura occidental” a la variedad de flujos simbólicos, gramaticales y pragmáticos que caracterizan la *modernidad* como etapa histórica posterior a la homogeneización religiosa y política de Europa, y a la sucesiva colonización del continente americano.

y los géneros que de ella emanan en la cultura. En consecuencia, la categorización y la imputación genérica nunca ocurren de manera “obvia” o “natural”.

Los *géneros*, como convenciones, al igual que cualquier otra categoría —incluida la propia *música*—, son construcciones sociales que surgen de acuerdos compartidos. Aunque la música pueda tener un *carácter universal*, el concepto al que se remite usualmente no tiene tal carácter. Esto implica que no todas las sociedades conceptualizan las entidades musicales como “obras musicales” ni las categorizan en “géneros” específicos; a pesar de esto, siempre van a estar presentes ciertas *categorizaciones relativas* por la inmanencia de las funciones cognitivas de la especie humana.³

En términos humanos, la categorización es cognitivamente inevitable. Sin embargo, esta varía según la significación o la pertinencia que tiene el objeto —en este caso la música— en un contexto dado. Para quien “hace uso de ella” o la “transmite” en sociedad, la significación de la música afecta la significación del género. Pero, asimismo, por el uso que se le dé a la categoría, la significación que cobre el género también afectará la significación de la música. Hay pues, una doble dirección del signo musical en la dinámica de las categorías, entre uso convencional y la conceptualización misma del género.

Aunque se busquen acuerdos y convenciones en la socialización de las categorías para facilitar la “comunicación” de la música, ésta no es percibida siempre de la misma manera. La significación es independiente en los procesos de creación y de recepción de la música porque depende de los contextos, experiencias y capacidades de cada uno. En este sentido, una forma de estabilizar esta categorización de la música es con *indicaciones genéricas*. La indicación genérica se puede entender como un *paratexto musical*: la explicitación del género que aparece como una información textual que acompaña al discurso musical. Las notas al programa de concierto, las etiquetas genéricas que nos ayudan a encontrar la música en nuestros reproductores, o incluso mi conversación sobre la música pueden entenderse como paratextos que contienen indicaciones genéricas.

³Como se explica en [2.1.](#), *lo musical* como fenómeno y la categorización de las entidades que se desprenden de este pueden tomarse por universales, mientras que las metacategorías *obra* y *género* tienen connotaciones que no permiten tal universalidad.

Como *índice*, es un signo que refiere al objeto que denota. Funciona como “sustituto” de ese algo “ausente” y puede ser muy general o muy abstracto. El objeto que denota es directamente la categoría musical. Ésta, a su vez, es un *símbolo* de su objeto que es la música. La indicación genérica como paratexto musical puede estar presente en la forma como la entidad musical se nombre —como lo puede ser el “título”— o también en menciones “externas” a la entidad, como comentarios a la música, ya sean escritos —como notas acompañantes en discos o en conciertos, entradas enciclopédicas, artículos musicológicos y cualquier tipo de escritos musicográficos— o transmitidos de forma oral.

Aunque el *pensamiento categorico* siempre va a acontecer en el pensamiento, puede ser distinta la escucha de la música relacionada a una indicación genérica de aquélla en donde no está presente esa información, y donde la categorización musical se formula a partir de la percepción de la música, y de otros elementos cognitivos. Por esta razón la indicación genérica puede ser medular en la significación que adquiere música.

La indicación genérica puede ser vista como una guía para la audición, pues al actuar como signo provee de interpretantes que facilitan la construcción de significación en la música. Sin embargo, otra de las funciones de la indicación genérica es establecer convenciones. Si bien las convenciones pueden ser útiles para facilitar la comunicación en la música, en muchas ocasiones los compositores buscan escapar de ellas para lograr una mayor libertad creativa, rechazando así los indicadores genéricos.⁴ Se crea entonces una paradoja en la función que cumple la indicación genérica por la forma en la que aporta, pero a la vez restringe la significación musical.

Todos los dilemas que plantea el problema de la indicación genérica evidencian una dificultad latente en la comprensión del género musical. Es común encontrar discusiones sobre el “correcto” significado de un género, o de qué género “es” cierta música, o sobre si una determinada categoría se refiere al género o al estilo de la música. Incluso se puede llegar a dudar de la función o la existencia del género en ciertos casos donde no se hacen evidentes usos de convenciones genéricas. Tales problemas actualmente se nos presentan como dificultades para poder hablar sobre la música con propiedad. El problema de fondo es que

⁴Marquez (2014: 39) expone varios comentarios de músicos que reclaman el “encasillamiento” de su música que se ha hecho con géneros musicales.

la mención del género afecta la forma como la música va a ser comprendida. A partir de este problema puede plantearse la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo funciona el género como categorización de la música en su dimensión socio-psicológica y cómo incide la indicación genérica en los procesos de significación musical?

1.2. Justificación y objetivos

El problema del género en la música atañe directamente al discurso musicológico pues es imposible tratar de explicar la música sin recurrir a categorías como ésta. Pero éste no es un problema exclusivo de los musicólogos. Cualquier músico necesita pensar en géneros para poder explicar su práctica artística. El concepto que se tiene del género en la música, por lo tanto, influencia la forma como ésta es creada, reproducida, escuchada y pensada. Beard y Gloag (2005: 54) comentan al respecto:

El género necesariamente construye un conjunto de códigos y expectativas y por lo tanto puede ser comprendido como algo que es impuesto sobre la música por las culturas musicales, influenciando la manera en la que la música es escrita. Por ejemplo, los compositores y músicos populares a menudo trabajan con convenciones de géneros, y esto es potencialmente útil para los musicólogos considerando la posibilidad de significado en la música. La comprensión del género también sugiere formas de escucha.⁵

Como el significado que cobra la música depende en buena medida del significado que se le dé al género, estudiarlo puede ayudar a entender varios aspectos de cómo es percibida la música y cómo se genera sentido en ella, que a su vez puede ayudar a resolver cuestiones sobre su producción y consumo. Fubini (2006: 36–37) resalta la importancia de los géneros musicales:

Indudablemente, la música es el arte que, por lo menos en el seno de la tradición occidental, se presta mejor que ningún otro a concebirse dividido en géneros o formas que entre sí guardan

⁵“Genre necessarily constructs a set of codes and expectations and therefore may be understood as something that is imposed upon music by musical cultures, influencing the way in which music is written. For example, composers and popular musicians will often play with genre conventions, and this is potentially useful to musicologists considering the possibility of meaning in music. Understanding genre also suggests ways of listening.”

escasa comunicación: un melodrama no tiene nada que ver con un concierto para violín y orquesta; una sonata para piano es difícilmente comparable con una misa, y así sucesivamente. Cada género en particular, incluso visto en su dinámica histórica, en la creación personal de cada músico, conserva, pese a todo, una individualidad muy decantada y se erige, por lo menos, en un condicionamiento de importancia para aquel artista que lo elige como objeto de su composición. Frente a cualquier composición, un crítico se encuentra siempre expuesto al doble riesgo representado por la supervaloración y la infravaloración del género, y no le resulta fácil captar cuál sea el punto exacto de encuentro de la personalidad con la tradición, punto del que nace toda obra de arte.

De lo anterior vemos que en el género musical encontramos problemas de índole filosófico, teórico y práctico para la música. El problema filosófico del género tiene que ver con los planteamientos que se hacen sobre la ontología de la música. Entender el género como una categorización de la música nos lleva a preguntarnos *qué es* aquello que se categoriza, y asimismo *qué es* la categoría. Resolver estos interrogantes, o al menos dar luces sobre posibles respuestas, requiere de revisar las teorías de las ciencias cognitivas, y sus aplicaciones al campo de la música. En el enfoque semio-cognitivo de esta tesis nos aproximamos también a los planteamientos del campo de la semiótica que permiten teorizar sobre estos aspectos en la música.

El problema teórico del género es de orden hermenéutico: cómo interpretar una categoría musical y explicar su funcionamiento en la música. Zbikowski (2002: 242) comenta:

Si las obras musicales son categorías cognitivas, y si la música es una categoría cognitiva, entonces la teoría de la música es el estudio de categorías o —más típicamente— de los modelos conceptuales sobre los que las categorías musicales están organizados. Entendida de esta forma, la teoría de la música escapa inmediatamente la fuerza gravitacional del campo del ‘texto’ que por momentos ha mantenido el criticismo literario de la generación anterior atada a la tierra (incluso cuando permanece inexorablemente recóndita). Así liberada, las tradiciones

de alta abstracción y flagrante pragmatismo de la teoría musical pueden aún encontrar un lugar en el discurso intelectual contemporáneo.⁶

Si la teoría de la música se fundamenta en categorías musicales, entonces la comprensión del género —como una de las principales formas de categorización musical— es de suma importancia para esta área, y particularmente para lo que concierne al estudio de la dimensión socio-psicológica de la música.

En cuanto al problema práctico del género musical, vemos que éste incide en las acciones efectuadas en la práctica musical, como lo es la decisión de incluir o no una indicación genérica como información que acompañe —y guíe— la escucha musical (y el proceso de interpretación). Son decisiones que pueden tomar los compositores, incluyendo o no el género en el título o subtítulo de la composición, o los gestores a través de información relacionada con la música que pongan a disposición del público, así como muchos otros actores del medio musical que tienen posibilidad de incidir en la recepción de la música a través del uso de paratextos. No es la intención de este trabajo determinar cuál es la decisión más acertada sino contribuir con argumentos que ellos puedan utilizar para ser conscientes de cómo a través de estos elementos se incide en la significación de la música y de esa manera pensar cómo se quiere conducirla.

El objetivo de esta tesis es proponer una teoría del género musical que dé cuenta del proceso dinámico implícito en la categorización de la música, y que sirva para poder analizar su incidencia en la significación musical. Se trata de explicar, por una parte, el funcionamiento de las categorías musicales en su dimensión socio-psicológica y, por otra parte, su función como signos de la música que operan en un sistema semiótico que le dan sentido a ésta. Un objetivo adicional a esto es sugerir estrategias metodológicas, fundamentadas en dichos planteamientos teóricos, que sirvan para analizar cuestiones de significación musical a través del género.

⁶“If musical works are cognitive categories, and if music is a cognitive category, then music theory is about the study of categories or —more typically —the conceptual models around which musical categories are organized. Understood this way, music theory immediately escapes the gravitational force field of ‘the text’ that has at times kept the literary criticism of the previous generation earth-bound (even while remaining relentlessly recondite). Thus liberated, music theory’s own traditions of high abstraction and unabashed pragmatism may yet find a place in contemporary intellectual discourse.”

1.3. Antecedentes de esta investigación

El género musical ha sido problematizado con un especial interés por musicólogos dedicados a música popular o a semiótica musical desde los años 1980. Uno de los primeros en tratar directamente el tema fue Franco Fabbri, quien en 1981 publicó en *Popular Music Perspectives* el artículo “A Theory of Musical Genres: Two Applications” (Fabbri 1981). Tal vez el principal interés de Fabbri desde entonces fue el de concebir un modelo teórico con el que se pudieran estudiar los géneros musicales. A partir de entonces ha publicado más artículos y presentado ponencias sobre el problema de la categorización en la música. Uno de los más recientes lo titula “Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?”, el cual finaliza de esta manera:

Hay quien ve la vida musical como una historia de individuos, las obras concretas, que alguien –por razones sustancialmente extrañas a la música– clasifica en tipos. Al cabo de un cuarto de siglo, estoy convencido exactamente de lo contrario: de que la vida musical es un proceso continuo de categorización, de producción y de reconocimiento de ocurrencias de tipos, desde el nivel semióticamente más bajo (las múltiples ocurrencias de una obra concreta, ya se trate de una canción, una sinfonía, una suite para violonchelo o un álbum grabado en una cinta discográfica) hasta el más articulado (las ocurrencias del idiolecto de un autor, de un estilo, de un género). Entonces, quizás mi pregunta inicial se podría reformular así: “Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Cómo podría no hacernos falta una teoría?” (Fabbri 2006: 15).

Fabbri parte de postulados de semiótica y de las ciencias cognitivas, pero pone en evidencia las distintas posturas y planteamientos que lo hacen alejarse de definiciones concretas del género. Siendo así, la pregunta que formula puede expresarse mejor como: ¿Hacen falta teorías? El problema es extenso y los planteamientos que se hagan, más que resoluciones, serán acercamientos que contribuyan a pensar más adecuadamente el asunto.

Otros musicólogos que se han interesado en este tema son Allan Moore (1998; 2007) y Rubén López Cano (2004a; 2005; 2006). Moore se enfoca principalmente en estudiar la relación entre el estilo y el género musical. López Cano parte de las teorías semióticas y cognitivas para el estudio del uso y la representación de los géneros, principalmente de la música popular. El problema realmente también está latente en la mayoría de los trabajos musicológicos, especialmente aquellos dedicados al campo de la música popular o aquellos

que parten del concepto de género para el estudio de la música. Negus (1999: 4), por ejemplo, se acerca a la problemática del género musical desde la pregunta de cómo las categorías musicales y los sistemas de clasificación moldean la música que hacemos y escuchamos, y cómo interviene la industria del entretenimiento en este proceso. Las respuestas a todos estos interrogantes aún no han dado una total claridad del tema; se ve cómo Brackett (2016: 3) más recientemente regresa a la pregunta ¿qué es un género musical (popular)?

El problema del género no es exclusivo de la música. También en las otras artes se han planteado reflexiones al respecto. Tal vez el área donde más se ha problematizado al respecto ha sido la literatura. Teóricos como Tzvetan Todorov (1978) o Mijail Bajtin (1982) han hecho importantes contribuciones, a partir de las cuales han seguido distintos planteamientos al respecto, como se ve por ejemplo en trabajos como el de Chandler (1997), quien muestra cómo en otros campos estéticos éste también es un problema actual, especialmente en aquellos con una mayor influencia en la cultura popular como lo es el cine.

Como antecedente personal está mi tesis de maestría en musicología (Mendoza Halliday 2014) sobre el género “villancico”, en donde analizo la significación que puede tener en el ámbito de la música de concierto este género, que cuenta con una historia de más de cinco siglos de existencia (cargada de constantes resignificaciones) y que está representado en la actualidad principalmente en la música tradicional y popular. En este trabajo se vislumbra la necesidad de contar con un marco conceptual que ayude a entender la significación de las categorías empleadas en la música como son los géneros.

1.4. Estructura de esta tesis

La presente tesis indaga el problema de la comprensión del género musical y de la significación de la música a través de indicaciones genéricas. Para ello es necesario hacer una revisión exhaustiva de los conceptos involucrados. De esa manera, para poder entender el género como una forma de categorización de la música es necesario en principio saber qué entendemos por música, tanto el fenómeno en sí mismo como las entidades que podemos

identificar e incluso nombrar. Asimismo, también debemos comprender cómo funciona el proceso de categorización y cómo se aplica en la música.

El capítulo 2, por lo tanto, está dedicado a examinar esta problemática filosófica de la música. Para ello uso la semiótica musical en la aproximación al problema ontológico y las teorías enactivistas para el problema de la categorización cognitiva. Profundizo sobre la diferencia entre la categorización y la clasificación y hago una propuesta de tipificar las distintas formas de categorización, dentro del marco de la música.

En el capítulo 3 hago una revisión exhaustiva del concepto de género musical a la luz de las teorías presentadas en el capítulo anterior. Se hace una caracterización de esta forma de categorización de la música y se propone la manera de distinguirla de otras categorizaciones musicales. Propongo también un modelo teórico sobre cómo conceptualizar el género musical y la forma de analizarlo. Para ello, discuto los planteamientos de otros teóricos de la música en cuanto al género, principalmente de Franco Fabbri. Mi intención es transitar de una teoría del género como objeto rígido a una teoría de procesos. Finalmente examino el concepto de *indicación genérica* a la luz de la teoría de los paratextos.

En el capítulo 4 analizo el signo de la música en relación con el género con el propósito de entender cómo el género produce significación sobre la música y la música sobre el género, y ver qué papel cumple la indicación genérica en ese proceso. Para esto aprovecho la teoría triádica del signo de C.S. Peirce, junto con otras propuestas de semiótica musical. Hago una exploración a la dimensión semántica y pragmática del signo. No es un objetivo de este trabajo explicar géneros determinados ni sugerir qué representan, mucho menos cómo deberían comprenderse. La propuesta metodológica para el análisis de la significación de la indicación genérica que ofrezco al final es esencialmente una visualización de las herramientas teóricas expuestas a lo largo del trabajo.

Por el carácter eminentemente teórico de esta tesis, los distintos planteamientos son ejemplificados con casos concretos que tienen una función exclusivamente ilustrativa; no se pretende con ello elaborar un juicio sobre la música o sobre los procesos de categorización. Asimismo, dada la cantidad de planteamientos teóricos que convergen en la elaboración de esta tesis, al final de cada capítulo se ofrece una recapitulación en la cual no solo se resumen los aspectos destacados, sino que se pone en manifiesto su unificación dentro de una misma

estructura teórica. Para ayudar a cohesionar esa estructura teórica, en las recapitulaciones utilizo como ejemplo la categoría *música coral*, la cual someto a un breve análisis de cada uno de los planteamientos expuestos.

2. La conceptualización, categorización y clasificación de la música desde una aproximación semio-cognitiva

La música, como experiencia humana,⁷ es algo que incide directamente en nuestro comportamiento, en nuestra forma de pensar y en nuestra forma de relacionarnos con otros y con el mundo. Asimismo, al hablar de *música* estamos hablando de algo a lo cual atribuimos una *existencia real*. En este contexto, podemos tratarla como un fenómeno sensorial, como un objeto acústico o como un evento sociocultural, y en todo caso es algo que podemos identificar y por lo tanto categorizar.

Juan González (2006: 13) menciona que la categorización puede involucrar la *percepción* o la *conceptualización*, o ambas, y que estas dos facultades cognitivas la determinan en gran medida, permitiéndonos entender las categorías en términos perceptivos y/o conceptuales. Distinguimos las categorías perceptuales de las conceptuales en que las primeras operan directamente en nuestro sistema sensorial y permiten la segmentación de la *realidad percibida* en unidades de sentido, y las segundas dan una identificación y generalización a tales unidades. La categorización perceptual hace uso de capacidades cognitivas básicas mientras que la categorización conceptual opera sobre un funcionamiento simbólico con marcos culturales. A diferencia de la categorización perceptual, la categorización conceptual puede ser el resultado de un acto consciente (Snyder 2001: 84).

Conceptualizar puede entenderse como “subsumir un contenido mental como un concepto”, y tal concepto refiere a una categoría (González 2006: 27). *Tener conceptos* implica no solo el proceso de categorización sino también el reconocimiento de relaciones entre categorías (Zbikowski 2002: 60). La categorización de la música depende tanto de su percepción como de su conceptualización. Es necesario, por lo tanto, analizar la conceptualización de la música para entender su categorización.

¿Qué es exactamente lo que se categoriza: la *estructura sonora* o la *idea musical* individual vertida en lo social? ¿O es que hay “ideas musicales colectivas” y por lo mismo “categorías generales de la música”? Para hacer esta relación más problemática, hay que

⁷Si bien hay abundante literatura que justifica los medios y objetos de la zoomusicología (Mâche 1983; Martinelli 2002, 2007), la presente investigación se centra en la música como experiencia humana.

admitir que la música está presente en el mundo sonoro, pero su existencia no reside únicamente en la percepción de los fenómenos sonoros. En este sentido, *música* y *sonido* no son equivalencias ni sinónimos.

La memoria, la imaginación y la intuición son capacidades cognitivas igualmente determinantes para la existencia de la música y las categorías musicales. Como experiencia humana, la música perdura en la memoria, una “memoria musical” hecha de emociones y evocaciones. Esta memoria es, sin embargo, “irregular” o “jerárquica”, pues se compone de partes y relaciones desiguales. Así recordamos algunos —más que otros— pasajes melódicos o progresiones armónicas, o ciertos ritmos. Se puede decir que, en varios niveles y tendencias de apreciación, escuchamos y recordamos la música a través de estrategias “jerárquicas”, algo que parece obvio para los teóricos de la armonía tonal tradicional (desde Schenker 1932; hasta Lerdahl y Jackendoff 1983, y Pankhurst 2008); para las teorías del ritmo musical (desde Vasconcelos 1951; hasta Yeston 1976); y para la conceptualización de la forma y el estilo de la música (desde Adler 1911; hasta Meyer 1989). En el fondo, esta necesidad de la cognición humana por jerarquizar refleja la necesidad humana de establecer categorías en un campo conceptual en el que, por memoria y emotividad, se fijan “rangos de importancia subjetiva”, útiles para la construcción de una supuesta *realidad musical*. Las categorías son la forma primaria en que muchos tipos de memorias son guardados y recordados (Snyder 2001: 81).

Dos de las funciones básicas de la memoria son el *reconocimiento* y la *identificación*. El reconocimiento ocurre cuando lo que se percibe parece familiar y se da por la información del ambiente que entra en la memoria de corto plazo a través de la activación de la memoria a largo plazo (Snyder, *op. cit.*: 10). La identificación ocurre cuando somos capaces de asociar lo que reconocemos con conceptos y con otras memorias asociadas a éstos. Por otra parte está la *representación*, que ocurre cuando la información registrada en la memoria es recreada en imágenes (no necesariamente visuales).

2.1. El “problema” del concepto de *música*

Al hacerse la pregunta ¿qué tan musical es el hombre?, Blacking (1973) explora la musicalidad expresada en las diversas manifestaciones encontradas a lo ancho del mundo

con miras a redefinir el concepto de *música* y acabar con las exclusiones o jerarquizaciones generadas por el eurocentrismo. Sin embargo, es inquietante que esta intención “aclaramentaria” venga de la academia norteamericana, heredera de Europa en muchos procesos excluyentes y discriminatorios, que obviamente afectan la apreciación de las culturas musicales. En esta “línea paradójica”, trabajos como el de Blacking han servido para demostrar la “universalidad” del fenómeno musical. ¿Equivale esta demostración a decir que la *música* es universal?

Molino (2011: 113), Nattiez (1990:54) y Tagg (2012: 50) reconocen que en diversas culturas no hay un concepto que corresponda a lo que la *cultura occidental* considera que es *música*. Esto en ningún caso quiere decir que en tales culturas se carezca de musicalidad (o sea, de ‘música’, en un sentido humanamente universal, incluso o especialmente cuando no se le nombra con una palabra específica). Las experiencias musicales siempre van a estar presentes en lo humano, pero la forma de conceptualizarlas es diferente entre una cultura y otra.

Los términos usados en otras culturas para denominar lo que en la cultura occidental podría llamarse “música”, también pueden hacer referencia a cosas o prácticas que en esta última no se consideran *música* (como por ejemplo lo que se puede considerar *danza*), o por el contrario, se excluyen cosas que sí se consideran “música”, como lo afirman Robertson (*vid. Nattiez, op. cit.:55*) al estudiar la cultura mapuche en Argentina o Tagg (*op. cit.: 50–51*) la *ewe* de Togo y Ghana oriental. Según Johansson (1991: 83), el *cuícatl* para la cultura azteca conformaba una síntesis entre la música, la danza y lo verbal que mantenía una totalidad expresiva por lo que estos elementos no se pueden considerar por separado.

Apoyándose en planteamientos de George List, Nattiez (1990: 54) explica esta incongruencia o discrepancia cultural como un *continuum* de formas simbólicas usadas por el hombre, entre conceptos como *danza, juego, lenguaje y acción social*, proponiendo que la superficie semántica del concepto *música* se “desplaza” de una cultura a otra; mientras que la separación analítica de sus componentes idiomáticos es una determinación que toca a cada cultura (o sea que depende del contexto y la complejidad cultural, el cómo se “separen” y se “entiendan” las supuestas *partes de la música*). Se reconoce entonces que el concepto *música* no es universal, aunque “lo musical”, tomado como un fenómeno humano, sí lo sea. Al

respecto, Molino (2011: 91) comenta: “no hay *una* música, sino muchas músicas, no música-como-tal, sino un hecho musical. Ese hecho musical es un hecho social total”.

El *continuum* que menciona Nattiez es, aun así, una conceptualización anclada en su propia cultura: al evitar explicar la “música” de otras culturas desde el concepto *música*, para no corresponder conceptos que no son equivalentes, Nattiez acude al concepto de *continuum* y a la imagen de un “desplazamiento”, donde supuestamente los conceptos de otras culturas pueden explicarse en un mismo sistema conceptual.

El hecho de que el concepto *música* no sea universal no niega la universalidad del fenómeno musical. Todas las expresiones musicales pueden ser entendidas como *música* por quienes utilizan este concepto aunque en sus propios contextos culturales se usen conceptos diferentes. Ahora bien, si el fenómeno musical fuera algo “externo al hombre”, se podría decir que se está conceptualizando un mismo fenómeno de formas distintas. Pero como este fenómeno también es interno en cuanto “experiencia humana”, entonces realmente no se está produciendo una equivalencia absoluta del fenómeno. Por lo tanto, el concepto que se tenga de *música* viene de la conceptualización del fenómeno musical en distintas “etapas” o “niveles”, incluyendo subjetividades individuales y colectivas, que modelan la cultura.

Molino (2000: 169) reconoce que los “artefactos culturales” (como la música) no constituyen “clases naturales” y, como nada garantiza que todas las formas de música humana tengan un núcleo de propiedades en común que sea invariante desde el origen de la música, la forma más apropiada de explicar el concepto es por medio de lo que Wittgenstein (1999:33) llamó *semejanzas de familia*. Según esta teoría, los miembros de una categoría pueden relacionarse entre unos y otros sin que todos los miembros tengan propiedades en común. De esta manera, lo que relaciona a la música occidental con las categorías musicales de otra cultura puede ser distinto a lo que la relaciona con las categorías musicales de una cultura diferente.⁸

A partir de lo anterior concluimos que la música, al igual que sus conceptos relativos, es entonces una categoría subordinada de otra aun mayor que podemos denominar “lo

⁸Wittgenstein probó esta teoría analizando el concepto *juego*, observando cómo no existen propiedades en común en todas las formas de juego. Es interesante que el juego es un ejemplo de lo que Nattiez llama *formas simbólicas*, al igual que la música.

musical”. Ésta engloba todas las categorizaciones posibles del fenómeno, pero no se define por características compartidas entre sus miembros; aunque no hay que perder de vista que “lo musical” conceptualmente está anclado a una cultura y en este sentido tampoco es universal. Este trabajo, entonces, hace una exploración de la categorización de “lo musical” desde el punto de vista en donde aquello —lo que llamamos *música*— lo podemos concebir en términos de entidades, ya sea como tipos abstractos o como las ocurrencias de esos tipos en forma de experiencias sensibles.

2.1.1. La entidad musical discursiva

La música la vemos, más que como un fenómeno abstracto, como algo que se percibe en términos de objetos o eventos (principalmente) sonoros. Podemos tratar éstos, en términos generales, como *entidades musicales*. A las entidades musicales se les puede asignar una identidad propia. Por esta razón se pueden reconocer, identificar y reproducir. Pueden ser conceptualizadas de muchas maneras, según la forma como son percibidas y como están relacionadas con la categoría del fenómeno musical al que se refieren.

La entidad musical puede ser solo un componente del fenómeno sonoro, por ejemplo una melodía o un ritmo, o puede incluir todo el fenómeno sonoro en conjunto con otros eventos performáticos. La existencia de entidades en la música se debe a posibilidades de separación y continuidad en la experiencia sensible, y éstas a propiedades de similitud y diferencia. Según Cambouropoulos (2009:8), la similitud se define contextualmente y por lo tanto siempre depende del contexto. La segmentación de la experiencia sensible en unidades de objetos o eventos es, en realidad, un proceso cognitivo muy complejo en el que se involucran no solo la percepción y la memoria sino también un conocimiento aprendido según cada cultura que determina qué elementos y propiedades incluir como inherentes a la entidad, y cuáles excluir.

En un sentido general, por entidad musical se puede entender cualquier “objeto” sonoro que sea interpretado como “musical”. Por ejemplo, aunque cualquier sonido tiene una frecuencia y duración determinada, las “notas musicales” se distinguen como tales por

considerarse unidades sonoras con un “valor musical”; en este sentido pueden tomarse por entidades musicales.

A diferencia de aquellas entidades que son unidades de construcción de estructuras musicales (como las notas musicales), las *obras musicales* —y otros conceptos relativos— tienen la posibilidad de transmitir simbólicamente algo (estético, emocional, ideológico). Este tipo de entidades se caracteriza no solo por su valor musical sino también por su naturaleza discursiva. Son este tipo de entidades las que se pueden categorizar a través del género musical. Por esta razón, en este trabajo trataremos propiamente las entidades musicales discursivas.

Si la entidad musical se caracteriza por ser un discurso sonoro que transcurre en el tiempo (real o imaginario), los límites objetuales de esta entidad son la segmentación del tiempo. Según esto, toda entidad musical debería constar de (al menos) un principio y un final. Más aún, como la música en este sentido es segmentable, el fenómeno temporal —imaginado o conceptualizado— solo es posible comprenderlo si el todo es entendido en términos de sus partes constitutivas, unidades o segmentos (Agawu 2009: 24). Esos segmentos constituyen a su vez otras entidades musicales. La segmentación del tiempo también es difusa. No se puede asegurar que la música “empieza” en cuanto aparece el primer sonido que consideramos hace parte de la entidad musical. Además, la segmentabilidad de la música no solo se da en su dimensión física, también es cultural y psicológica.

Ahora bien, conceptualizar la entidad musical no significa concebir toda su extensión. Sucede al igual que con los objetos cuya extensión supera nuestra percepción momentánea. Para tener un concepto de un río, por ejemplo, no necesitamos conocer su nacimiento y desembocadura, simplemente damos por hecho que existen puesto que los ríos tienen límites espaciales. Con la música, igualmente, podemos no conocer todos los instantes de un evento musical y aun así concebir una idea de la entidad musical. De hecho, la conceptualización de la música requiere que la concepción de segmentación se complemente con la de continuidad. Diferentes eventos musicales en sucesión generan una continuidad que hace posible el discurso musical.

Para Agawu (*ibid.*: 51), el modelo “principio-medio-final” no es solo un principio de locación temporal sino también de funciones complejas con atributos convencionales y

lógicos que opera en diferentes niveles de la estructura. Según esta propuesta, un “principio” no es solo lo que uno escucha en primer lugar sino un evento (o serie de eventos) que establecen la función normativa de inicio. Igualmente, el final no solo es lo último que se escucha sino un evento (o serie de eventos) que establecen la función normativa de finalización (*ibid.*: 53).

En la música occidental, o al menos en una buena parte de lo que a ella se refiere, una categoría central en este panorama de entidades musicales es la *obra musical*. Al igual que *música*, este concepto no es una “clase natural” sino un “artefacto cultural”; por lo tanto no es “universal”. En la cultura occidental, se ha usado la categoría *obra musical* para referirse a una “composición”. Si analizamos etimológicamente el término *obra* (del latín *opera*), vemos que remite al concepto de trabajo u oficio, en este caso de un compositor. En este sentido se corresponde con términos usados en lenguas no romances, como *work* (inglés) o *werk* (alemán), de origen proto-germánico, que hacen referencia a lo mismo. Sin embargo, Tagg (2000: 156) hace notar que en el inglés se usa sólo el término *work* (en su “sentido original”) para lo que en otros idiomas se usan dos diferentes, como los españoles *obra* y *trabajo*, o los alemanes *Werk* y *Arbeit*; y que, siendo *obra* y no *trabajo*, el concepto de la entidad musical no hace referencia al trabajo invertido por el músico sino al producto de ese trabajo desde una ‘perspectiva del usuario final’.

Pero más allá del concepto que denota (siguiendo una perspectiva etimológica) también es importante analizar sus connotaciones. Con esta categoría lingüística la entidad musical se percibe como una creación de alguien con una capacidad particular de conseguir ese resultado, el cual es terminado (o al menos ese es su objetivo) y queda consignado en algún tipo de notación que le permita ser recreado posteriormente. Si se entiende así, no a cualquier entidad musical se le va a asignar fácilmente la categoría de *obra musical*. Incluso históricamente se puede ver cómo el uso de esta categoría tiende a ser más exclusiva de la Edad Moderna (s.XVI-XX), que está marcada por un fuerte antropocentrismo, el cual permite la exaltación de la figura del artista.

Existen también otros conceptos para esta clase de entidades, pues las podemos pensar también en términos de composiciones, canciones, interpretaciones, eventos, números o piezas, por mencionar solo algunas de las posibilidades recurrentes en la cultura occidental.

Como términos son diferentes, pero conceptualmente pueden ser equivalentes o disímiles según quien los use y a qué remitan. Por ejemplo, el concepto de *pieza musical* (del latín vulgar *petium*), etimológicamente refiere a un fragmento o parte. Si se toma en este sentido, la entidad se entiende como una parte de algo que puede ser tanto de una *obra* de mayor dimensión que se componga de varias piezas, como del fenómeno musical en abstracto del cual se “extraen” piezas.

Una posibilidad más es que el concepto que se tenga de la entidad musical corresponda al fenómeno musical, viendo el fenómeno como una entidad (por ejemplo al hacer referencia a “esta” o “aquella” *música*). De hecho, aquello que se considera entidad musical, es decir, aquello que logramos identificar y distinguir con respecto a “lo otro”, depende de las capacidades cognitivas y de la forma como cada quien aprende aquello que en cada cultura se ha conceptualizado. Incluso lo que llamamos género y entendemos como “conjuntos de entidades musicales” para otros puede conformar una entidad de la cual no se desprenden “partes”. De igual manera, lo que para alguien es una entidad singular, para otros puede constituir una categoría que incluye ‘diferentes objetos’. Como señala Huron (2006: 263), “la distinción que hace la gente entre una ‘obra’ y un ‘género’ no tiene un fundamento objetivo. No hay nada en el mundo externo que delimite estas dos clases de experiencias auditorias”.⁹

Así como se analizaron los conceptos relativos al fenómeno musical (*vid.* [2.1.](#)) —entre los cuales está la *música*—, los conceptos relativos a entidades musicales (en tanto categorías) también se relacionan por semejanzas de familia, no por propiedades en común. De esta manera, *obra musical* y todas las categorías relativas son entonces subordinadas de la de *entidad musical*. No obstante, tal como expuse anteriormente, estas categorías ‘abarcantes’ como *lo musical* o la *entidad musical* sirven para contemplar fenómenos universales, pero en sí no son universales. El concepto de *entidad musical* también está anclado a una cultura que comprende el mundo en función de ‘objetos’ y ‘eventos’ discriminables.

⁹“the distinction people make between a ‘work’ and a ‘genre’ has no objective basis. There is nothing in the external world that delineates these two classes of auditory experience”.

Las connotaciones del concepto *obra musical* pueden verse como limitaciones culturales al concepto de *entidad musical*. Su extendido uso en la musicología occidental parece normativizar la comprensión de las entidades musicales, excluyendo la música que no encaja en este modelo de “trabajo finalizado creado por un artista”. Para evitar perpetuar este tipo de enfoques, procuramos centrarnos en el concepto de *entidad musical*, y asumimos la *obra musical* como una categoría referencial de la música occidental moderna de tradición académica. De esa manera discutimos las teorizaciones que los musicólogos hacen de la *obra musical* pero extendemos su comprensión a todo lo que puede ser comprendido como *entidad musical*.¹⁰

Queda aún por resolver qué son estos conceptos. Cuando se habla de un fenómeno como la música o de una entidad como la obra musical, ¿a qué se hace referencia? Este aspecto ontológico es otro problema que debe ser analizado para entender cuál es su función en la conceptualización y categorización de la música.

2.1.2. Perspectiva ontológica de la música

La forma comúnmente usada para explicar un concepto es tratar de definirlo, y por lo general se entiende que una definición es una proposición que contiene todas las condiciones necesarias y suficientes para su aplicación. No obstante, existen conceptos en los cuales parece que seguir esta línea de acción no lleva fácilmente a una respuesta aceptable. Entre éstos están los de *música* y *obra musical*.

Un primer dilema al momento de pensar una definición para estos conceptos es que, al generalizarse y relativizarse las propiedades para tratar de abarcar todo lo que incluye el

¹⁰Tagg (2000: 166–167) es consciente de la problemática del uso de la terminología para denominar la entidad musical, y también de la posición cultural hegemónica desde donde escribe. Para no caer en la ingenuidad de declarar la universalidad de los valores de una práctica, el autor opta por dejar planteada la reflexión sin dar una respuesta al problema. El usar categorías más abstractas como las de *lo musical* o *entidad musical* para evitar las limitaciones que tienen las categorías propias de las culturas puede ser un inconveniente por la poca claridad en su referencia, y por otra parte, conceptualmente también tienen un anclaje cultural. Sin embargo, para los propósitos de este trabajo, estas parecen ser la mejor solución al problema planteado por Tagg. En ciertos pasajes de esta tesis es necesario recurrir a categorías referenciales como ‘la música’ o ‘la obra musical’. Es importante entonces reconocer la forma como estas refieren a sus respectivas categorías superordinadas como un efecto metonímico que permite así hablar de la música no como un fenómeno exclusivo de una cultura sino como algo que parte de una universalidad de la condición humana.

concepto, puede terminar dándose una proposición vaga, ambigua o poco clara. Por ejemplo, Blacking (1973: 10), reconociendo las diversas formas de musicalidad que puede haber a través de las culturas, afirma que la música es “sonido humanamente organizado”. La intención del autor es ilustrar el marco común que pueden tener todas las expresiones musicales. No obstante, si se toma esto como definición, se puede observar que algunos aspectos que le dan identidad a la música quedan excluidos de la definición. También, al ser tan general la proposición, una definición como ésta puede incluir cosas que no suelen considerarse música, tales como el lenguaje verbal.¹¹

Por el contrario, si se busca especificidad en la definición, se puede terminar excluyendo algo de lo que sí incluye la categoría. Para evitar caer en este error, una solución posible es darle amplitud a la definición, como lo hace Tagg (2012: 44) que, después de varios años de estar buscando una definición precisa de la música,¹² propone que la música es:

esa forma de comunicación interhumana en la que el sonido no verbal organizado en términos humanos puede, siguiendo convenciones culturales específicas, vehicular combinaciones de patrones de cognición emocionales, gestuales, táctiles, cinéticos, espaciales y prosódicos.¹³

Puesto que la definición deja aspectos sin resolver, Tagg procura subsanarlos con ocho axiomas añadidos a su definición. En ellos explica que la música existe solo si es escuchada (explicando asimismo qué se entiende por *escucha*); que necesita de mediación, intención u organización humana; que puede, pero no necesita, incluir palabras; que no existe sin que haya contacto, gesto o movimiento humano; que es cercana a los modos de percepción sensorial preverbal y, consecuentemente, a la mediación de aspectos somáticos y afectivos de la cognición humana (*vid. Tagg, op. cit.: 44–45*).

Como aun así pueden surgir dudas sobre estas aclaraciones, el autor añade otros tres principios (*tenets*) en busca de una mayor completud, en donde se explica a profundidad qué se entiende por comunicación, así como las nociones intragenéricas y extragenéricas de la

¹¹Considerando que Blacking le llama “música” a todas las formas de musicalidad en el hombre, según como se ha tratado acá el problema conceptual de la música, la definición que este autor propone remite más al concepto de “lo musical” que al de *música*.

¹²*Cfr.* Tagg, Philip. 2002. “Towards a definition of ‘Music’”. Tomado del texto provisional del curso “A short Prehistory of Popular Music”, University of Liverpool.

¹³“that form of interhuman communication in which humanly organized non-verbal sound can, following culturally specific conventions, vehiculate combinations of emotional, gestural, tactile, kinetic, spatial and prosodic patterns of cognition.”

música, y los universales bioacústicos de la música (*vid.* Tagg, *op. cit.*: 45–48). A pesar de ello, se pueden seguir encontrando aspectos de esta definición sujetos a debate, como lo es, por ejemplo, la idea misma de *comunicación*.

Uno de los problemas de las definiciones cerradas es que este tipo de proposiciones se elaboran incluyendo otros conceptos. Se entienden entonces los conceptos definidos como subconjuntos de aquellos mencionados en las definiciones. Por ejemplo, al mencionar Tagg que la música es “esa forma de comunicación”, da a entender que el concepto de música es un subconjunto del concepto de comunicación. La pregunta que surge es si siguiendo esta línea se puede llegar a todas las condiciones necesarias y suficientes que determinan el concepto. Un ejemplo del dilema que implica esta situación está en la relación de la música con el arte. En general, en la cultura occidental se entiende la música como una forma de arte. Pero incluir el arte en la definición de música implica que toda la música es arte, lo cual es objetable. Sin embargo, omitirlo también puede poner en riesgo las condiciones “suficientes y necesarias”. Pero, por otra parte, la música también puede entenderse como una forma de entretenimiento, o de ritual, o simplemente de sonido ‘natural’ (*cf.* Kaemmer 1993: 59), lo cual complejiza aún más la situación. Ya Armando Cíntora (2005: 164) advierte que:

La búsqueda de precisión puede entrar en conflicto con la búsqueda de virtudes epistémicas como la claridad y la simplicidad, pues la búsqueda de precisión requerirá de términos y conceptos adicionales. Luego, solamente debemos ser tan precisos como el problema entre manos lo exija; de otro modo podríamos terminar agobiados con esquemas conceptuales complejos y oscuros, una situación que puede representar un obstáculo para desarrollos teóricos adicionales. Sin embargo, si la solución de un problema requiere de más precisión entonces la búsqueda de precisión sería legítima.

El exhaustivo ejercicio que hace Tagg sirve para demostrar cómo por más lejos que se quiera ir por este camino, el explicar la música a partir de definiciones cerradas no tiene un fin a dónde llegar. Al investigar la “música” de los mapuches, Robertson (*vid.* Nattiez 1990:55) sugiere suspender las racionalizaciones sobre qué es y qué no es la música, y no insistir en la oposición música/no música, considerando las “articulaciones culturales” de varios fenómenos que se pueden vislumbrar reconociendo las *semejanzas de familia*. Esto no

quiere decir que todo el trabajo dedicado a definir un concepto como el de *música* sea erróneo o deba ser desechado. De hecho, la definición de Tagg explica profundamente el fenómeno musical. Lo que debe tenerse en cuenta es que tomarlo como una manera de poner límites al concepto puede ser objetable, pues la rigidez de los límites de las definiciones impide entender lo difuso que son los bordes conceptuales.

La definición de *obra musical* igualmente presenta una complejidad similar a la que se ve en la definición de *música*. Como estamos tratando con artefactos culturales y no con clases naturales, definir la obra musical (o cualquiera que sea la conceptualización de la entidad musical) no debe remitir exclusivamente al objeto sino más bien al concepto que permite que tal objeto tenga ese carácter “musical”.

Estos problemas conceptuales y ontológicos de la música podemos verlos replicados en conceptos relativos como lo es el de *arte*. Tales problemas llevan a teóricos como Weitz (1956: 29–30) a explicar el concepto de *arte* como un concepto abierto, basándose en la teoría de semejanzas de familia de Wittgenstein. Según Weitz, los conceptos son abiertos si sus condiciones de aplicación son enmendables y corregibles. Esto quiere decir que no se fijan límites para la inclusión de nuevos miembros en la categoría.

Goehr aplica esta misma teoría al concepto de la obra musical. Según Goehr (1992: 89–91), este concepto es abierto con usos originales y derivativos. Esto quiere decir que los ejemplos derivados dependen conceptualmente de un original. El concepto además está correlacionado a los ideales de una práctica, por lo tanto, no corresponde a esencias fijas o estáticas. Finalmente dice la autora que tal concepto es *regulativo*, con lo que se determina, estabiliza y ordena la estructura de las prácticas (*ibid.*: 102), y *proyectivo*, al proyectarse una existencia objetual (*ibid.*: 106). El concepto de *obra musical* es además emergente, en cuanto a que depende del desarrollo y cristalización de diversos momentos desde la introducción de teorías, creencias, valores y conceptos hasta la formulación de reglas o principios normativos (*ibid.*: 107). Los conceptos abiertos no tienen definiciones absolutamente precisas en términos de condiciones necesarias o suficientes, sin llegar a ser vagos; son intencionalmente incompletos.

La teoría de semejanzas de familia sirve para reconocer que algunos conceptos no tienen límites definidos, pero por la misma razón, ésta no puede ser un método para definir conceptos. Si se aplicara de esta forma, por semejanzas de familia cualquier cosa podría ser música o una obra musical. Se llega de nuevo a la encrucijada: ¿qué es lo que hace a la música ser música y a una obra musical ser obra musical? Como mencioné anteriormente, la respuesta no está exclusivamente en las características del objeto. El fenómeno musical no es “música” por sí mismo, o la entidad musical no es “obra” por sí misma. Quien le asigna esa identidad es quien la concibe o quien la percibe según el propósito que cumpla dentro de un determinado contexto. Las entidades musicales, entonces, corresponden a lo que la filosofía y ciencias cognitivas llaman objetos *fiat*: objetos cuya existencia (o parte de ella) es dependiente de la mente, en contraste con los objetos cuya existencia no depende de una mente, denominados *bona fide* (González 2013: 206).¹⁴ Esta situación se puede explicar más apropiadamente desde la semiótica musical al tomar a la música como una forma simbólica.

2.1.3. La música como forma simbólica y proceso dinámico

Autores como Molino o Nattiez tratan a la música como una forma simbólica en cuanto a que es algo que carga significación, es decir, representa algo para alguien. Nattiez (1990: 34), basándose en los planteamientos de Molino, explica que:

Lo simbólico es un fenómeno dinámico y constructivo, caracterizado en primer lugar y sobre todo por el proceso de referenciar; en este sentido, es *distanciado* de la realidad, incluso siendo un elemento de lo real. Los significados transportados por lo simbólico no son inmediatamente descifrables en las estructuras de la *señal* que los carga.¹⁵

Al tratar el problema ontológico de la música y explorar las diferentes formas como se ha tratado de definir la música, Molino (2011: 113) reconoce que ésta tiene una realidad

¹⁴El grado de dependencia de la mente está en función de la teoría de representación con la que se examine el objeto. En la psicología hay un consenso generalizado de entender los objetos auditivos como creaciones de la mente más que como extensiones de las fuentes sonoras (cf. Bullot y Égré 2010: 8–9). Esta postura es especialmente apropiada para entender las entidades musicales.

¹⁵“The symbolic is a constructive and dynamic phenomenon, characterized first and foremost by the process of referring; in this regard, it is *distanced* from reality, even as it is an element of the real. Meanings transported by the symbolic are not immediately decipherable in the structures of the *trace* that bears these meanings.”

polimórfica en donde “es simultáneamente la producción de un ‘objeto’ acústico, el objeto acústico mismo, y finalmente la recepción de dicho objeto”. A esto podemos añadir que no solo es polimórfica por sus objetos y sus relaciones sino porque ellos interfieren consigo mismos creando procesos dinámicos. Por esta razón, para una mejor comprensión del problema ontológico de la música es importante trascender la noción estática del ‘objeto’ hacia la noción dinámica del ‘proceso’.

Para Nattiez (1990: 70), la obra musical se encuentra en una dispersión entre estas tres esferas, las cuales identifica como el nivel *poiético* (o nivel creativo), *inmanente* y *estésico* (o nivel receptivo). La obra está entonces en la interacción entre sus componentes simbólicos, como un hecho musical total: como estrategias poiéticas, la huella resultante y las estrategias estéticas desencadenadas por esa huella.

Ver la música como una forma simbólica permite incluir en el concepto mismo de la entidad musical los aspectos creativos y perceptivos sin que entren en conflicto con la identidad de su objeto referente. Este objeto —la estructura sonora—, en términos peirceanos, es el objeto semiótico; el signo es la ‘obra musical’ como *representamen* de ese objeto, con capacidad de producir interpretantes, que son los aspectos artísticos, estéticos y conceptuales (como el género musical). Es decir, la existencia de la entidad musical —como forma simbólica— depende de esta relación; si no está, la estructura carece de sentido y no puede ser considerada como tal. Por otra parte, al identificar la entidad musical como un tipo, podemos entonces diferenciarla del *hecho musical*, considerando a este último como un caso concreto u ocurrencia de la entidad musical.¹⁶

Ahora, suponiendo que el tipo abstracto “objeto-obra” es el nivel inmanente de la forma simbólica que es la obra musical, el problema es que éste no se puede conocer en esa naturaleza abstracta y aparentemente “neutra”. Al tener contacto con el tipo ya hay una interpretación, o en términos de Peirce, una relación sígnica: el objeto-obra se relaciona con el concepto-obra y emergen interpretantes. El tipo abstracto de la entidad musical sólo lo podemos conocer en interpretaciones que hagamos de él. Como forma simbólica, entonces, requiere de intencionalidad. Pero como la entidad musical no depende exclusivamente de ese

¹⁶En términos semióticos, la entidad se entiende como *legisigno* o signo de ley y el hecho musical como *sinsigno* o signo de hecho; es a su vez *réplica* del legisigno (vid. 4.1.1.)

objeto sino de la relación con los demás elementos, se puede concluir que no hay un tipo único que contenga la identidad de la entidad musical. La unicidad de ésta radica en su concepto, por su cualidad de creación humana, más no en el objeto como tal. A esto hay que agregarle el argumento de Goehr de que el concepto de la obra se regula según las prácticas musicales (*vid.* [2.1.2.](#)).

No es necesario, aun así, ignorar su función como objeto. Ante la imposibilidad de definir estructuras abstractas como la inmanencia de la entidad musical, Nattiez opta por situarse sobre el nivel material de ella: la huella resultante de los procesos poiéticos, que pueden ser tanto la partitura (o cualquier forma de notación musical) como la interpretación (como hecho musical). Nattiez, al igual que muchos teóricos occidentales, le da mucha relevancia a la partitura pues es el punto de partida para la interpretación (en gran parte de la música de tradición clásica occidental). La interpretación musical ya ha pasado por un proceso estésico que hacen los intérpretes con la partitura. La partitura refleja la existencia de un texto en el que está plasmado el discurso musical.

En una entidad discursiva, el *texto* se entiende como aquella idea surgida de un creador que tiene la intención de ser transmitida a través de algún medio. El texto ‘musical’ es un mensaje principalmente sonoro que puede ser codificado por medio de una disposición de símbolos en una notación escrita u otras formas de intersemiosis. La partitura, en este sentido, es un signo de la música: una representación de la entidad musical en donde las propiedades musicales se codifican. Al elaborarse la partitura se hace una selección de variables del universo de elementos sonoros (y performativos), indispensable para la permanencia y transmisión de la identidad de la entidad musical. Como la idea musical no puede ser codificada de una forma absoluta (o sea que la idea musical nunca es exactamente igual a su codificación), entonces no puede haber una correspondencia estructural entre *texto* y *obra* (o cualquiera que sea la conceptualización de la entidad musical).

Inclusive suponiendo que todos los elementos sonoros se pudieran codificar en una partitura, esto tampoco haría a la partitura una representación de una única estructura sonora. Diferentes estructuras sonoras pueden generarse a partir de la partitura, dependiendo de cómo se interprete tanto lo escrito como lo no escrito. Y como solo una parte de la música que existe está representada en notación musical, se puede concluir que el problema de identidad

de las entidades musicales no se resuelve en identificar estructuras sonoras en una partitura. Bajo la perspectiva de la entidad musical como proceso y no solo como producto, puede haber diferentes textos que la representen y diferentes formas de codificar la idea (*cf.* Broude 2012: 8). Los límites de la música en este sentido son más complicados de definir puesto que no están contenidos en un texto.

La partitura (en cualquier forma de notación musical) es sólo una materialización del discurso musical; corresponde a la idea de *texto* en cuanto a que es una “transcripción palpable” e “inteligible” del discurso, una organización de determinados significantes y significados diferenciados (Monelle 2000:148–149). Sin embargo, en otro nivel de comprensión del texto, la partitura es el resultado de la *poiesis* en donde la música, como discurso, no está contenida en un solo texto; se localiza en medio de una red de textos (*ibid.*:154): no es solo un discurso sonoro expresivo, también es discurso ideológico, psicológico y alegórico, entre tantas otras interpretaciones que se le puedan asociar.

La intertextualidad en la música es inherente a ella no solo en la manera como se tejen los diferentes discursos contenidos en ella sino también en la forma como los textos existen enmarcados por otros y por contextos, los cuales el ‘lector’ no puede evitar recrear en su interpretación (Chandler 1994: 165). Uno de los posibles ‘marcos formales’ es el género que, en este sentido, contribuye a la interpretación de un texto al facilitar la relación con otros. El género musical es, por lo tanto, ya sea tomado como una entidad musical individual o como un conjunto de entidades musicales, una red intertextual en donde confluyen diversos discursos de diferente índole, que cobran sentido por las asociaciones entre unos y otros ligados al concepto mismo que representa el género.

2.1.4. Ideales, modelos conceptuales y representación prototípica de las entidades musicales

Si se busca un objeto inmanente que represente la entidad musical, ese objeto debe surgir como un tipo; pero, ante la multiplicidad de estructuras que pueden desprenderse de la partitura, a lo más que se puede llegar es a un consenso entre especialistas (musicólogos o “conocedores”) sobre qué sería la interpretación más acertada de ella, o lo que Goehr (1992:

96) denomina *centralidad institucionalizada*. A lo que se llega entonces es a un *ideal*. Explicar la entidad musical a partir de ideales permite superar las inconsistencias que dejan las condiciones de identidad de las definiciones cerradas. Goehr (1992: 101) resume la diferencia entre ideales y condiciones de identidad de la siguiente manera:

Los ideales y las condiciones de identidad cargan diferente peso teórico: la segunda demanda ser alcanzada, la primera no. Que algo funcione como un ideal es evidencia insuficiente para garantizar su funcionamiento como condición de identidad. Los ideales no pueden ser fácilmente traducidos a condiciones. Alejarse de las condiciones hacia ideales es acercarse a una discusión de la comprensión conceptual implícita en la práctica musical, puesto que hablar de ideales nos fuerza a mirar los fundamentos histórico-conceptuales de la práctica de una forma que la búsqueda tradicional de condiciones de identidad para objetos musicales no lo hace.¹⁷

Los fundamentos de los ideales dependen de los sistemas conceptuales presentes en las prácticas musicales en las que exista la entidad musical. Los ideales no se pueden explicar por fuera de la práctica relevante ni se pueden articular en términos de reglas fijas. Pueden variar entre culturas y se modifican en el tiempo (*ibid.*: 98). El ideal de una entidad musical, y por lo tanto su concepto, no es el mismo en el tiempo y entorno de su composición, y en otro momento u otro lugar.

Como el ideal no establece condiciones de identidad, funciona como un prototipo. El prototipo es solo una representación de la entidad musical, no es que *sea* la entidad. Es incluso posible que este ideal o prototipo nunca se logre a nivel de interpretación musical por las limitaciones humanas (Goehr 1992: 100). Según la teoría de prototipos, tal prototipo no existe como una entidad real.¹⁸ La entidad musical, por lo tanto, también puede ser otros tipos de estructuras sonoras, incluso los que se encuentran en interpretaciones “erradas” o “alteradas”.

¹⁷“ideals and identity conditions carry different theoretical weight: the latter demand to be met, the former do not. That something functions as an ideal is insufficient evidence to guarantee its functioning as an identity condition. Ideals cannot easily be translated into conditions. To move away from conditions and towards ideals is to move towards a discussion of the conceptual understanding implicit in musical practice, since talking about ideals forces us to look at the historico-conceptual foundations of practice in a way the traditional search for identity conditions for musical objects does not.”

¹⁸ En [2.2.2](#), se explica detalladamente esta teoría.

Esto permite concebir las versiones e incluso ciertos arreglos como la propia obra, es decir, como pertenecientes a la misma categoría conceptual.¹⁹

Al analizar una entidad musical, el ideal de ésta depende en gran parte de quien la analiza y de su contexto. En principio, se puede asumir que una interpretación ideal sería la más cercana a la que pensó el compositor, lograda con el análisis de los procesos poéticos (incluyendo el contexto) para reconocer, por ejemplo, cómo entendía el compositor la estructura que fijó en la partitura y cómo interpretar lo que no está escrito. Sin embargo, esto no va a hacer que correspondan los conceptos de la entidad musical de quien la crea y quien la analiza.

Tenemos que considerar también que existen distintos modelos conceptuales con los que podemos concebir una entidad musical. Según Zbikowsky (2002: 218–219), los modelos conceptuales no son solo usados para estructurar nuestro conocimiento de lo que escuchamos sino también para crear las cosas que escuchamos. Lakoff (1967:68) menciona que, según los modelos conceptuales que usemos, se utilizan distintas estrategias cognitivas como puntos de referencia cognitivos o prototipos; como no es posible definir un solo modelo conceptual para todas las entidades musicales, este análisis debe hacerse según las características propias de cada caso.

Una primera posibilidad, tal vez la más común dentro de la práctica musical de tradición clásica occidental, es asumir la entidad como una composición, es decir como un objeto finalizado creado por un autor. Para que sea así, la ‘obra’ queda materializada en un registro a través de notación musical. Es entonces esta partitura la que contiene gran parte de la esencia de lo que es la entidad musical.²⁰ En las partituras, al ser selecciones de variables del universo sonoro y performático, se puede ver que algunas de estas variables que no están escritas sí incluyen valores específicos (como por ejemplo ornamentaciones en música antigua). En otros casos se encuentra que la inespecificidad se debe a que ese parámetro no afecta la identidad de la entidad musical (como por ejemplo la afinación en varios tipos de música).

¹⁹ Puede darse también el caso de metonimias para la representación de la entidad musical a través de cada una de estas ocurrencias.

²⁰Para Zbikowsky (2002: 221), la partitura es también un medio para estabilizar el modelo conceptual.

Hay otros casos en donde la entidad musical también se considera un producto finalizado, pero en donde la partitura no cumple una función fundamental de representación al ser reemplazada directamente por un registro sonoro. Esto ocurre frecuentemente en la música popular moderna, en donde el producto del músico (creador) no es una partitura sino una grabación de su trabajo. Aunque la entidad musical sigue funcionando como forma simbólica y como tipo, que se puede instanciar de otras maneras, como versiones o arreglos, su prototipo, en principio, va a estar ligado a ese registro sonoro. En estos casos, el concepto clásico de ‘obra’ es puesto en duda, y no se suele usar para referenciar las entidades musicales. Conceptos que remiten a géneros, como ‘canción’, o al tipo de objeto (en su nivel material), como ‘grabación’, ‘pista’ o ‘disco’, son frecuentemente más utilizados en la cultura popular para este tipo de entidades musicales.

Para la música que no cuenta con notación musical, como la música de tradición oral, el prototipo igualmente surge de la relación del nivel material con el nivel poético. En este caso se puede recurrir a grabaciones o transcripciones confiables tomadas directamente de interpretaciones consideradas auténticas por los expertos de este repertorio. En el caso de improvisaciones, la existencia de la entidad musical no puede negarse, pero su permanencia se restringe a los recursos anteriormente mencionados o a las capacidades de la memoria.

En otros casos, el concepto de la entidad musical puede ser intencionalmente abierto, como en música indeterminista o aleatoria. El prototipo entonces no tiene que remitirse a una estructura sonora sino directamente al concepto de la entidad como generador de estructuras sonoras. No es indispensable contar con una partitura para la existencia este prototipo. Finalmente, como el concepto de *música* también es abierto, nuevas posibilidades de tipos de entidades musicales surgen con el tiempo, y no solo transforman los conceptos de la *música* y las *entidades musicales* sino que también proponen otros modelos conceptuales necesarios para su comprensión.

Una entidad musical también puede poseer varios modelos conceptuales que la representen (y que incluso pueden ser agrupados; ver [2.2.1.](#)). Zbikovski (2002: 222), por ejemplo, distingue tres modelos conceptuales en su análisis de la canción *I got rhythm* de George e Ira Gershwin, que denomina: modelo “música pop”, modelo “*standard* de jazz”, y modelo *improv.* Sobre éstos, el autor afirma que:

Como son retenidos por miembros individuales de una comunidad musical, quienes consciente o inconscientemente pueden cambiar el modelo mientras lo usen, los modelos conceptuales son sujetos a cambios en el tiempo. Cuando tales cambios son puestos sobre la atención de otros miembros de la comunidad musical, una serie de negociaciones sobre los que constituye el modelo pueden suceder. Por momentos, los cambios a los modelos conceptuales pueden percibirse como una amenaza a la integridad de una comunidad musical, y la comunidad puede entonces buscar detener o retardar los cambios colocando límites en aquello que puede ser negociado.²¹

Ahora bien, el que los miembros individuales de una comunidad musical tomen el ideal de una entidad musical y su modelo conceptual de una *centralidad institucionalizada* no implica que forzosamente tengan que aceptar uno surgido de la relación del nivel poético y neutral. La relación del nivel neutral y el estésico también lleva a una conceptualización de la entidad musical en donde el ideal no se relaciona con los procesos creativos necesariamente sino principalmente con los procesos receptivos. En este caso, la referencia del nivel neutral no es la partitura sino el hecho musical: la interpretación musical. Ante la diversidad de interpretaciones posibles puede surgir también un prototipo. Pero hay que tener en cuenta que en este caso la relación no está entre el compositor y su creación, regulándose con una centralidad institucionalizada, sino entre los auditores y el hecho musical, lo que implica una diversidad de sujetos y de contextos. Difícilmente se podría considerar un ideal general surgido de un consenso que aplique para toda una comunidad musical.

Este problema se puede abordar reconociendo las diferencias entre los modelos cognitivos científicos y populares. Lakoff (1987: 118) explica que la “gente común” tiene teorías sobre cualquier aspecto importante de su vida, aun sin tener experiencia “técnica”. Estas teorías desembocan en una categorización “popular” (*folk*). Llevadas al ámbito de la conceptualización de las entidades musicales, las categorías “científicas” (*oficiales, vid. 2.3.3.*) son las que están reguladas por la centralidad institucionalizada y surgen del análisis de los niveles poético y neutral de la entidad, es decir, de lo que se ha legitimado a través de

²¹“Because they are retained by individual members of a musical community, who may wittingly or unwittingly change the model as they use it, conceptual models are subject to change over time. When such changes are brought to the attention of other members of the musical community, a series of negotiations about what constitutes the model may ensue. At times, changes to conceptual models may be perceived as a threat to the integrity of a musical community, and the community may then seek either to halt or to retard change by placing limits on what can be negotiated.”

especialistas (tanto el compositor como críticos, musicólogos e intérpretes) como aquello que es la entidad, idealizando a veces el nivel inmanente. Las categorías populares (*de facto*, *vid. 2.3.2.*) se relacionan, en cambio, con los procesos estésicos. Dependen de cómo la entidad musical es percibida, pero necesitan tener la posibilidad de ser compartidas o socializadas.²² Ambas categorías responden a la naturaleza de la entidad musical. No se contradicen pues simplemente surgen de distintos momentos del hecho musical.²³

El análisis ontológico de la música descrito arriba puede aplicarse a otras conceptualizaciones de ‘lo musical’ y de las entidades musicales. Cualquier conceptualización de ‘lo musical’ lo podemos entender como una forma simbólica y el signo musical funciona de la misma manera que el de la *música* acá expuesto. Igualmente, cualquier conceptualización de entidad musical la entendemos como proceso dinámico y se puede explicar en términos de ideales para las culturas en las que se presentan.

Hay que considerar, sin embargo, que no toda conceptualización de ‘lo musical’ constituye necesariamente una entidad musical en los mismos términos que acá se han propuesto. Una comprensión de los *eventos musicales* como la que propone Kaemmer (1993: 36) es un ejemplo de estas alternativas:

Aunque la mayoría de los eventos musicales implica la interpretación [*performance*], no todos los eventos musicales están determinados por la presencia del sonido musical. Una lección de música o un grupo de personas conversando sobre música constituye un tipo especial de evento musical. [...] Es posible tratar eventos similares en conjunto en lo que se puede llamar complejo musical. Un complejo musical es “un conjunto de eventos musicales que tienen el mismo fin, conceptualizados de la misma manera, y mantenido por el mismo grupo social” (Kaemmer 1980). Las prácticas musicales de cualquier sociedad, incluso una muy pequeña, probablemente consistirán en series de complejos musicales. Tanto los eventos musicales como los complejos musicales son de muchos tipos generales.²⁴

²²La discusión sobre este tema se encuentra ampliada en [2.3.2.](#) y [3.1.2.](#)

²³Habrán quienes afirmen que los modelos sí se contradicen y no es posible que ambos sean válidos, y que sólo debe tomarse por válido el modelo científico. Lakoff (1987: 121) empero explica que esto se debe al peso tradicional de la categorización clásica que a su vez proviene de una teoría *folk* de categorización (de exclusión por condiciones de identidad), pero que no hay nada de malo en reconocer la validez de ambos modelos.

²⁴“Although most music events involve performance, not all music events are determined by the presence of musical sound. A music lesson or a group of people conversing about music constitute a special kind of music event. [...] it is possible to treat similar events together in what can be termed a music complex. A music complex is "a set of musical events having the same goal, conceptualized the same way, and supported by the

Aunque es posible discutir si estas conceptualizaciones alternas de ‘lo musical’ también se categorizan en *géneros musicales*, en este trabajo nos dedicaremos a analizar la categorización de entidades musicales, sin dejar de reconocer la existencia de tales posibilidades que, aun así, pueden operar bajo los mismos modelos de categorización que se explican a continuación.

2.2. Teorías de la categorización cognitiva y su aplicación a la música

El modelo clásico (aristotélico) de la categorización establece condiciones necesarias y suficientes como límites a las categorías (Lakoff 1987: 6). No obstante, la mayoría de los conceptos musicales (incluidos *música* y *obra musical*) son formas simbólicas que no se ajustan claramente a dichas condiciones “necesarias” y “suficientes” en modos generales o absolutos, por la gran variedad de los contextos simbólicos, y por la manera en que dichos contextos —y sus objetos comprendidos— cambian como procesos dinámicos. En otras palabras, y sin abandonar por completo la categorización aristotélica, cabe preguntar, ¿si las condiciones “necesarias” y “suficientes” de la música están sujetas al cambio constante, entonces cómo se pueden establecer “límites” para las categorías musicales? En camino hacia una posible respuesta, central para la presente investigación, este capítulo ofrece respuestas parciales a través de la teoría de *semejanzas de familia*, la teoría de *prototipos*, y el *nivel básico de categorización*, sin olvidar jamás que los objetos de dichas teorías pueden —y suelen— estar sujetos al cambio continuo (por ejemplo, en la subjetividad individual y colectiva, o en la penetración de un modelo cultural en otro, muy distinto).

El problema de la categorización de la música está anclado a la problemática que plantea la objetividad de la *realidad percibida*. Hay distintas posturas filosóficas sobre esta cuestión. Algunas de ellas se van a extremos, como el *nominalismo* que plantea que la unicidad de una categoría radica solamente en su semántica, o el *realismo* que propone que las categorías existen independientemente del lenguaje y sus usuarios. El *conceptualismo* es una noción intermedia, la cual plantea que el rango de entidades que abarca una categoría es

same social group" (Kaemmer 1980). The musical practices of any society, even a very small one, will probably consist of a series of music complexis. Both music events and music complexis are of several general types.”

mediado por una entidad mental: el *concepto*. Sin embargo, como explica Taylor (1995: viii), el conceptualismo puede tomar una orientación nominalista si se asume que los conceptos reflejan convenciones semánticas —o más ampliamente, lingüísticas—, o una orientación realista si se afirma que los conceptos reflejan propiedades inherentes del mundo.

Según Kleiber (1995: 41): “el mundo que nosotros llamamos real, el mundo *objetivo*, no es el mundo que percibimos y que pensamos que es tal como lo percibimos”. Nuestro sistema sensorial no capta un mundo ‘tal como es’, sino que depende tanto de las limitaciones de los propios órganos sensoriales (que incluso pueden ser “engañados”), como del procesamiento limitado (necesariamente limitado) de la información en todo el sistema cognitivo en donde factores como la memoria o la identificación de *atributos* pueden mediar en el proceso. Si a esto sumamos el hecho de que los conceptos musicales categorizados son formas simbólicas, podemos concluir que la “realidad musical” es considerablemente *subjetiva*, o por lo menos *intersubjetiva*, en tanto que coordinación de subjetividades.

Al ser categorizada, la música realmente no se remite a propiedades “inherentes del mundo” o no solamente a dichas propiedades, sino a *propiedades emergentes* en el contexto cambiante de la propia música. En resumen, lo *real*, lo *nominal* y lo *conceptual* en la música, reflejan aproximaciones cognitivas al fenómeno musical con posibles modos de coordinación subjetiva e intersubjetiva, en una variedad de contextos. Así, según Taylor (1995: viii–ix), para cada contexto habría usos, usuarios y convenciones:

En la medida en que un lenguaje es un sistema simbólico convencionalizado, ocurre de hecho el caso de que el lenguaje impone un conjunto de categorías en sus usuarios. Convencionalizado, sin embargo, no necesariamente implica arbitrario. Las categorías codificadas en un lenguaje son motivadas, en diversos grados, por un número de factores —por verdaderas discontinuidades existentes en el mundo, por la manera en que los seres humanos interactúan, en una cierta cultura, con el mundo, y por procesos cognitivos generales de la formación de conceptos.²⁵

²⁵“To the extent that a language is a conventionalized symbolic system, it is indeed the case that a language imposes a set of categories on its users. Conventionalized, however, does not necessarily imply arbitrary. The categories encoded in a language are motivated, to varying degrees, by a number of factors—by actually existing discontinuities in the world, by the manner in which human beings interact, in a given culture, with the world, and by general cognitive processes of concept formation.”

Este trabajo está situado en esta postura divergente respecto del nominalismo y el realismo (si bien se podría ubicar en un punto intermedio de ese espectro), dado que, desde esta perspectiva, las categorías musicales no “existen” en el mundo independientemente de quienes hacen uso de ellas. Puede considerarse entonces *persepectivista* en cuanto a que se deduce que hay muchos esquemas conceptuales sobre los que se puede hacer un juicio de verdad. Esto no quiere decir que se deba caer en un relativismo, pues son los esquemas conceptuales los que determinan qué es y qué no es una categoría desde la ya mencionada coordinación de subjetividades.

Decimos entonces que las categorías se basan en atributos que surgen de las “discontinuidades” existentes en el fenómeno perceptible pero mediadas por el sistema conceptual sobre el que trabaja la cultura. La “realidad musical” de cada sujeto no tiene configuraciones absolutamente particulares, pues dentro del lenguaje, como sistema simbólico convencionalizado, se configura la ya señalada intersubjetividad en tanto que *realidad compartida*.²⁶ Esta postura se ubica entonces en un camino intermedio entre el realismo y el constructivismo. Bajo esta perspectiva se puede comprender cómo las categorías musicales remiten a conceptos que, como se mencionó anteriormente, no son universales y divergen entre culturas. Esta forma de entender las categorías simbólicas tiene claramente un correlato con la llamada *dimensión pragmática* del lenguaje humano (Levinson 1983: 21), en que no basta el campo semántico y su correlato sintáctico, para poder explicar la complejidad del lenguaje humano. Pero, además, dicha *dimensión pragmática* refleja el papel de la cognición en el proceso mismo de la categorización.

Teniendo en cuenta estas cualidades del pensamiento humano podemos analizar las propiedades de las categorías musicales de acuerdo con los procesos cognitivos que las determinan. Vimos cómo éstas no tienen límites claramente definidos. Sin embargo, el hecho de que los límites sean “difusos” no le resta utilidad simbólica a la categoría (*cf.* Taylor 1995: 38). Por ejemplo, ante las innumerables posibilidades de expresión del “sonido humanamente organizado”, trazar una línea divisoria exacta entre aquello que *es música* y aquello que *no*

²⁶Esto no implica que las categorías musicales necesariamente se manifiesten como categorías lingüísticas.

lo es resulta prácticamente imposible; pero esto no anula el hecho de que dentro de *nuestra propia cultura* podamos entendernos al hablar de/sobre/desde la música.

2.2.1. Modelos cognitivos en la categorización de la música

Las categorías cognitivas son relaciones entre objetos particulares y modelos cognitivos. Asignar un objeto a una categoría implica suponer la existencia de esa relación, en donde la categoría se define en referencia al modelo cognitivo (Neisser 1987: 22). Según Lakoff (1987:13), los modelos cognitivos estructuran el pensamiento; los conceptos caracterizados por estos modelos se comprenden a través de su corporización (*embodiment*). Las semejanzas de familias en la categorización implican, de hecho, semejanzas entre modelos cognitivos.

Lakoff (1987: xiv) describe las propiedades cognitivas mediante una postura que denomina *experientialismo* o *realismo experiencial*. Según dicho autor, el pensamiento es 1) *corporizado* en cuanto que la experiencia corporal contribuye a la configuración del sistema conceptual; 2) *imaginativo*, en cuanto a que no se refleja o representa directamente una realidad externa, sino que comúnmente se recurre a la imagería mental; 3) tiene propiedades de *Gestalt* y por lo tanto el pensamiento no es analítico-atomista, y 4) tiene una estructura *ecológica* que va mucho más allá de una simple manipulación mecánica de símbolos abstractos.

Varela, Thompson y Rosch (1997: 202–203) describen este modelo cognitivo como *enactivo*. Según esta teoría, un *dominio cognitivo* no es pre-dado ni está representado, sino que *emerge* y es *experiential*. Las categorías pertenecen a nuestro mundo biológico y cultural compartido. La cognición se puede describir como *acción corporizada y situada*, que “depende de las experiencias originadas en la posesión de un cuerpo con diversas aptitudes sensorio-motrices [...] encastradas en un contexto biológico, psicológico y cultural más amplio” (*ibid.*). La percepción no es solo una captura de rasgos sensoriales, sino una guía para la acción del perceptor en/con el mundo que percibe/crea (López Cano 2004a: 430).

Una de las teorías que más se han trabajado para explorar estos modelos cognitivos es la de los *esquemas*. El concepto de *esquema* ha sido usado en la filosofía y las ciencias de la mente desde Kant en variadas aproximaciones. Johnson (1987: 29), desde una perspectiva de la cognición corporeizada, plantea la siguiente definición:

Un esquema es un patrón recurrente, una forma y una regularidad en o de las actividades de ordenamiento de las experiencias. Estos patrones emergen como estructuras significativas principalmente en el nivel de nuestros movimientos corporales en el espacio, nuestras manipulaciones de objetos y nuestras interacciones perceptuales.²⁷

Johnson tipifica estos esquemas como *esquemas de imágenes*, derivadas de la experiencia sensorial y perceptual en nuestra interacción con el mundo.²⁸ Al ser esquemas, son abstracciones que se hacen de esas experiencias, es decir no incluyen detalles o particularidades; de esa manera se logra una representación de conceptos genéricos en la memoria y su procesamiento (López Cano 2004a: 439), y una guía para la percepción de manera que las experiencias cobren un sentido.

Los esquemas son estructuras *Gestalt* que constan de “partes” relacionadas y organizadas en unidades, con las que nuestra experiencia discierne un orden (Johnson, *op. cit.*: xix). Podemos diseccionar, por ejemplo, las entidades musicales en varios “componentes” —elementos intramusicales, contextuales y comportamentales—, pero no entendemos la entidad musical como la unión de estos componentes sino como una unidad alcanzada por esos componentes interrelacionados. Estos componentes se interpretan como *atributos* de la entidad. Los atributos son conceptos que describen un aspecto de al menos varios miembros de la categoría (Barsalou 1992: 30). Como la categoría se define no por condiciones necesarias y suficientes sino por semejanzas de familias, no necesariamente todos los atributos de un miembro de la categoría están presentes en todos los miembros. Los

²⁷“A schema is a recurrent pattern, shape, and regularity in, or of, these ongoing ordering activities. These patterns emerge as meaningful structures for us chiefly at the level of our bodily movement through space, our manipulation of objects, and our perceptual interactions.”

²⁸El término *imagen* no restringe el concepto de *esquema* al campo de lo visual. Se emplea más en un sentido de *esquema corporeizado*. Los *esquemas de imágenes* tampoco equivalen a *imágenes mentales* puesto que estas últimas no alcanzan el nivel de abstracción y generalidad de los esquemas como los plantea Johnson.

atributos no son espacios independientes en el esquema, sino que están relacionados correlativa y conceptualmente.

Es importante distinguir entre *atributos* y los *valores* de esos atributos. La música, por ejemplo, puede tener atributos de ‘tipo de sonido’ —la fuente sonora— y valores de éste como ‘instrumental’ o ‘vocal’. Barsalou (*op. cit.*: 23, 32) argumenta que la categorización se efectúa más en base a atributos abstractos que a valores específicos. Aun así, al ser también tipos, los valores pueden convertirse en atributos cuyos valores son más específicos, generando así una taxonomía jerárquica donde cada atributo tiene su propio esquema. Así, por ejemplo, el valor ‘instrumental’ del atributo ‘tipo de sonido’ es a su vez un atributo que puede tener el valor ‘percusiones’, y así ir alcanzando componentes cada vez más particulares.

Los *marcos* y los *guiones* son dos tipos de esquemas relevantes para el estudio de las categorías musicales. Se pueden entender como patrones globales de conocimiento de sentido común sobre un concepto. Mientras que el *guion* enmarca un conocimiento dinámico, cuando el concepto incluye una secuencia de eventos, el *marco* es un conocimiento “estático”, en cuanto a que constituye “patrones globales” del concepto, (Taylor 1995: 87). Sin embargo, según Barsalou (1992: 21), los marcos son estructuras relacionales dinámicas cuya forma es flexible y dependiente del contexto; es decir, no son solamente listas de características. En la *música*, por ejemplo, a pesar de ser un fenómeno temporal, es posible tener un conocimiento atemporal a manera de “patrones globales. A continuación se presentan algunos componentes del marco de este concepto:

Atributos	Valores
Materia sonora	sonidos acústicos, sonidos electrónicos, otros
Fuente sonora	Instrumentos musicales, voz humana, otros
Organización del sonido	Armonía, melodía, otros
Organización de los eventos en el tiempo	Ritmo, forma, otros
Proceso/actividad humana	Creación, emisión (comunicación), escucha, otros
Experiencia estética	Belleza, armonía, otros
Afectación de emociones	Exaltación, serenidad, otros

Tabla 1: Marco del concepto *música*

El guion de *música* puede incluir también la alternancia de diferentes sonidos y silencio en una secuencia de inicio, desarrollo y final, así como la secuencia del proceso descrito en el marco y la secuencia de acciones de los sujetos que intervienen. Entre más concreto sea el concepto en cuestión, más estructurados serán los marcos y guiones que se forman.

Los marcos y guiones tienen otros dos componentes además de los conjuntos de atributos-valores: invariantes estructurales y coacciones (*constraints*). Las *invariantes estructurales* son las relaciones constantes entre los atributos de un marco. No deben tomarse por condiciones necesarias y suficientes que definen conceptos, especialmente en el caso de formas simbólicas como la música. Algunos elementos de las definiciones de *música* pueden ser invariantes estructurales del marco de este concepto, pero, como se vio en [2.1.3.](#), ésta no es una forma de establecer sus límites. Las *coacciones*, por otra parte, son la forma como se regulan los valores de los atributos por la relación entre ellos. En la música, los valores de atributos relacionados con el sonido pueden coaccionar los valores de los efectos psicológicos. Al tener cada atributo su propio esquema, las coacciones son también una relación entre esquemas de conceptos relacionados.

Aún falta explicar el mecanismo cognitivo que permite comprender diferentes situaciones como ocurrencias de un mismo concepto. Eco (1999: 154), a través del concepto de *tipos cognitivos*, explica esa universalización de fenómenos concretos hacia tipos

abstractos (*types*). Estos tipos se encuentran en el nivel de la cognición, mientras que las *ocurrencias* (*tokens*) están en el nivel de la percepción. Si bien los tipos cognitivos son mecanismos privados, en el uso del lenguaje se vuelven compartidos; se convierten en convenciones que se explican mejor como unidades culturales.²⁹ Para Eco (*op. cit.*: 155), nombrar es el primer acto social que nos convence de que varios reconocemos individuos diversos, en momentos diferentes, como ocurrencias del mismo tipo.

Las distintas ocurrencias de un tipo pueden tener diferencias considerables en los valores de aquellos atributos que no afectan la identidad del tipo cognitivo, teniendo en cuenta además que en una categoría se pueden construir un número infinito de atributos (Barsalou 1992: 34).³⁰ Pero es en los atributos que sí la afectan en donde operan las semejanzas de familia que facilitan la conexión tipo-ocurrencia. A estas propiedades Eco las llama *contenido nuclear*. Los contenidos nucleares se socializan no solamente con palabras sino con cualquier tipo de expresión. Al poderse transmitir, los contenidos nucleares pueden formar tipos cognitivos aun sin tener experiencias perceptivas del concepto en cuestión. En cualquier caso, hay que tener presente que la cultura siempre está mediando este proceso, por lo que los tipos cognitivos no son estables sino que se transforman en cuanto cambian los contenidos nucleares.

Ahora bien, ¿cómo determinar qué atributos están conformando contenidos nucleares y cuáles no? James J. Gibson propone el concepto de *affordances*, que define como *provisiones* que ofrece el entorno a manera de oportunidades de interacción de las cosas con los sujetos, a partir de sus aptitudes sensorio-motrices (*cf.* Varela, Thompson y Rosch 1992: 236; López Cano 2004a: 433). Las *provisiones* se producen por las características del objeto con relación a la acción del sujeto.³¹ De esa relación el sujeto extrae la información pertinente para la interacción.

Si las acciones de los sujetos definen las *provisiones* de un objeto, éstas pueden variar entre uno y otro o entre diferentes situaciones según las necesidades, los objetivos o la simple

²⁹ Esta explicación se amplía en [2.3.2.](#)

³⁰Eco (1999: 165) nombra este tipo de información como el *contenido molar* de una categoría.

³¹Para Gibson, las *provisiones* son invariaciones del mundo “real”. Si bien esta postura no concuerda con el paradigma experiencialista de la cognición, es posible apartarse de la teoría de Gibson y concebir las *provisiones* desde este paradigma adaptando el modelo (*cf.* López Cano 2004a: 432).

disposición en el entorno. También varían según las limitaciones que se tengan: biológicas, psicológicas, antropológicas, culturales, psico-sociales, circunstanciales o contextuales (López Cano 2006b: 9). Para López Cano (*op. cit.*: 11), las *provisiones musicales* son todas las acciones motoras y corporales, manifiestas u ocultas, que permiten la interacción con la música y emergen como significados funcionales de ella. En la interacción entre el hecho musical y un auditor es probable que el primero “invite” al segundo a una “escucha atenta”, a la danza o cualquier otra de estas acciones posibles. No necesariamente se va a producir tal acción por las razones detalladas anteriormente. Si las *provisiones* del hecho musical son completamente diferentes a las propias de la música, entonces es probable que no se esté pensando éste como *música* sino como otra cosa, como por ejemplo *ruido*. Ahora bien, si el mismo tipo del hecho musical lo ha registrado la memoria anteriormente como *música*, también es posible identificarlo de esta manera, aunque en el momento no se tenga la interacción característica.³²

De hecho, las *provisiones* no siempre surgen de forma natural. Como ya se ha mencionado anteriormente, los contenidos nucleares de los tipos cognitivos pueden comunicarse y por lo tanto se puede predisponer la interacción incluso antes de tener una primera experiencia real con la entidad. Por ejemplo, algunas personas podrían tender a salir a bailar música que no conozcan si de alguna forma han entendido que lo que va a sonar es músicaailable. En cualquier caso, las *provisiones* pueden interpretarse como aquello que guía la percepción para distinguir los atributos que conforman los contenidos nucleares que llevan a identificar tipos cognitivos.

Por otra parte, según Lakoff (1987: 74), también es común que varios modelos cognitivos se combinen para formar un *agrupamiento (cluster)* complejo que es psicológicamente más básico que los modelos tomados individualmente. Esta teoría la expone con el ejemplo del concepto *madre*, en donde la madre puede ser la que concibe al hijo, la que lo cría, la esposa del padre, y otras posibilidades. Aunque pueda existir en la cultura alguna presión para que uno de los modelos se vea como el que “realmente” define

³²Recordamos que las funciones básicas de la memoria son el reconocimiento, identificación y representación (*vid. 2.*).

la categoría, no se puede caer en el error de usar definiciones cerradas que nieguen la existencia de los otros modelos.

El agrupamiento de modelos puede verse aplicado para explicar el concepto de *obra musical*. Como se explica en [2.1.4.](#), aunque pueda existir un modelo cognitivo dominante de *obra musical* como “producto creativo terminado de un compositor”, el concepto se abre a otros modelos en los que no necesariamente es un producto, o no necesariamente es terminado, o no necesariamente es construido por un (solo) compositor.

Hay casos en los que una parte de la categoría —un miembro, subcategoría o submodelo— puede representar la totalidad de la categoría; o al contrario, la categoría puede usarse para representar un miembro particular. Lakoff (1987: 78) llama estos casos *modelos metonímicos*. La metonimia de hecho es una de las fuentes de los efectos de los prototipos. Cuando los modelos metonímicos son socializados suelen formarse *estereotipos*. Por ejemplo, los himnos nacionales (según cada país) suelen convertirse en ejemplos estereotípicos de la categoría “himno”. Por esta razón es posible que en algunos contextos sea común encontrar referencias a “el himno” sin necesidad de especificar cuál miembro específico de la categoría.

Otra de las estrategias cognitivas en la elaboración de modelos conceptuales es el *mapeo entre dominios* (*cross-domain mapping*). Es un proceso en el que nuestro conocimiento en un dominio —generalmente abstracto o poco conocido— es estructurado en términos de otro más familiar y concreto (Zbikowski 2002: 13). Lakoff y Johnson (1987) explican estos dominios como metáforas conceptuales. Por la cualidad abstracta de muchos conceptos musicales es común emplear estas estrategias cognitivas, como por ejemplo ver la frecuencia de los sonidos en términos de “alturas”, o la relación entre varias de ellas en términos de “intervalos” o “distancias”. La morfología de la música también es un claro ejemplo de un recurrente uso de estas estrategias. Las metáforas varían en las culturas según los referentes que más faciliten la estructuración de los conceptos.³³ Las estrategias cognitivas de estructuración conceptual son tan poderosas que pueden incluso lograr “fusiones conceptuales” (*conceptual blending*; cf. Fauconnier y Turner 2002) a través de la

³³Por ejemplo, algunas culturas no hacen referencia al sonido en términos de verticalidad sino de tamaño o de edad, entre otros (cf. Zbikowski 2002: 67–68).

mezcla de distintos *espacios mentales*. Un ejemplo de ello en la música es el figuralismo; las “figuras” musicales son representaciones de otros ámbitos conceptuales.

2.2.2. La *dimensión horizontal* en la categorización musical

Las proposiciones de Rosch (1978) sobre la *teoría de los prototipos* contienen una doble concepción de categorización. Una va dirigida a la estructuración interna de las categorías, denominada *dimensión horizontal*; la otra a la estructuración jerárquica “intercategorial”, la *dimensión vertical*. La verticalidad en la categorización concierne al nivel de inclusividad de una categoría, mientras que la horizontalidad concierne a la segmentación de categorías en un mismo nivel de inclusividad (Rosch, *op. cit.*: 30).

En el plano de la *dimensión horizontal* podemos observar que una misma cosa puede ser incluida en distintas categorías de un mismo nivel de inclusividad, pero en algunas es un referente más claro o un mejor ejemplo que en otras. De ahí se desprende que no todos los ejemplares de una categoría adquieren el mismo estatus, o no son igual de centrales. Es decir que podemos encontrar casos que sean un claro ejemplo de dicha categoría y también otros casos en los que el ejemplo no es un claro referente de la categoría, pero aun así no hay razones para dudar de su pertenencia a ésta. Las categorías tienen, por lo tanto, una *estructura graduada* en la que se puede analizar su *grado de centralidad*.

Según Barsalou (1987: 116), la estructura graduada refleja procesos de comparación de similitud que operan sobre los conceptos de la categoría y del ejemplar en la memoria activa (*working memory*).³⁴ La estructura graduada de las categorías no permanece estable pues los conceptos de la categoría o del ejemplar varían según el contexto. Puede ser muy diferente la información que representa el concepto de *música* para un amante del jazz y para un integrante de un conjunto de música tradicional, así como es diferente el juicio que se haga de la música en una sala de conciertos y en la calle. La estructura graduada es afectada por la frecuencia de instanciación (Barsalou, *op. cit.*: 117). Los ejemplares que se perciben

³⁴El autor advierte que los conceptos no deben tomarse por definiciones sino como información usada para representar a la categoría y al ejemplar según la ocasión particular.

más frecuentemente se juzgan como típicos de la categoría, mientras que los menos frecuentes son juzgados como atípicos. Los cambios en esta frecuencia modifican también la estructura graduada.

Si la estructura graduada de las categorías trabaja en función de un grado de centralidad, se asume que las categorías tienen un “centro” que supone una correspondencia absoluta entre el objeto que lo ocupa y el concepto de la categoría, y en donde a mayor distancia a ese centro implica una menor probabilidad de que el objeto se categorice de esa forma, o una representación menos típica de la categoría. Tal “distancia” se describe en términos de semejanzas de familia, es decir, menos propiedades en común con el centro. Bajo la teoría de Rosch, ese “centro” corresponde al *prototipo* de la categoría.

La pertenencia de una entidad a una categoría se produce por el grado de similitud a un prototipo, y no se da de manera analítica sino de forma global (Kleiber 1995: 51). El prototipo no hay que tomarlo como el “generador de la categoría”. Según las investigaciones de Rosch, en los procesos de categorización realmente ocurre todo lo contrario: los prototipos son consecuencias de las semejanzas de familia y la centralidad que surge de ellas. Ahora bien, es importante tener clara una “noción de prototipo” para poder efectuar tal comparación. Pero definir una idea de prototipo no es una tarea fácil, a la par que existen diversas posturas para comprenderlo.

No se puede asumir que el prototipo es una entidad cognitiva estable e invariable. El prototipo realmente puede cambiar con las circunstancias en las que se categoriza, tal como la estructura graduada de la categoría. Tampoco pueden ser “ejemplares idóneos” ya que éstos son subcategorías, entidades no particulares y no contingentes. Según observa Kleiber (1995: 58–59): “es evidente que lo primero que a los hablantes les viene a la mente no es la subcategoría, representante idóneo, sino el concepto o imagen mental de esta subcategoría”. Un prototipo es entonces una especie de ficción; lo que se está produciendo son *juicios de grados de prototipicidad*. Por lo tanto, no se pueden crear modelos de predicción en categorías a partir de prototipos (*ibid.*: 44).

Se puede entonces concebir al prototipo como una entidad abstracta e hipotética, construida a partir de las propiedades típicas de la categoría, hipótesis que es compatible con

el planteamiento de las *semejanzas de familia* como estructuradoras de las categorías (Kleiber 1995: 62–64). El grado de prototipicidad viene a estar en función de los rasgos de similitud que forman las semejanzas de familia. La mayor presencia de estos rasgos equivale a una mayor proximidad al prototipo. La verificación de estos rasgos no se hace uno a uno sino con un emparejamiento global que conduce a agrupamientos que forman *Gestalt*, que las hace psicológicamente más simples que las partes (*ibid*: 68). Kleiber (*op. cit.*: 73–74) concluye que:

los miembros prototípicos son los que, por un lado comparten más propiedades con los otros miembros de la categoría y, por otra parte, poseen el menor número de propiedades en común con los miembros de las categorías opuestas. El prototipo puede ser concebido entonces, como el lugar de agrupamiento de los que poseen la validez máxima para la categoría.

A nivel de marcos, un prototipo es el conjunto de los valores más frecuentes de cada atributo (Barsalou 1992: 47), en lo que concierne al contenido nuclear de la categoría. Podríamos entonces imaginar el prototipo de una categoría musical como una entidad (hipotética) que contiene los valores más frecuentes (según el concepto que nos hemos formado de ella en nuestro propio contexto) de los atributos intramusicales, contextuales y comportamentales. Por ejemplo, el prototipo de la categoría

Una estrategia utilizada para verificar el grado de predictibilidad de una propiedad o atributo de un objeto con relación a una categoría es a través de lo que Rosch y sus colegas han denominado *validez de señal* (*cue validity*). Ésta es la probabilidad condicional de que un objeto se incluya en determinada categoría según la eficacia de sus características. Para Rosch (1978: 30), la validez de señal es el resultante de la frecuencia del atributo asociado a la categoría, dividida por la frecuencia total de dicho atributo para todas las demás categorías pertinentes. Un atributo presenta una validez de señal elevada para una categoría, si un gran número de miembros de la categoría lo poseen y si, en cambio, pocos miembros de categorías opuestas lo verifican (Kleiber 1995: 73). Por ejemplo, la clave del son es un atributo con validez de señal alta en la salsa por cuanto la mayoría de las canciones de salsa contienen este patrón rítmico y pocas de géneros diferentes lo contienen.

Si tenemos en cuenta la inestabilidad de las categorías, no se puede suponer que los valores de la validez de señal son fijos. Ahora bien, la inestabilidad de las categorías no

implica que necesariamente los conceptos referentes sean de carácter individual. El usar categorías lingüísticas que están en función de la comunicación entre individuos genera la necesidad de tener conceptos compartidos por los conjuntos de hablantes.³⁵ Sobre esto, Kleiber (*op. cit.*: 70) cita a Wierzbicka, quien afirma que:

Los conocimientos sobre cualquier referente pueden cambiar según los individuos, en función de sus competencias y de otros factores más o menos personales. Cuando los hablantes emplean una palabra en la conversación corriente quieren significar con esta palabra, lo que creen que es el sentido que le atribuyen los otros hablantes de la comunidad lingüística.

Las categorías lingüísticas, por lo tanto, ayudan a producir una estabilidad temporal en aras de una comunicación eficaz. A pesar de que muchas categorías musicales se valgan de categorías lingüísticas, hay que recordar que éstas son formas simbólicas y, por lo tanto, son mucho más inestables que otras categorías como las refieren los objetos que han usado los científicos de la cognición en sus investigaciones (por ejemplo *pájaro*, *árbol*, o *silla*; conceptos más generalizados en las culturas y, por lo común, aquéllas que consideran *clases naturales*). Para estudiar la validez de señal de las categorías musicales es necesario proponer un ámbito más reducido de culturas musicales específicas y temporalidades definidas.³⁶

Por otra parte, Lakoff (1987: 68) afirma que la estructura de las categorías y los efectos prototípicos son derivados de los *modelos cognitivos idealizados*. Según los modelos que usemos, se utilizan distintas estrategias cognitivas como puntos de referencia cognitivos de donde surgen los prototipos. En [2.1.4](#), se exploraron los diferentes modelos conceptuales para las categorizaciones de las entidades musicales y las posibilidades de prototipos que existen en cada uno. Según cada modelo se puede analizar qué tan central es un caso dentro de la categoría. Sin embargo, en los procesos cognitivos de categorización, no siempre la categoría presente es la que enmarca a la entidad musical en su carácter individual. Por ejemplo, al preguntar a distintas personas ¿qué están escuchando?, la respuesta no siempre será el “título” de la pieza. Una de las razones para explicar esta disimilitud son los distintos

³⁵La diferenciación de tipos de categorización explicada en [2.3](#), ayuda a comprender mejor este problema.

³⁶Examinar la validez de señal de una entidad musical dentro de algún género musical implica, según esta perspectiva, un análisis sincrónico y diacrónico del género (*vid.* [3.3](#)).

niveles de categorización que conforma lo que se puede entender como la *dimensión vertical* de la categorización.

2.2.3. La *dimensión vertical* en la categorización musical

Como se señaló anteriormente, la *dimensión vertical* de la categorización atañe al nivel de inclusividad de una categoría abarcando los rangos de lo más general a lo más particular. Al comprender algo que suena como propio del fenómeno musical, categorizarlo como “música” parece ser el nivel más general (el que incluye todo). Sin embargo, ante la pregunta ¿qué se escucha?, “música” no es el nivel más general puesto que se diferencia de otras posibles categorías que pueden responder a la pregunta, como por ejemplo “ruido”, en cuyo caso una categoría como “sonido” puede tener mayor inclusividad.

El nivel más particular en principio pareciera ser el que caracteriza a la entidad musical, como por ejemplo el nombre de una composición. Pero dado que la entidad musical puede caracterizarse como un tipo abstracto de una forma simbólica, habría niveles más particulares en los casos u ocurrencias de ese tipo abstracto, que siguen siendo categorías en sí mismas, hechos musicales como por ejemplo versiones o interpretaciones de ella. Entre los dos extremos presentados hay una gran gama de categorías en las que se puede incluir el objeto musical. Esas categorías generalmente se conciben como *géneros musicales*.

No todas las categorías en las que puede estar incluido el objeto son igual de funcionales cognitivamente ni surgen de la misma manera. La teoría del nivel básico de categorización afirma que entre los distintos niveles de categorización hay uno que funciona como la base de la categorización y que los otros niveles se pueden organizar jerárquicamente como subordinados o superordinados dentro de una “taxonomía”.³⁷

Lo “básico” del nivel de categorización es un asunto de la psicología humana. Tiene que ver con las facilidades de percepción, memoria, aprendizaje, nombramiento y uso. No es un estatus objetivo externo al ser humano (Lakoff 1987: 38). Podría suponerse que la

³⁷Esta idea de “taxonomía” usada para explicar la *dimensión vertical* de la categorización cognitiva es rebatida en [2.2.4.](#)

categorización del nivel básico es constante solo si las capacidades humanas son utilizadas de la misma forma, pero realmente depende de los aspectos experienciales de la psicología humana y de factores culturales. Además, la forma como en las distintas culturas se utilizan las categorías lingüísticas afectan los parámetros de categorización, y a esto se suma la experiencia personal de cada quien con aquello que está categorizando, lo cual va a producir resultados muy distintos en cada caso.

Independientemente del efecto que puedan tener estos factores sobre la categorización, es posible evidenciar algunos planos prioritarios que tienden a determinar el nivel básico. En primer lugar está el plano perceptivo en el que está en juego la percepción Gestalt, que en el nivel básico genera una sensación holística de forma global similar. Se puede entonces representar la categoría por medio de una simple imagen mental. En niveles subordinados es necesario tener en cuenta detalles específicos como características distintivas. En niveles superordinados es más complicado lograr una imagen mental simple que represente la categoría.³⁸

En cuanto al plano funcional, en el nivel básico se tiende a dar una interacción motora similar. Por ejemplo, la categoría *mueble* incluye objetos con los que las personas se relacionan de formas muy variadas, mientras que la categoría *silla* incluye objetos que tienen una interacción con los individuos de manera similar en términos generales. Según eso, la categoría *mueble* es superordinada a la de *silla*, que corresponde mejor al nivel básico.

En el plano comunicativo, las palabras que designan estas categorías tienden a ser más comúnmente empleadas y utilizadas en los contextos neutros; suelen ser más cortas; las aprenden primero los niños y entran primero en el léxico de una lengua (Kleiber 1995: 84). Las personas suelen nombrar y recordar más fácilmente las cosas en este nivel. Por ejemplo, la palabra *mamífero* generalmente es aprendida después de que los niños aprenden palabras como *perro* o *caballo*; por lo tanto no corresponde al nivel básico. En todo caso, no hay que perder de vista que las características de estas categorías pueden variar según los contextos culturales, sociales, históricos y personales.

³⁸Lo que se considera “detalle” tampoco tiene un estatus objetivo externo y es, por lo tanto, igualmente un asunto de psicología humana.

La propuesta de Rosch y sus colegas sobre la validez de señal (*cue validity*) también sirve para analizar la dimensión vertical de categorización. Según estos investigadores, la eficacia e informatividad de las categorías conducen al nivel básico, buscando obtener el máximo de información con la menor cantidad de categorías contrastantes posibles. En el nivel básico se maximiza el número de atributos compartidos por los miembros de la categoría y se minimiza el número de atributos compartidos con miembros de otras categorías (Taylor 1995: 51).

En la categorización de la música, el nivel de la entidad musical, es decir, la forma como se nombra o se concibe su identidad, es, en principio, una categoría subordinada puesto que su identificación requiere de detalles específicos que superan la percepción holística. Además, quien no esté familiarizado con la entidad, al categorizarla no se conflictuará por encontrar su identidad particular, simplemente la categorizará en un nivel superordinado a este.³⁹ Ahora bien, en caso de que, por el contexto cultural o por experiencias personales, una entidad musical esté muy presente en el imaginario, su categorización puede ir directamente a este nivel por la informatividad de la categoría.

La categoría *música* tiene algunos elementos propios de las categorías de nivel básico, especialmente las que tienen que ver con el plano comunicativo, ya que este es un término sencillo que aparece temprano en el léxico; su utilización es por lo común más frecuente que otras categorías de su taxonomía y más comúnmente utilizada en contextos “neutros”. Pero en cuanto al plano funcional, no se puede sugerir que haya con una interacción motora similar para todo aquello que se concibe como “música”. Si bien toda la música es escuchada, hay música para bailar (de distintas maneras), otra para ser escuchada con atención, y otra para acompañar otro tipo de actividades. En cuanto al plano perceptivo también se puede dudar que la categoría *música* genere una sensación holística de forma global similar.

³⁹Una categoría referencial de entidad musical, como *obra musical*, tampoco está en el nivel básico siendo un derivado cognitivo de otras categorías más básicas como *música*, o una categoría compleja que se deriva también de la categoría básica *obra* (que no necesariamente hace referencia a la música). En 2.2.4, se advierte que es un error considerar una categoría como *obra musical* como la unión de los conjuntos *obra* y *música*, ya que estas funciones matemáticas no reflejan la naturaleza de la cognición humana que da origen a una categoría compleja como esta.

Si las categorías musicales surgen de conceptos que son formas simbólicas propias de cada cultura, los factores culturales son decisivos en la construcción de la dimensión vertical de la categorización musical.⁴⁰ En términos generales, en la cultura occidental, cuyos valores se han extendido de forma global, el concepto *música* es muy utilizado pero abarca una gran gama de fenómenos que, con cierta experiencia sobre ellos, cognitivamente no son del todo complicados de diferenciar. Siendo así, esta categoría no cumple los propósitos del nivel básico en cuanto a la eficacia e informatividad.⁴¹

Podemos entonces concluir que la categoría *música* en principio se ubica en el nivel básico de categorización.⁴² Pero en cuanto deja de ser sólo un fenómeno más dentro del espectro perceptivo, su eficacia e informatividad bajan y el nivel básico de categorización pasa a niveles subordinados. Puede llegar incluso al nivel de la identificación de la entidad musical en casos específicos para algunos conocedores, pero por lo general se mantendrá en un nivel intermedio, que es aquel que comúnmente se denomina *género musical*.⁴³

2.2.4. La diferencia entre categorización y clasificación de la música

La teoría de prototipos y nivel básico de categorización se caracterizan por explicar la flexibilidad que existe en los procesos de categorización cognitiva (*cf.* Lakoff 1987; Kleiber 1995; Taylor 1995). Bajo este modelo las categorías tienden a tener límites difusos y a

⁴⁰Rosch y sus colegas han usado principalmente objetos concretos como casos de estudio sobre la categorización (como *pájaro, silla o árbol*). La similitud la basan, entre otros, en características visuales como la forma (Rosch 1976: 398). Para las categorías musicales este tipo de análisis es más relativo.

⁴¹Este caso es comparable a la categoría *árbol* estudiada por Berlin y discutida por Dougherty (en Lakoff 1987: 37), que funciona de manera muy distinta entre una comunidad con poco contacto con un entorno natural como la urbana americana, en la que tiende a ubicarse el nivel básico de categorización, y otra envuelta en un entorno natural como la Tzeltal en la que tiende a estar en un nivel superordinado.

⁴²Como se vio en [2.1.](#), no todas las culturas musicales tienen una categoría que corresponda a lo que entendemos por “música”. En casos como el de la cultura inuit, la categoría de base *nipi* es más incluyente que “música” mientras que en casos como el de la mapuche, la categoría de base *tayil* es menos incluyente (*cf.* Nattiez 1990: 55–56). En cualquier caso, la determinación del nivel básico depende de sus propios contextos.

⁴³Estas conclusiones coinciden con las de las investigaciones en categorías biológicas, en las que se afirma que el nivel básico de esta taxonomía se ubica en el denominado “género”, que es un nivel intermedio entre la “forma de vida” y la “especie” (Lakoff 1987: 33–34), si bien la discusión se extiende a no concebir este nivel como predeterminado, sino dependiente del contexto y la experiencia. En todo caso las categorías abstractas de *género* en biología y en música se estructuran de forma distinta (véase [2.2.4.](#)).

depender completamente de la relación entre el sujeto y su entorno tomando en cuenta sus capacidades cognitivas y el contexto cultural. Dentro de esta perspectiva, por lo tanto, no se puede asegurar que un objeto pertenezca tácitamente a una categoría determinada, ni siquiera con los ejemplos más evidentes con los que se ha estudiado esta teoría (como *pájaro* o *silla*). Siendo así, explicar la dimensión vertical de la categorización como una taxonomía puede llegar a verse como una contradicción con los principios esenciales. Es necesario entonces hacer una distinción entre categorización y clasificación.

Para Eco (1999: 173), la diferencia entre los *tipos cognitivos* y los *taxa* es que los primeros corresponden a las categorías del nivel básico mientras que los segundos están en niveles subordinados o súper ordenados. Sin embargo, si tenemos en cuenta que el nivel básico se establece cultural y contextualmente, ésta no puede ser una forma de diferenciar los modelos de categorización. Según lo expuesto en [2.2.3.](#), la dimensión vertical de la categorización también hace parte de los modelos cognitivos de la categorización; la diferencia por lo tanto está necesariamente por fuera del modelo.

Por otra parte, para la lógica tradicional, las nociones de *categoría* y *clase* (e incluso *género*) son todas “conjuntos” que pueden estudiarse a través de la teoría de conjuntos. Un conjunto es una “colección” de objetos (de cualquier naturaleza) *bien definidos y diferenciables, que forma en sí mismo una entidad*. Los objetos constituyentes del conjunto son concebidos como *elementos* que pueden ser miembros o no de otro conjunto. Así, la teoría de conjuntos estudia desde la lógica matemática las relaciones entre objetos y conjuntos. Un conjunto puede ser definido por *extensión*, enumerando todos y cada uno de sus elementos, o por *comprensión*, expresando la propiedad lógica que los caracteriza.

En los términos lógicos más convencionales, al definir un conjunto se establecen sus límites. Si el conjunto se expresa por *extensión*, sus límites los establecen los elementos mismos que pertenecen al conjunto. Si el conjunto se expresa por *comprensión*, tales límites pueden entenderse como *condiciones necesarias y suficientes* de pertenencia para los elementos. Las clases, siendo conjuntos, se basan, por lo tanto, en definiciones cerradas que las delimitan.

Lakoff (1982:8) menciona que la teoría de conjuntos y la semántica fregeana se relacionan con la *teoría clásica de la categorización*;⁴⁴ demuestra con una “aproximación experiencialista” la inconveniencia de esa propuesta “objetivista” y “reduccionista” (véase [2.2.1.](#); Lakoff 1987: xiv–xv).⁴⁵ La teoría de conjuntos difusos planteada por Zadeh (1965) en principio podría subsanar las inconsistencias de la teoría clásica de la categorización permitiendo grados de membresía en los conjuntos. Sin embargo, Lakoff (1982: 17) hace notar que esta teoría es más una extensión de la teoría de conjuntos que un cambio de paradigma. En esencia su aplicación en los modelos de categorización sigue siendo objetivista y reduccionista, y con ello no corresponde con la *teoría de prototipos y nivel básico de categorización*. Lakoff (*ibid.*: 20) afirma que “el paradigma fregeano, extendido a la teoría de conjuntos difusos, hace predicciones incorrectas sobre la comprensión de categorías complejas”.⁴⁶

Belohlavek *et al.* (2009: 28–29) afirman que el rechazo de la psicología cognitiva a la teoría de conjuntos difusos se debe principalmente a una idea equivocada sobre esta teoría y sus aplicaciones. No se puede asumir la teoría de conjuntos difusos como una “teoría de combinación conceptual”. Lo que se ha probado incorrecto ha sido un modelo, que Lakoff identifica como *paradigma fregeano*. El problema es entonces el modelo y no la teoría misma. Lo que debe ser rechazado es el uso, generalizado indiscriminadamente, de ese modelo, pero no la teoría, que la literatura especializada demuestra que es consistente en una aplicación lógica adecuada.

El problema realmente es que la teoría de conjuntos trata con abstracciones puras; por lo tanto, muy poco útiles para investigar las categorías cognitivas en términos de la epistemología simbólica y de la psicología y la antropología de la música, fundamentales

⁴⁴ La semántica fregeana propone una teoría del sentido y la referencia de expresiones en términos de una lógica formal. El paradigma fregeano plantea que la comprensión del sentido es equivalente a la comprensión de la *objetividad* de los sentidos, que “revela” e identifica la ontología “sin pérdida alguna” (Parret y Bouveresse 1981: 19).

⁴⁵ Según Lakoff (1982: 11), el objetivismo asume que el mundo está conformado de “objetos” con propiedades inherentes y relaciones fijas en el tiempo; que una declaración es verdadera si concuerda con ello, y que el significado está basado en una verdad objetiva. Por “reduccionista” el autor se refiere a que el significado de una expresión compleja se obtiene del significado de expresiones simples por funciones composicionales completamente generales.

⁴⁶ “The fregean paradigm, extended to fuzzy set theory, makes incorrect predictions about the understanding of complex categories”.

para la presente investigación. El concepto *conjunto*, usado en el contexto de la categorización cognitiva (al igual que el de *prototipo*), no puede referir directamente a *entidades reales* (i.e. vivenciales) por cuanto las categorías cognitivas no son estables y por lo tanto no se pueden definir por sus miembros inscritos en una *clase*. Sin embargo, haciendo a un lado el proceso cognitivo de la categorización, estas categorías ya definidas dentro de un sistema conceptual específico se convierten en *clases* y pueden proyectarse como conjuntos, y ser analizadas desde esta perspectiva lógica siempre y cuando la referencia cognitiva no se utilice para definir funciones en los conjuntos, ya que esto puede llevar a errores como los que detalla Lakoff (1982: 18–23). Esto lleva implícito el reconocimiento de que la música es, pues, *lógica* y *no-lógica* al mismo tiempo. Por este motivo, la investigación de las categorías musicales requiere de aproximaciones y métodos diferentes, en campos epistémicos distintos.

La objeción de Lakoff sobre el objetivismo y reduccionismo en la teoría de conjuntos aplicado a la categorización se resuelve entonces con la distinción entre *categoría* y *clase*. La lógica de conjuntos puede servir entonces para resolver problemas de clasificación, mas no para resolver los problemas cognitivos de la categorización. Si bien, tanto para la categorización cognitiva como para la clasificación el agrupamiento de elementos se da por los llamados “caracteres comunes”, en la categorización cognitiva estos caracteres dependen de un contexto específico y pueden ser variables, mientras que en la clasificación necesitan ser valores fijos, estrictamente definidos, y remiten, por lo tanto, a un sistema conceptual estable.

Categorización y *clasificación* pueden ser, entonces, regímenes epistémicos no sólo mutuamente excluyentes, sino mutuamente no relacionados. Si bien ambos son mecanismos usados para agrupar y ordenar fenómenos, hay una diferencia fundamental en la manera en que operan: la *categorización* puede apelar a una “no-lógica” (por ejemplo la *intuición*), mientras que la *clasificación* depende de la lógica de conjuntos. Dado que los “rasgos comunes de forma y contenido” no están determinados *en sí* ni *por sí mismos*, sino que en dicho “ordenamiento” intervienen fenómenos y procesos cognitivos, individuales y colectivos, el concepto *categoría cognitiva* es más apropiado para abordar problemas sobre

cognición. En este trabajo hago por lo tanto una distinción entre *categorías cognitivas* y *clases* (taxonómicas) siendo ambas diferentes formas de *categorización*.

Ahora bien, tenemos el conflicto de que en la cultura e incluso en las ciencias, hay una tendencia a tratar *categorización* y *clasificación* como sinónimos.⁴⁷ Es importante entonces apartarse de esa equivalencia y diferenciar los sistemas de clasificación y sus propiedades de los procesos cognitivos de categorización que se han explicado en este capítulo.

Es importante reconocer que los sistemas de clasificación o taxonomías surgen, en principio, de estos procesos de categorización. La asignación de la clase depende de definiciones que son “idealizaciones” o abstracciones teóricas (Jacob 2004: 529). Definido el sistema conceptual en el que se basa la clasificación, entre más riguroso sea, ésta tendrá una mayor funcionalidad y solidez. Eso significa que las clases tienden a tener límites definidos y membresía con pertenencia absoluta o nula. Es realmente en los sistemas de clasificación donde más fácilmente operan los principios de condiciones necesarias y suficientes de pertenencia. Es decir que lo que Lakoff y otros científicos y filósofos de la cognición llaman *categorías clásicas* no son otra cosa más que *clases*. El problema epistemológico que describen resulta equivocado si se enfoca en ver si las categorías funcionan bajo el modelo de condiciones necesarias y suficientes de pertenencia o bajo el modelo de la teoría de los prototipos, y así determinar cuál modelo es válido y cuál es inválido. Las categorías cognitivas y las clases taxonómicas realmente son dos facetas de las categorías que se rigen por principios diferentes.

Las clases taxonómicas no dependen del entorno ni de las capacidades cognitivas de los sujetos puesto que los parámetros están preestablecidos en los sistemas de clasificación. Pueden trascender sobre distintos contextos culturales y temporales. Tomando en cuenta los *modelos cognitivos idealizados* que propone Lakoff, las clases se pueden entender como las categorías que establecen los conceptos fuera de la teoría cognitiva. La definición es rígida y el modelo puede “encajar” o no en el mundo. Lakoff (1987: 70) lo demuestra con el concepto soltero (*bachelor*) en donde la definición cerrada de “hombre adulto no casado” no aplica en

⁴⁷Rosch (1976: 383–384), por ejemplo, trata indistintamente los conceptos. Menciona un “nivel básico de clasificación” en su explicación sobre el nivel básico de categorización.

algunos casos en donde se presenta esta situación. Como categoría cognitiva puede presentar una gradación en la forma como el modelo se acomoda al contexto, pero como clase no tiene gradación: la pertenencia es absoluta o nula.⁴⁸

La lógica de conjuntos se ha utilizado en el estudio de la música con categorías que pueden entenderse en términos de valores cuantitativos —como lo pueden ser los tonos en una escala musical— y de esa forma emplear teorías matemáticas para su análisis. La teoría de conjuntos de clases de alturas, por ejemplo, establece un universo de elementos y lo delimita usando la propiedad de la *equivalencia de octava* (en jerga matemática, *modulación de un intervalo*). Los resultados del análisis de los conjuntos de clases de alturas pueden ser válidos mientras conserven la lógica de los parámetros convencionales, pero esta lógica no sirve para predecir categorías cognitivas, pues los factores involucrados en la cognición de estructuras armónicas sobrepasan estos parámetros.

No todos los sistemas de clasificación definen parámetros objetivos que delimitan las clases. Las definiciones absolutamente cerradas también son un ideal y en muchos casos no son alcanzables. Por esta razón, en algunas clases es imposible o inapropiado establecer límites definidos, especialmente en los sistemas de clasificación que se basan en escalas graduadas. Un ejemplo de ello es la clasificación de colores. Dado que el color depende de una escala de frecuencia e intensidad de la luz, resulta inapropiado clasificar todos los puntos medibles en la escala. Análogamente se observa esta situación en muchos parámetros musicales, como por ejemplo la frecuencia o intensidad del sonido.⁴⁹

En estos casos la clasificación se puede explicar a través de la teoría de conjuntos difusos. Con esta teoría, la membresía a los conjuntos que definen las clases no es necesariamente absoluta o nula, sino que puede tener grados. Ya que los sistemas de clasificación surgen de procesos de categorización, la teoría de prototipos también se puede aplicar en estos casos para analizar la pertenencia a la clase. Los prototipos asumen entonces

⁴⁸La definición es cerrada si los conceptos *hombre*, *adulto* y *casado* son asimismo cerrados.

⁴⁹En sistemas conceptuales de valores numéricos es posible asignar una clasificación a los distintos puntos de una escala graduada, pero la funcionalidad de estas taxonomías es limitada pues muchas veces no ofrece información significativa sobre las clases. Por ejemplo, las alturas musicales dependen de la frecuencia del sonido, pero la clasificación por Hertz no resulta tan relevante pues el concepto de cada altura incluye un rango difuso de frecuencias.

un valor de membresía absoluta en la clase como referencia para la correspondencia entre escala graduada y membresía. En el caso de la clasificación de colores, los colores focales pueden actuar como prototipos. Para la clasificación de alturas de sonidos musicales, los tonos de las escalas musicales pueden actuar como prototipos, determinando su afinación. Entre más se aleje la frecuencia de un sonido a la afinación predeterminada de un tono, menor será su pertenencia a esa clase de altura y mayor será su pertenencia a otra clase. Por otra parte, no hay que olvidar que los prototipos sólo sirven para sistemas conceptuales específicos y no necesariamente se encuentran las mismas clases en otros sistemas de clasificación del mismo fenómeno. Las clases de alturas en la música occidental, por ejemplo, no son necesariamente las mismas de los sistemas de afinación de otras culturas.

Es importante también distinguir el efecto de la gradación en la categorización cognitiva y en los sistemas de clasificación. En la categorización cognitiva, la gradación actúa como un efecto de tipicidad a partir de un prototipo que depende de las capacidades de la psicología humana y de la interacción con la entidad, mientras que en la clasificación la gradación es solo una escala de pertenencia a la clase en un sistema conceptual estable. Esta diferencia hace que haya categorías cognitivas que presenten gradación en la centralidad de sus miembros y que como clases de una taxonomía puedan tener límites definidos y no implique gradación. Un ejemplo es la categoría *ave* en donde un pájaro pequeño y volador como un gorrión es más central que uno grande no volador como un pingüino (particularmente para culturas en donde los gorriones están más presentes en el entorno que los pingüinos), mientras que en la clase *aves* de la biología ambos ejemplos presentan una membresía absoluta. En las categorías basadas en escalas graduadas, aunque puede haber una correlación entre centralidad y pertenencia, ésta no está asegurada por todas las variables presentes en los procesos cognitivos.

Los parámetros usados para clasificar también pueden llegar a ser relativos sin que por ello afecten la estructura del sistema de clasificación. Por ejemplo, los niveles de intensidad del sonido en la música occidental se clasifican tradicionalmente en valores relativos en una escala entre sonidos suaves (*piano*) y fuertes (*forte*). Estas clases no están determinadas por valores específicos de intensidad de la onda sonora, como ocurre en la

clasificación por decibeles, sino que responden al rango de intensidades que ofrece cada instrumento musical.

Las taxonomías son una organización, por una parte, de la dimensión horizontal de la clasificación, en donde cada clase posee límites (aunque puedan ser difusos) a través de las definiciones de los conceptos en los que se basa. Por otra parte, también son una organización de la dimensión vertical de la clasificación al definir los niveles de inclusión de cada una de las clases. En los distintos niveles jerárquicos de una taxonomía, a diferencia de lo que sucede en la dimensión vertical de la categorización cognitiva, lo que varía es la cantidad de propiedades en común entre los miembros. Los niveles subordinados de una taxonomía son, por lo tanto, subconjuntos de los niveles superordinados. Esto quiere decir que “clasificar” se entiende en dos sentidos: seleccionar los miembros de una categoría (en cuanto a clase) y definir las clases (subconjuntos) de una categoría. Clasificar la música significa, por una parte, seleccionar aquellos eventos musicales que están incluidos en la categoría *música* según un sistema conceptual particular (o decidir si un evento particular pertenece o no a dicha categoría) y, por otra parte, encontrar las clases (subconjuntos de la música, como pueden ser los géneros musicales) en las que se incluye tal evento musical.

Según Jacob (2004: 523), la clasificación taxonómica proporciona la estabilidad de la nomenclatura protegida por un lenguaje formalizado y universalmente aceptado que facilita la comunicación superando barreras de tiempo y del lenguaje natural. El nombre taxonómico es exclusivo y establece una relación de equivalencia entre el conjunto de rasgos que define la clase (su intensión) y el conjunto de entidades que son miembros de la clase (su extensión). Se puede reconocer entonces a un miembro de una clase independientemente del contexto cultural o temporal. Ésta es entonces la razón por la que se puede clasificar “lo musical” de otras culturas como *música* en una misma taxonomía junto con la música occidental.

En un sistema conceptual determinado, como por ejemplo el de la música clásica occidental, una entidad musical se distingue como una “obra” específica y entra en una taxonomía en donde se define su pertenencia a las clases de niveles jerárquicos superiores — los géneros— según rasgos particulares de la obra. Como existen parámetros “extramusicales” que también caracterizan los géneros (atributos contextuales y comportamentales), éstos son idealizados, ya que la clasificación no puede depender del

contexto de categorización.⁵⁰ Los géneros se jerarquizan en distintos niveles de inclusión, y al ser unos subconjuntos de otros, se pueden concebir unos como subgéneros de otros. De todos los distintos niveles de clasificación, la decisión de cuál se considera género y cuál subgénero (o incluso “supergénero”, asumiendo también la existencia de niveles superordinados) depende ya no de las facultades psicológicas en la interacción con la entidad musical, sino del mismo sistema de clasificación.

La taxonomía linneana de los seres vivos tiene determinados los rasgos que definen la inclusión a cada una de las clases y un nombre para cada nivel de clase, entre los que se encuentran *orden*, *familia*, *género* y *especie*. Las investigaciones de Brent Berlin en la categorización de los seres vivos llevaron a suponer que el nivel básico se encuentra en el nivel de *género* (en Lakoff 1987: 33). Esta hipótesis tiene argumentos válidos, pero no repara en hacer una distinción entre categorización cognitiva y sistemas de clasificación. No obstante, tomando en cuenta que los sistemas de clasificación surgen de procesos de categorización cognitiva, no está mal proponer un nivel básico en las taxonomías como aquél en el que en condiciones “normales”, dentro de la cultura en la que se inscribe el sistema conceptual que determina la taxonomía, suelen categorizarse las entidades.

Las taxonomías en la música no suelen tener tan determinados los niveles jerárquicos y sus clases como la taxonomía linneana puesto que no trabajan con “clases naturales” sino con formas simbólicas. Esto crea una dificultad para definir cuál clase se concibe como “género” y cuáles otras como “subgénero” o “supergénero”; incluso para reconocer si hacen parte de una misma taxonomía o no. Una forma de lograrlo puede ser con un análisis análogo a la taxonomía biológica. De esta forma, el *género musical* es la clase que corresponde a las categorías que, en la cultura musical en la que surge la clasificación y bajo condiciones normales de categorización, más probablemente ocuparían el nivel básico. En todo caso es importante tener claro que mientras que en los sistemas de clasificación hay una correspondencia fija entre la entidad y la clase, por ejemplo, una entidad musical como parte de un género musical, en la categorización cognitiva de la música el contexto y la interacción con la entidad afectan el proceso y no está garantizada esta correspondencia.

⁵⁰Los modelos conceptuales de los géneros musicales se explican en [3.2](#).

Las clasificaciones pueden afectar también los procesos de categorización pues se convierten en un referente primario que compite con los rasgos perceptivos, o que termina haciendo resaltar más las propiedades del objeto en las que está basado el sistema de clasificación. El hecho de que en una cultura se clasifiquen las cosas de cierta manera hace que ciertos procesos cognitivos, como la percepción, se adapten a las categorías incluidas; la discriminación de objetos en primera instancia adopta ese modelo. Por ejemplo, el hecho de que la clasificación de alturas de la música occidental se fundamente en la escala diatónica natural, extendida hacia la escala cromática, hace que las alturas empleadas en otras músicas, para oídos occidentales, tiendan a ser ajustadas a estas categorías, aunque no haya una correspondencia real. Esto se puede comprobar en las primeras transcripciones musicológicas europeas de las músicas no occidentales en la primera mitad del siglo XX. Concluimos entonces que hay una retroalimentación entre los procesos de categorización cognitiva y clasificación.⁵¹

Las clasificaciones propias de las culturas se convierten en sus categorías de base. La percepción de nuevas entidades usa, en principio, estas referencias. Sin embargo, pueden existir categorías que surjan de necesidades cognitivas pero que no estén correlacionadas con las taxonomías que operan en la cultura; entidades que no se acercan a ninguno de los prototipos de las categorías de estas taxonomías. Al no haber una categoría propia (hasta no adaptar una categoría tomada de una taxonomía foránea o que se cree una clase nueva en esa taxonomía) no es extraño encontrar descriptores como “una especie de ...” o “un tipo de ...” para expresar la relación a una categoría reconociendo la no concordancia con la definición del concepto. Un ejemplo puede ser la descripción del *erhu* como “una especie de violín” en una cultura que no está familiarizada con el instrumento chino pero sí con el europeo. Esto da pie para la formación de una clase taxonómica como “violín chino”, aun teniendo en cuenta la diferencia de origen de ambos instrumentos.

Vemos entonces que las categorías cognitivas tienen una correlación con las taxonomías según su origen cognitivo y la forma como se asientan sus usos dentro de las culturas según los modelos conceptuales empleados. Así pues, las clases taxonómicas tienen su origen en categorías cognitivas y se constituyen como tal mediante la estabilización del

⁵¹Esta dinámica, aplicada al concepto de *género musical*, se explica en [3.2.3](#).

sistema conceptual que las enmarca. Esto se logra por medio de *convenciones sociales*. Las convenciones sociales pueden entenderse como categorías intersubjetivas establecidas por códigos semióticos. Corresponden entonces a una tercera faceta de la categorización, o más bien a una intermedia entre las otras dos. Con estas tres fases y las distintas formas de correlación que hay entre ellas podemos entonces concebir tres diferentes tipos de categorización. Veremos a continuación las propiedades de estos tres tipos aplicadas al universo de la música.

2.3. Tipos de categorización y sistemas de clasificación en la música

Los propósitos fundamentales de clasificar la música, tanto en la tradición musical europea como en otras tradiciones, son conectar la forma en la que se hacen los eventos musicales con su significado y función social, y facilitar el discurso sobre la música, en función del reconocimiento y descripción de tales eventos (Fabbri 2014:1). La clasificación de la música se produce y se usa según necesidades específicas.

Dentro de las comunidades musicales encontramos diferentes formas de categorizar y clasificar la música; según su contexto y sus necesidades encontramos incluso varias categorizaciones para una misma entidad musical. Esta diversidad de taxonomías provoca dificultades en su comprensión y uso como las que comenta Frith sobre la radio musical y la industria discográfica (1996:79):

La particularidad de las definiciones genéricas en términos de la radio musical es que los programadores están utilizando los sonidos para juntar una audiencia (o mercado) para entregar a los publicistas. Algunas veces la definición de la radio de este mercado dado por preferencias coincide con la industria discográfica (como en la música *country*, por ejemplo); a veces no. Las compañías discográficas nunca pueden estar seguras de cómo los programadores de radio clasificarán un nuevo sonido (o si esta clasificación tendrá sentido para los compradores de discos). El etiquetado del género, en este contexto se vuelve a la vez escurridizo y poderoso.⁵²

⁵²“The peculiarity of generic definitions in music radio terms is that programmers are using the sounds to put together an audience (or market or demographic) for delivery to advertisers. Sometimes the radio definition of

La disparidad que encontramos en las clasificaciones de la música se debe también a que están basadas en distintos tipos de categorizaciones, diferenciadas en su función operativa. Presentamos a continuación estos distintos tipos de categorización y la forma en que se manifiestan en la música.

2.3.1. Categorización *ad hoc* en la música

Ya que la mente es capaz de generar nuevos conceptos según las necesidades del momento, algunos de estos conceptos refieren a categorías que no han sido usadas anteriormente o que de hecho no existen en la cultura. Tales categorías no necesitan permanecer en la memoria o ser socialmente compartidas. Barsalou (1983: 211) se refiere a éstas como categorías *ad hoc*.

La principal característica de estas categorías es que surgen de objetivos cognitivos específicos del manejo de la información y no suelen permanecer en la memoria. Ejemplos de ello podrían ser ‘música que me gusta escuchar los domingos’ o ‘canciones que servirían para empezar una fiesta’. Barsalou (1983: 224) comenta que, a pesar de la inestabilidad de su modelo conceptual, estas categorías tienen una estructura graduada al igual que las categorías “comunes”, pero que difieren en su capacidad de representación, puesto que no hay asociaciones fuertes entre el concepto y la ocurrencia.

Otra forma de concebir categorías *ad hoc* en la música es a partir de experiencias musicales novedosas. Si percibimos cierta música por primera vez, cuyos atributos no encajan en los modelos conceptuales que conocemos, podemos usar una categoría superior al nivel básico que nos ayude a darle sentido a la experiencia (como lo es, por ejemplo, *música*). A pesar de ello, como ya vimos, estas categorías no brindan la óptima informatividad sobre el objeto de la experiencia. La alternativa es formar una categoría *ad hoc* que solucione ese problema específico. La categoría no existe de antemano, pero la mente sabe qué entidades podrían pertenecer a esa categoría y cuáles no. Tampoco cuenta con una etiqueta

this market-by-taste coincides with the record industry's (as with country music, for example); often it does not. Record companies can never be sure how radio programmers will classify a new sound (or whether that classification will make sense to record buyers. Genre labeling, in this context, becomes both slippery and powerful.”

que la identifique, pero no es indispensable. Probablemente la mayoría de las categorías *ad hoc* que podamos imaginar no puedan ser fácilmente asociadas a alguna categoría lingüística.

Sin embargo, si llega a haber una necesidad de explicar o socializar la categoría, la forma más común para hacerlo es a través del lenguaje verbal. Puede entonces darse el caso de describir los atributos de la categoría sin una intención de “nombrarla”, o de recurrir a analogías que la relacionen con categorías preexistentes, como con las descripciones tipo “una especie de...” (vid. [2.2.4.](#)).

Barsalou investiga estas categorías a partir de experimentos sociales que incluyen enunciados (por ejemplo ‘formas de hacer amigos’ o ‘cosas para vender en una venta de garaje’). Sin embargo, la existencia del enunciado es un factor que puede ayudar a estabilizar el modelo conceptual de la categoría y recrearlo en distintas instancias, generando así una convención social. Si se da tal caso, la categoría pierde el estatus *ad hoc* para convertirse en una categoría “común”. Por esta razón, las categorías *ad hoc* funcionan como categorías cognitivas, pero no como clases taxonómicas por cuanto no poseen un modelo conceptual que pueda estabilizarse con definiciones.

2.3.2. Categorización *de facto* en la música

Las categorías que Barsalou (1983: 224) llama “comunes” provienen de dos tipos de categorización. Lakoff (1987: 118) los trata como modelos y teorías “científicas” y “populares” (*folk*) de la categorización. Eco (1999: 261) nombra las categorías derivadas de estos tipos de categorización como “científicas” y “salvajes”.

En el estudio de las taxonomías musicales no siempre es sencillo determinar qué corresponde a categorías salvajes o populares en los términos en que lo exponen estos autores. En primer lugar, no es claro exactamente a qué se refieren con estos conceptos. Según Eco (*ibid.*), las categorías “científicas”, como su nombre lo indica, se basan en modelos científicos que determinan los límites de las categorías, mientras que las categorías “salvajes” se reestructuran según su utilidad por quien hace uso de ellas. Eco explica esta situación a través del ejemplo de las arañas. En la taxonomía linneana, los arácnidos

pertencen a una clase diferente a la de los insectos y por lo tanto las arañas no son insectos; pero fuera del ámbito científico, varias personas podrían referirse a arañas como insectos y estar de acuerdo en ello. Los conceptos son diferentes —aunque, en cierto sentido, relativos— pero comparten la misma etiqueta o categoría lingüística.⁵³ La definición biológica de los arácnidos comprende unas características principalmente genéticas que las diferencian de los insectos, mientras que una definición salvaje puede tomar en cuenta otras características como el tamaño o el aspecto; las arañas, en este sentido, tienen las características que las hacen insectos.

En la música ocurre la misma situación. Por ejemplo, para la organología “clásica” la clasificación de instrumentos depende de muchos rasgos (morfológicos, tímbricos, de producción de sonido, origen, entre otros). Para muchos de quienes no están dentro del medio especializado de la música, algunos de esos rasgos pueden no ser significativos o no hay una necesidad de diferenciar a un nivel tan específico los instrumentos musicales. Si, por ejemplo, a cualquier instrumento de cuerda pulsada con caja de resonancia y mástil se le llama “guitarra”, esta categoría tendrá una función cognitiva y probablemente social, aunque varios instrumentos no concuerden con la definición organológica de la guitarra.

De los planteamientos de Eco se puede concluir que el autor hace la diferencia entre las categorías salvajes y las científicas proponiendo las primeras como intuitivas mientras que las segundas se derivan de la lógica científica que puede resultar contraintuitiva. Eco (1999: 199) trata este problema desde una perspectiva de propiedades esenciales o “no tachables” y propiedades típicas o “tachables”. No obstante, este planteamiento parece acomodarse más a la teoría clásica de categorización (condiciones necesarias y suficientes de pertenencia) que a la teoría de los prototipos.

Uno de los problemas que surgen acá es que ni Eco ni Lakoff hacen la distinción entre categorización cognitiva y clasificación con el enfoque que acá se propone. En este sentido, como clases taxonómicas podemos encontrar categorías con propiedades “no tachables”, pero como categorías cognitivas no se puede sostener que puedan existir este tipo de propiedades por los efectos de la semejanza de familias. Ya hemos visto cómo una categoría

⁵³Hay que tener en cuenta que en la biología se usan tanto el nombre científico del ser viviente como su nombre común.

puede funcionar como categoría cognitiva y como clase, así que sería incorrecto decir que la diferencia entre categorías científicas y populares sea que unas funcionen con un modelo exclusivamente y las otras con el otro.

Los planteamientos de Eco también pueden dar una interpretación sobre el uso de la lógica como recurso de categorización. Podemos así preguntarnos si la diferencia está en una aproximación empírica e intuitiva de las categorías populares contra una racionalista y contraintuitiva de las científicas. Sin embargo, hay sistemas de clasificación de muchas culturas no occidentales que, aunque surgen de medios especializados y se rigen por una estructura lógica —es decir, por un sistema aceptable de inferencias—, ésta no corresponde a la del pensamiento científico moderno occidental.

Por las diferencias culturales, a veces es complicado encontrar cuál es la lógica que rige la clasificación, e incluso puede parecer “contraintuitivo” para un sistema de pensamiento occidental. En primer lugar, las clases surgen de los modelos cognitivos que, como se observó en [2.2.1.](#), recurren a estrategias cognitivas que pueden ser bastante complejas. Por otro lado, los principios de clasificación no necesitan ser universalizantes; puede haber “excepciones a la regla” que se incorporen a la estructuración de la taxonomía. En tales casos es complicado para alguien externo a la cultura predecir cómo se clasificará un nuevo caso, pero no necesariamente imposible. Una vez que cuentan con definiciones, estas clasificaciones pueden analizarse de manera lógica con la teoría de conjuntos (difusos, generalmente). En este punto son igualmente independientes del contexto que las clasificaciones científicas.

Regresando al punto anterior, si las clasificaciones populares se definen por la ausencia de una estructuración lógica, las taxonomías descritas no podrían considerarse como tales. También tendríamos dudas en cuanto a la concepción empírica e intuitiva de las categorías en este tipo de taxonomías. Los argumentos de Eco, por lo tanto, aun no resuelven el problema de la diferenciación de categorías populares y científicas.

Por otra parte, Lakoff (1987: 119–121) dice que son las teorías populares (*folk*) las que definen el “sentido común” y que “la gente tiene muchas maneras de darle el sentido a las cosas —y abundan taxonomías de todo tipo. Aun así, la idea de que solo hay una

taxonomía correcta de las cosas naturales es notablemente persistente”.⁵⁴ El efecto de la “taxonomía correcta” puede ser producto de la centralización institucionalizada de los modelos conceptuales, así como se vio en el caso de las entidades musicales (*vid.* [2.1.4.](#)). Lakoff (*ibid.*) observa que las teorías científicas surgen de teorías populares, así que a este nivel lo que las diferencia es que las primeras logran una centralidad institucionalizada mientras que en las segundas se podría poner en duda esta propiedad. Siendo así, los conceptos que no se regulan a través de centralidades institucionalizadas pueden desembocar en categorizaciones populares, con significados y usos diferentes de los de categorías científicas relativas u homónimas.

Ahora bien, si las categorías populares permanecen exclusivamente al nivel de tipos cognitivos, restructurándose siempre según los contextos, corresponderían entonces a categorías *ad hoc*. Para que puedan tener una función social, estas categorías deben lograr cierto nivel de estabilización de su modelo conceptual, pero ¿es entonces necesario que exista una “definición” de los conceptos enmarcados en categorías populares?

Una posible respuesta a este dilema está en el concepto de *unidad cultural* que propone Eco (1976: 111). Las unidades culturales son convenciones que se establecen en la cultura para lograr acuerdos sobre el significado de las cosas. Las categorías populares (y asimismo las científicas) funcionan como unidades culturales al hacerse presentes en los actos de comunicación. Estas “unidades” no son estructuras rígidas. Proviene de *comunidades*, es decir, de grupos sociales que son fluctuantes pero que crean una identidad común, en donde los acuerdos no se establecen como leyes de cumplimiento obligatorio.

Si un grupo de personas se refiere a cierta entidad de determinada manera y están de acuerdo en ello, la categoría existe y cumple una función (cognitiva y social), aunque su concepto no surja de una lógica ‘científica’ y difiera de otros conceptos que recurren a la misma categoría lingüística, como en el ejemplo de la guitarra. La diferencia con las categorías científicas es que estaría en duda su centralidad institucionalizada.

⁵⁴“People have many ways of making sense of things—and taxonomies of all sorts abound. Yet the idea that there is a single right taxonomy of natural things is remarkably persistent.”

Las categorías *ad hoc*, en cambio, si bien funcionan como categorías cognitivas, la inestabilidad conceptual impide que puedan ser compartidas bajo un acuerdo social por lo cual no llegan a establecerse como unidades culturales. Por ejemplo, la categoría ‘música favorita’ tiende a conceptualizarse de forma distinta en cada individuo que la usa y por lo tanto incluir elementos diferentes. Esto no impide que —a través de algún tipo de recurrencia— lleguen a ser socializables y eventualmente se transformen en categorías populares. Es precisamente la convencionalización la que estabiliza el modelo conceptual. De esta manera, ‘música favorita’ puede pasar a conceptualizarse como la música que genera gustos comunes dentro de un grupo social.⁵⁵

El hecho de que las categorías populares compartan en muchos casos las etiquetas de las categorías científicas puede convertirse en un verdadero problema. Puede haber desacuerdos entre quienes usen diferentes tipos de categorización y diferentes taxonomías. Sin embargo, aunque la lógica “científica” se use como argumento para justificar su validez (y en ocasiones para demeritar las clasificaciones populares), no se puede negar la validez en cuanto a convenciones culturales que tienen las categorías populares homónimas.

En resumen, vemos dos formas de aproximarse a lo que se entiende por categorías populares. Una es tomarlas como categorías lógicas, producto de teorías *folk* pero no estructuradas por el pensamiento científico racionalista sino por otro tipo de sistemas conceptuales. La otra hace referencia a categorías intuitivas, compartidas socialmente pero no estructuradas en definiciones inmanentes a través de una centralización del concepto. Con la primera aproximación, el sesgo entre estos tipos de categorías es cultural: lo “popular” de las categorías sería el no estar adscritas al sistema conceptual moderno occidental o a su lógica científica. La clasificación de plantas y animales de la cultura tzeltal estudiada por Brent Berlin y sus colegas (*vid.* Lakoff 1987: 32–33) es “popular” para estos investigadores, pero tiene una estructura lógica que permite incluso distinguir una taxonomía jerárquica similar a la que propone la biología. Esta cualidad, por lo tanto, no resulta muy apropiada para examinar la estructuración de las categorías.

⁵⁵En las folksonomías se evidencia este proceso (véase [2.3.4.](#))

En este trabajo, por el contrario, entenderemos las categorías “populares” como aquéllas que surgen de teorías populares como modelos conceptuales convencionalizados por acuerdos sociales pero que no han logrado una centralización institucionalizada que las estabilice. Para evitar los riesgos polisémicos del término *popular* denominaremos a este tipo de categorización *de facto*, ya que su distinción con las categorías “científicas” es precisamente la falta de una centralidad institucionalizada que unifique el acuerdo social de las categorías.⁵⁶ Sin embargo, desde esta perspectiva, las categorías salvajes no son equivalentes a las categorías populares o *de facto*; serían un subgrupo de éstas y se pueden concebir como las variantes no-oficiales de las categorías oficiales. Las demás categorías *de facto* serían aquellas cuya conceptualización aún no ha llegado a tener una centralización institucionalizada.

Ahora bien, hablar de taxonomías es hablar de una categorización que es independiente del contexto y que se rige por un sistema conceptual estable. No obstante, estas categorías se reestructuran según su uso. Esto quiere decir que, mientras conserven esta cualidad, las categorías operan como unidades culturales (y también como categorías cognitivas) pero no como clases taxonómicas.

Vimos cómo la estructuración de estas categorías consta de alguna lógica puesto que estas *tienen sentido*. Esto implica que estas unidades culturales también pueden plasmarse en definiciones. Por lo común vemos que en la cultura hay “definiciones tácitas” para estas categorías, como se vio en el ejemplo de la categoría popular de *guitarra* definida como “instrumento musical de cuerdas con caja acústica y mástil”. Pero entonces, si son definibles, entonces son clasificables, y si son clasificables es porque operan como clases taxonómicas. Sin embargo, estas definiciones son abstracciones teóricas hechas para estabilizar el modelo conceptual y poder estudiarlo. No se puede asegurar que esa definición esté generalizada; así como habría esa definición de guitarra, puede haber muchas otras operando en contextos similares. Si la definición *realmente* opera en la cultura es porque se ha generado una centralidad institucionalizada; la categoría, por lo tanto, pierde esta cualidad “salvaje” y entra

⁵⁶El término *de facto* también es usado por Miller (1984) para denominar géneros retóricos cuyas características corresponden a este tipo de categorías (*vid.* [3.1.2.](#)).

en el ámbito de las llamadas “categorías científicas”. Podemos entonces hablar de “clasificaciones populares” para hacer referencia a estas definiciones tácitas de las categorías *de facto* en la cultura que generan taxonomías volátiles, teniendo en cuenta que los modelos conceptuales no son estables y dependen de los contextos.

2.3.3. Clasificaciones *oficiales* de la música

Como hemos visto en este capítulo, la contraparte de las clasificaciones populares es aquella cuya estructuración queda estabilizada a través de alguna centralidad institucionalizada (aunque pueden provenir de teorías populares). Esa “contraparte” es lo que Eco (1999: 261) o Lakoff (1987: 118) llaman “clasificaciones científicas”. Empero, en [2.3.2.](#) vimos cómo algunas clasificaciones de la música usan modelos conceptuales no fundamentados en la lógica científica pero centralizados a través de algún medio. Ya que, al igual que las clasificaciones científicas (y a diferencia de las populares o *de facto*), éstas también operan como clases taxonómicas, en este trabajo haremos referencia a *clasificaciones oficiales* para indicar las clasificaciones de la música con definiciones centralizadas, independientemente de si se basan en una lógica científica o no.

Las definiciones estabilizan los modelos conceptuales de las categorías. No es necesario que haya una suerte de diccionario o enciclopedia que contenga las definiciones; realmente son los consensos de especialistas los que “institucionalizan” estas definiciones, ya sea tácita o explícitamente, de forma escrita u oral.

En la cultura encontramos varias centralidades institucionalizadas que ejercen distintos niveles de autoridad sobre el modelo conceptual de las categorías musicales según el medio o los contextos sociales. Algunos de ellos son la musicología, las instituciones musicales o los músicos mismos, la academia o los eruditos, la industria cultural, la crítica o el periodismo. Cada cultura tiene sus propias centralidades institucionalizadas y el hecho de que no coincidan con las de la cultura occidental o utilicen sistemas conceptuales diferentes no implica que estas clasificaciones sean populares (en el sentido en que acá se ha planteado).

Las diferentes centralidades institucionalizadas toman prestados conceptos unas de las otras y en ocasiones las resignifican, a la manera que ocurre también con las categorías populares. Por ejemplo, el concepto de *música clásica* representa cosas diferentes para los musicólogos, los etnomusicólogos, los músicos académicos, los músicos populares, las casas disqueras o las emisoras, aunque todos ellos utilicen clasificaciones técnicas de la música. Musicológicamente hablando, la ‘música clásica’ se entiende genéricamente como el conjunto de entidades musicales compuestas en el periodo clásico o que manifiestan el estilo homónimo. Como categoría de mercado su uso es significativamente diferente. Según Frow (2014: 8):

La categoría ‘Clásica’, en primer lugar, es un híbrido de semas pseudo-históricos y axiológicos: significa al mismo tiempo no-moderno, y de valor elevado (pero de hecho cualquier cosa desde la temprana Edad Media europea hasta el siglo veinte se enlista acá a menos que sea específicamente folclórico); para el siglo veinte y particularmente el periodo contemporáneo es un marcador del restringido dominio de la música de arte, indicada en parte por los tipos de intérpretes e instrumentos asociados a este.⁵⁷

Como veíamos anteriormente, en la cultura puede existir la idea de que sólo uno de esos modelos conceptuales es válido, pero realmente la validez la da la funcionalidad que tenga, a nivel cognitivo y social. Las clasificaciones musicológicas, si bien pueden llegar a ser dominantes en el medio, no siempre son del todo funcionales. Otras clasificaciones que no surgen de un estudio “científico” de la música, como pueden serlo las clasificaciones de la industria musical, también las podemos considerar como técnicas. Las clasificaciones científicas son, entonces, solo un subgrupo de las clasificaciones oficiales: aquéllas que se basan en una lógica científica y que, por lo tanto, en ocasiones pueden ser contraintuitivas.

Dentro de la tradición musicológica, las clasificaciones buscan ser lo más racionales posibles, para imprimirle un carácter científico a esa disciplina. Los criterios de clasificación,

⁵⁷“The category classical, first, is a hybrid of pseudo-historical and axiological semes: it means at once non-modern, and of high value (but in fact anything from the European early middle ages to the twentieth century is listed here unless it’s specifically folkloric); for the twentieth century and particularly the contemporary period it’s a marker of the restricted domain of art music, indicated in part by the kinds of performers and instruments associated with it”.

por lo tanto, tratan de ser precisos. Esto puede volverse problemático cuando la búsqueda de precisión se traduce a límites definidos para las categorías. Un ejemplo de ello puede verse en la clasificación de la música por periodos históricos donde algunos teóricos tratan de definir fechas precisas como límites de las categorías. Dependiendo del concepto en el que se basan estas categorías, esos límites pueden ser discutibles.

El hecho de que la cultura musical contemporánea sea globalizada e históricamente referenciada hace que toda la música que ha existido pueda ser clasificada desde un mismo sistema conceptual. Sin embargo, dentro de la musicología y la teoría de la música occidental se han conformado diversos sistemas de clasificación de la música, con diferentes criterios de categorización y diferentes propósitos; no es posible hablar de una sola taxonomía de la teoría de la música occidental.

Los sistemas de clasificación de la música también cambian con el tiempo, según los paradigmas del pensamiento musical. Como los criterios y los propósitos están anclados a ideologías, es posible analizar la transformación de los sistemas de clasificación conforme cambian los paradigmas ideológicos. Tales sistemas de clasificación pueden ser incluso radicalmente disímiles. Por ejemplo, en la Alta Edad Media, Boecio planteaba una clasificación musical que constaba de tres clases partiendo de un pensamiento metafísico: música mundana, música humana y música instrumental. Esta clasificación se basa en un concepto de *música* que difiere en gran medida del que opera actualmente.

Los sistemas de clasificación de la música no cesan de existir con los cambios ideológicos a través de la historia, pero su vigencia depende de su funcionalidad. No necesariamente debe ser la misma función que tenía en el momento en que surgió el sistema de clasificación. Por ejemplo, la categoría “música nueva” se ha empleado en varias clasificaciones a través de la historia a pesar de su aparente vaguedad. Con nombres como *Ars nova* en el siglo XIV o *Seconda pratica* en el siglo XVI, los compositores hacían una distinción estilística para clasificar la música “moderna” y distinguirla de la “antigua”. Tales categorías no cesan de existir con los cambios estilísticos a través de la historia, simplemente se resignifican. Se dejan de considerar “música moderna” y se convierten en “la música moderna de su momento”; siguen vigentes como categorías históricas para clasificar lo que ahora se considera música antigua.

Como hemos visto, ante un fenómeno cultural como la música, las categorías tienden a tener límites difusos. Como clases dentro de una taxonomía habría que considerar esta propiedad y tomarlos como conjuntos difusos. Por ejemplo, una taxonomía que marcó fuertemente la musicología en el siglo XX —y aún persiste, aunque no con el mismo rigor— es la que hacía una distinción entre la música surgida de la tradición europea de todo lo demás que también se podía considerar música. Más allá de clasificar la música según un origen geográfico, se trataba de hacerlo desde el paradigma musical en el que se basaba la música. Esto, en principio, ya era un problema para encontrar las fronteras de las categorías y para encontrar descriptores precisos como etiquetas. Se habla, por ejemplo, de *música clásica* y *música tradicional*. Cuando la semanticidad de estos términos se vuelve inconveniente, se alterna con otros como *música de arte (occidental)* y *música folklórica*, que siguen siendo igual de problemáticos y asimismo se buscan otras alternativas, entre ellas *música académica* o *música seria*, por un lado, y *música étnica* por el otro. Como ya se ha visto, estas categorías pueden ser equivalentes o no según el concepto al que remitan.

La falta de una frontera clara entre las dos categorías en cuestión hace necesario incluir una tercera, concebida como *música popular*. Esta tricotomía de tipos de música logró una aparente estabilidad para tener un panorama global de la música. Ahora bien, aunque cada categoría pueda tener su prototipo, éstas no son necesariamente categorías opuestas. Esto hace que haya mucha música que termine situada en los límites difusos de esta taxonomía. Martí (2000: 222) comenta empero que:

La existencia de estos límites tiene un papel dinámico en la formación de nuestro universo musical. Es decir, no es que haya *a priori* un material, una fenomenología musical que deba ser distribuida en grupos, sino que la conceptualización de estos límites hace que, en muchas ocasiones, nuestra sociedad también articule y genere su materia musical de acuerdo con la idea que se tiene de estos límites.

Esta dinámica incide también en la bifurcación de las categorías que da lugar a nuevas (tanto oficiales como *de facto*), generalmente homónimas. Por otra parte, como este nivel de clasificación la música universal se divide solo en tres categorías, éstas son demasiado incluyentes para estar en un nivel básico de categorización. Dentro de una taxonomía musical, estos *tipos* de música son categorías superordinadas del nivel básico: el género

musical. No obstante, en la mayoría de los casos, los criterios de afinidad sobre los que se construyen estas categorías son diferentes a los criterios de afinidad de la mayoría de los géneros musicales. Siendo así, no es muy acertado tratar estas categorías como súper géneros puesto que hay géneros cuyos miembros pueden ser repartidos en los distintos “tipos” de música. Como los géneros no son subconjuntos de estos tipos, no es apropiado entonces incluir tipos y géneros musicales en un mismo sistema de clasificación por niveles jerárquicos pues se generan muchas inconsistencias en la clasificación. La clasificación de la música en tipos y géneros conforma realmente dos sistemas de clasificación.

Ahora bien, también es posible combinar los dos sistemas de clasificación, teniendo en cuenta que los miembros de un conjunto en una taxonomía no van a ser exclusivos de un solo conjunto en la otra. Por ejemplo, los miembros del conjunto “danza” en la clasificación por géneros no corresponden a un solo tipo de música, ya que *danzas* se encuentran tanto en la música tradicional, como popular y clásica. Pero como todos esos conjuntos hacen parte del mismo universo, que es la música, se pueden emplear las propiedades de intersección de los conjuntos para definir aquellas clases en las que se combinen las dos taxonomías.

Sin embargo, el mayor problema será el cómo conceptualizar las categorías surgidas de esa intersección de conjuntos. Como se mencionó en [2.2.4.](#), no se puede suponer que una intersección de conjuntos equivale a una combinación de categorías lingüísticas ni viceversa. El conjunto de danzas que hace parte del tipo *música clásica* no necesariamente corresponde a lo que puede conceptualizarse como *danza clásica*, pues el término *clásica* en esa categoría no muestra una referencia exclusiva hacia la música clásica, especialmente teniendo en cuenta la cualidad polisémica del término.

Esta situación no imposibilita el hacer un uso efectivo de la combinación de taxonomías en la música. Una posible solución al problema está en usar los efectos metonímicos de las categorías (véase [2.2.1.](#)). Los miembros de la categoría cercanos al prototipo pueden representar a toda la categoría. La misma operación de teoría de conjuntos puede aplicarse a los géneros para obtener categorías subordinadas (subgéneros), si bien ésta no es la forma como culturalmente se conforman los subgéneros.

2.3.4. *Folksonomías y etiquetado social de la música*

En las últimas décadas se ha generado un gran interés por el estudio de las clasificaciones populares a raíz del flujo masivo de datos y la adaptación progresiva de las técnicas de búsqueda de información a las necesidades de los usuarios que ha desatado la aparición del internet. Desde entonces se acuñan los términos *folksonomías* y *etiquetado social* para tratar este concepto. Según Vander Wal (2007) —a quien se atribuye el neologismo:

La folksonomía es el resultado del etiquetado libre de la información y los objetos (cualquier cosa con un URL) para una recuperación de datos propia. El etiquetado se hace en un ambiente social (usualmente compartido y abierto a otros). La folksonomía es creada en el acto del etiquetado por la persona que consume la información. El valor de este etiquetado externo se deriva de la gente usando su propio vocabulario y añadiendo significado explícito, que puede provenir de la comprensión inferida de la información/objeto. Las personas no están tanto categorizando, como proporcionando una forma de conectar elementos (colocando ganchos) para proveer su propio sentido y comprensión.⁵⁸

Mientras que el ‘etiquetado’ refiere a la actividad en la cual la clasificación se lleva a cabo, la ‘folksonomía’ refiere al espacio semántico y vocabulario organizacional que resulta de esa actividad (Dusanowsky 2009: 22). En el comentario de Vander Wal podemos notar que las folksonomías tienen una naturaleza no jerárquica y espontánea. Esto se puede observar en las plataformas digitales de distribución de música como Last.fm, que permiten a los usuarios generar sus propias etiquetas descriptivas para los contenidos disponibles. En ese espacio coinciden categorías *ad hoc*, *de facto* y oficiales. Por ejemplo, *La vie en Rose* de Louis Armstrong incluye las etiquetas ‘música para escuchar cuando está lloviendo’,

⁵⁸“Folksonomy is the result of personal free tagging of information and objects (anything with a URL) for one's own retrieval. The tagging is done in a social environment (usually shared and open to others). Folksonomy is created from the act of tagging by the person consuming the information. The value in this external tagging is derived from people using their own vocabulary and adding explicit meaning, which may come from inferred understanding of the information/object. People are not so much categorizing, as providing a means to connect items (placing hooks) to provide their meaning in their own understanding.”

'favorite' (favoritas); 'wedding' (bodas), 'blues'; 'swing' y 'jazz', entre muchas otras.⁵⁹ Las dos primeras son categorías que surgen de una relación personal con la música. La categoría 'bodas' funciona como unidad cultural, aunque 'favoritas' también puede alcanzar ese estatus según los acuerdos sociales que establezca (*vid.* 2.3.2.). 'Blues', 'swing' y 'jazz' son géneros oficiales, pero en este contexto el primero corresponde a una categorización salvaje puesto que no corresponde a la clasificación que dan los "especialistas" de la canción de Armstrong.

Es común el uso de un "lenguaje natural" en las folksonomías, en contraste al vocabulario especializado al que recurren algunas taxonomías científicas. Esto implica problemas semánticos como la vaguedad, ambigüedad, sinonimia, homonimia o polisemia que afectan el significado de las categorías y su función (*cf.* Yedid 2013: 18). Además de esto, hay una ausencia de reglas para la construcción de etiquetas. Se ve, por lo tanto, una variabilidad entre la correspondencia de etiquetas y categorías. Los usuarios frecuentemente no coinciden con los especialistas en la clasificación de un contenido musical, o entre ellos mismos. En vez de demandar un consenso, las folksonomías permiten (y se benefician de) las diferencias de opinión (Dusanowsky 2009: 25). Esta característica marca una diferencia con las clasificaciones oficiales, generalmente las científicas, que se valen de tesauros como control en la representación de conceptos.

Usualmente las folksonomías se denominan *sistemas de recuperación de información*, más que de clasificación. Vander Wal hace una distinción con el concepto de *categorizar* y tiene razón en que el procedimiento del etiquetado difiere en parte en los modelos de categorización descritos en este capítulo. Sin embargo, si la información y los objetos se "agrupan" bajo una misma etiqueta, el concepto de *categorización* está implícito. Incluso caben en el concepto de *unidad cultural* si llegan a establecer acuerdos sociales. Lo que podría ponerse en duda es su estructuración como clase taxonómica. No obstante, si consideramos que una clase es un conjunto de elementos, estas categorías operan como tal. Si el etiquetado proviene de categorías *ad hoc* con usos personales pero que se comparten socialmente, las clases —en cuanto conjuntos— parecieran ser definidos más por extensión

⁵⁹ Ver Figura 1.

que por comprensión (vid. [2.2.4.](#)) y en esto difiere de los sistemas tradicionales de clasificación.

El análisis de las folksonomías puede ser, empero, una herramienta útil en el estudio de la categorización social. Por ejemplo, las *nubes de etiquetas* son representaciones visuales de las distintas categorías propuestas para un contenido que a través del tamaño de las palabras exponen su frecuencia. Un ejemplo es la nube de etiquetas de *La Vie En Rose* de Louis Armstrong en Last.fm (en Dusanowsky 2009: 32):



Figura 1: Nube de etiquetas de *La Vie En Rose* de Louise Armstrong en Last.fm

Con estas representaciones es posible distinguir dónde se encuentran los acuerdos sociales. En este ejemplo se ve que la categoría 'jazz' logra dichos acuerdos. Con ello se puede también comparar la categorización social con las clasificaciones oficiales y encontrar los grados de correspondencia entre las centralidades institucionalizadas y los círculos sociales descentralizados.

2.3.5. Modelos computacionales en la categorización de la música

En el estudio de la categorización musical se ha desarrollado una larga tradición de implementar modelos matemáticos o computacionales que simulan o sustituyen la categorización cognitiva usando inteligencia artificial. Ésta es un área de investigación que ha avanzado mucho en las últimas décadas en su intento de simular la categorización humana.

No obstante, en la evaluación de su eficacia aún se pueden detectar varias fallas tanto en el diseño de los modelos como en la misma conceptualización de los sistemas de clasificación.⁶⁰

Los modelos se diseñan según la concepción que se tenga de la categorización y su funcionalidad. El proceso de modelaje puede ser descrito como la implementación de un lenguaje (en tanto sistema lógico) para describir teorías de la categorización (Medin y Heit 1999: 118). A su vez, los modelos se pueden clasificar según su grado de eficiencia y peso algorítmico para el aprendizaje de categorías (o sea, *learning machine* aplicado a la categorización musical). Destacan dos tipos: el aprendizaje basado en similitud y el aprendizaje basado en explicaciones. En el primero se asume que los juicios de categorización de nuevos casos dependen de la similitud con casos ya registrados en la memoria. En el segundo se asume que una categoría debe proveer una explicación de operación.

Con la teoría del aprendizaje basado en similitud se pueden desarrollar diferentes modelos: por abstracción, por ejemplares, modelos conexionistas, modelos basados en reglas. Sin embargo, estos modelos no dan cuenta del conocimiento previo que puede influenciar la categorización. Este problema lo trata de solventar el aprendizaje basado en explicaciones. Según esto, la forma como se explica que un ejemplo es miembro de cierta categoría se puede generalizar de manera que explique también otros casos. Con la integración de ambas teorías es posible lograr modelos más complejos y cercanos a los procesos cognitivos.

Estos modelos se basan en un procesamiento de datos a través de algoritmos. Esto quiere decir que la entidad a categorizar se concibe a través de las distintas características que posee y cada una de esas características se expresa con un valor propio (los llamados *eigenvalores*, en jerga computacional). Los valores deben ser datos medibles, informativos y no redundantes. Las características pueden ser de *bajo nivel* cuando son componentes específicos, o de *alto nivel* cuando es información que contiene un nivel de abstracción en su naturaleza y describe macrosistemas de una forma global.

Los modelos de aprendizaje pueden ser de dos tipos: *supervisados* y *no supervisados*. En los no supervisados se asume que los atributos de las entidades son salientes y por lo tanto

⁶⁰ Cf. Sturm 2014, Pálmason *et al.* 2017, McKay y Fujinaga 2006.

los mecanismos de categorización los pueden detectar por sí mismos a través de exposición repetida y análisis interno, sin necesidad de recurrir a otros medios externos de retroalimentación y corrección.

Si bien los modelos se desarrollan con técnicas de inteligencia artificial que buscan generar categorías lo más cercanas posibles a aquellas creadas por los procesos cognitivos de los seres humanos, es importante señalar que —al no estar presentes las dinámicas psicológicas, y con las complejas relaciones en que los conceptos abiertos se reducen a procesos lógico-matemáticos—, estos modelos quedan prácticamente limitados al ámbito de la clasificación.⁶¹ Pero ningún modelo computacional hasta el momento se ha presentado como una explicación total de la categorización.⁶²

En la era de la informática, el cúmulo de información sobre la música es tan grande que se hace imposible manejarlo sin una adecuada sistematización de los datos. Todos esos datos son presentados como categorías que son invariablemente clases dentro de sistemas de clasificación. La generación de categorías puede ser automatizada con procesos lógico-algorítmicos, como los que desarrolla la *Recuperación de Información Musical (Music Information Retrieval, MIR)*, que se ha dado a conocer como el área de investigación dedicada a este tema. Esta información puede ser empleada en sistemas de recomendación musical, usados principalmente en servicios de distribución musical.⁶³

Los sistemas más comunes de clasificación de la música usando modelos computacionales suelen enfocarse en el género musical pues, como se ha visto, es una categoría de nivel básico con usos culturalmente expandidos. Según Aucouturier y Pachet (2003: 83), existen dos enfoques en la extracción del género dependiendo de qué se considera objetivo. Los enfoques prescriptivos buscan modelar clasificaciones existentes de géneros, basados en combinaciones de características de bajo nivel de la fuente. Los enfoques

⁶¹Esta afirmación se hace teniendo en cuenta el estado actual de los modelos de inteligencia artificial. No se descarta que estos modelos evolucionen en un futuro para poder incluir las dinámicas y complejas relaciones de la categorización cognitiva.

⁶² La “explicación total de la categorización” es una ambición desarticulada contundentemente por el Teorema de incompletitud de Gödel.

⁶³La función de los sistemas de recomendación es ayudar a los usuarios a encontrar, filtrar y descubrir música según sus propios gustos. El sistema de recomendación se encarga de detectar esas preferencias.

emergentes, en cambio, buscan construir las taxonomías del género a través de mediciones objetivas de similitud, como ya se señaló arriba.

Se han hecho variados intentos de extraer automáticamente la información genérica directamente de las señales de audio usando técnicas de procesamiento de la señal y esquemas de aprendizaje automático. En estos casos se asume que una taxonomía de géneros está dada y debe ser superpuesta a la base de datos musical (si bien tal taxonomía es de hecho arbitraria) (*ibid.*: 85). Para ello se usan dos pasos: una extracción de características basada en marcos y una clasificación de aprendizaje automático. La señal de audio es segmentada en marcos y éstos son computados con un vector de características de descriptores de bajo nivel, como timbre, ritmos y alturas. Se aplica entonces un algoritmo al conjunto de vectores para etiquetar cada marco en un probable género.

A este modelo de clasificación Aucouturier y Pachet (*op. cit.*: 87) lo nombran como *supervisado*. Esto quiere decir que hay una primera etapa en la que algunos géneros se construyen con información de etiquetado manual y en una segunda etapa estos modelos son usados para la clasificación de información no etiquetada. Sin embargo, estas taxonomías tienden a ser simples e incompletas, con pocas clases que presentan ambigüedades e inconsistencias. En resumen, los modelos construidos exclusivamente a partir de características de bajo nivel extraídas solamente de la señal de audio sobre simplifican la complejidad de la categorización musical y dejan por fuera componentes importantes del fenómeno musical que no se encuentran en la señal de audio o que no se pueden expresar en descriptores de bajo nivel.

Por otra parte, si la clasificación automática de la música busca emular la categorización humana, realmente está proponiendo taxonomías específicas que remiten a un sistema conceptual particular. Ya que, en principio, estos métodos están en función de la industria musical (*cf.* Tzanetakis *et al.* 2002; Aucouturier y Pachet 2003: 84), las clases usadas corresponden generalmente a los sistemas de clasificación de este medio. Por ejemplo, los modelos de clasificación automática presentados en el MIREX⁶⁴ usan principalmente las categorías *Rock, Pop, Jazz, Country, Folk, Hip Hop, Blues* y *Clásica*. Esta selección, si bien

⁶⁴La *Music Information Retrieval Information eXchange*, MIREX, es un marco de evaluación comunitaria para la Recuperación de Información Musical.

no es del todo común en todos los modelos, muestra un panorama general de las categorías más usadas. En ella se pueden ver varios problemas de fondo.

En primer lugar, se observa que la mayoría de las categorías corresponden a la música popular de la cultura anglosajona. El sistema de clasificación entonces está dirigido hacia esa cultura que va a encontrarle un sentido al tener un referente de qué significa cada una de las categorías. En otras culturas, por una parte, puede que algunas de estas categorías no lleguen a ser significativas si tales géneros no están presentes en la cultura musical, y por otra parte quedan excluidos los géneros propios de la cultura (que probablemente no son significativos en la cultura musical anglosajona).

Además de esto, las clasificaciones no jerarquizadas presentan en un mismo nivel de distinción categorías que cognitivamente están en diferentes niveles de categorización. Si bien varios de los géneros presentados pueden corresponder al nivel básico de categorización (particularmente en un contexto cultural anglosajón), lo cierto es que la distinción entre *Rock* y *Pop*, *Jazz* y *Blues*, o *Country* y *Folk* requiere de procesos cognitivos más desarrollados que los que los distinguen de la *Música Clásica* (ver [2.2.3.](#), cf. Basili *et al.* 2004: 3) por los atributos comunes que puede haber en esos pares de géneros. Además, el “género” *clásica* realmente corresponde a un nivel súper ordenado al nivel básico puesto que esta categoría engloba fenómenos musicales muy variados (cf. [2.3.3.](#)). Como la industria musical se concentra en una comercialización principalmente de música popular, no le encuentra entonces mucha utilidad a diferenciar las clases que corresponden a géneros de la música clásica y se reúne todo en una sola categoría.⁶⁵

Las clasificaciones jerarquizadas tienden a ser de tipo *cladista*, con modelos que contemplan ramificaciones a las clases en los distintos niveles jerárquicos a partir de características comunes (cf. Pachet y Cazali 2000; Li y Ogihara 2005). El problema acá es que no todas las taxonomías en la música surgen de modelos cladistas, por lo que pueden existir incongruencias en el diseño. Más aún, pueden encontrarse juntas clases que provienen de diferentes taxonomías musicales y por lo tanto de diferentes sistemas conceptuales. Esto puede generar una redundancia, con ejemplos musicales que pueden corresponder a varias

⁶⁵ Los géneros de la música clásica no tienen que ser los mismos que propone la academia. Pueden ser, por ejemplo, *instrumental*, *vocal*, *coral* —categorías que de hecho se encuentran en algunos sistemas del MIR.

de las clases propuestas. Los algoritmos usados les asignan la clase que mejor corresponda (según el concepto empleado para distinguir la clase, que usualmente se basa en características de la señal de audio). Sin embargo, mientras no se establezca claramente la diferencia de taxonomías el problema no queda resuelto completamente puesto que algunas categorías podrían ser mutuamente excluyentes y otras no.

Los sistemas que usan la *Recuperación de Información Musical* emplean diferentes taxonomías para la clasificación de la música, lo cual muestra una falta de consenso en el medio (Aucouturier y Pachet 2003: 84). Si bien esta situación es cognitivamente natural en los procesos de categorización, como sistemas de clasificación puede resultar confuso para los usuarios si un mismo título está clasificado genéricamente de una forma diferente en las distintas plataformas de información musical, con categorías que están planteadas como contrastantes. Aucouturier y Pachet (*ibid.*) agregan: “la localización de los taxones (i.e. nodos) en la jerarquía difiere de una taxonomía a otra. La interoperabilidad semántica de taxonomías de géneros ‘naturales’ es claramente un sueño”.⁶⁶

Los retos para el desarrollo de la inteligencia artificial en materia de clasificación de la música son varios. En primer lugar, es necesario cuestionarse sobre los objetivos. ¿La clasificación automatizada de la música debe emular la categorización humana de acuerdo a las capacidades cognitivas propias de la psicología humana o debe ser una herramienta para encontrar mejores resultados en la clasificación de la música que lo que podría lograr una persona usando sus habilidades cognitivas?

Si la respuesta es la primera entonces es importante comenzar por replantear qué se entiende por género, qué función tiene esta metacategoría, cómo surgen y se transforman los géneros dentro de las culturas musicales, y qué sentido tienen para quienes los usan; preguntas a las que este trabajo pretende aportar.⁶⁷ Si la respuesta es la segunda entonces es importante reflexionar sobre la utilidad que ofrece la clasificación en base a esa lógica y el efecto que puede tener sobre el concepto de la música como artefacto cultural.

⁶⁶“the location of these taxons (i.e., nodes) in the hierarchy differs from one taxonomy to the other. Semantic interoperability of “natural” genre taxonomies is clearly a dream.”

⁶⁷Estos problemas se tratan principalmente en el capítulo 3.

Más concretamente, es importante definir taxonomías que mantengan una lógica en las clases que proponen y que tengan claros sus objetivos y usuarios. Lo ideal es crecer en el número de taxonomías y que éstas puedan adaptarse al contexto de los usuarios. El número de clases también debe ser suficientemente amplio para encontrar categorías adecuadas a cada caso, ubicadas en el nivel taxonómico apropiado según la lógica de la clasificación.

Finalmente, los modelos de clasificación deben superar la aproximación prescriptiva que asume al género como una categoría objetiva construida a partir de características de bajo nivel. Una alternativa la proponen Aucouturier y Pachet (2003: 90) con una aproximación *emergente* del género donde la objetividad no está en las categorías en sí mismas sino en las relaciones de similitud, que incluyen no solamente los atributos intrínsecos de la señal de audio sino también propiedades culturales y otras características de alto nivel, datos que se pueden extraer con técnicas como el filtraje colaborativo o el análisis de co-ocurrencias.

2.4. Recapitulación

Este capítulo expone que la categorización de la música depende tanto de su percepción como de su conceptualización. La conceptualización de la música parte de un fenómeno de la experiencia humana que es universal, pero culturalmente esa experiencia sensible se define según cómo se segmente y de qué partes de ella se incluyan dentro del concepto. El concepto de *música* por lo tanto no es universal y puede diferir de los conceptos no occidentales de “lo musical”.

Al ser un objeto de la experiencia, a la música le atribuimos una existencia como *entidades musicales*, las cuales se pueden reconocer, identificar y reproducir. Las entidades musicales se pueden conceptualizar de diferentes maneras, igualmente según la segmentación de la experiencia musical, basada en realidades culturales. Tales conceptos — como por ejemplo *obra musical*—, por lo tanto, tampoco son universales. Estas entidades tienen una naturaleza discursiva en cuanto a que pueden transmitir algo simbólicamente.

Como formas simbólicas, estas entidades existen en cuanto hay una interpretación sobre ellas que les asigna el carácter “musical”. Son, por lo tanto, objetos cuya existencia es dependiente de la mente; pero más que objetos estáticos, las entidades musicales son *procesos dinámicos*, con estrategias *poiéticas* y *estéticas* que dejan huellas en una materialidad cuya existencia es independiente de ellos. El concepto de la música surge de la interacción dinámica y cambiante de estos componentes. Por esta razón, la identidad de las entidades musicales no puede corresponder a esencias fijas que se puedan ‘capturar’ en partituras. La partitura es un texto que da una representación de algunos elementos significativos de la entidad musical, necesarios para su reproducción, pero la idea de la música no existe en un solo texto sino en una red de textos no exclusivamente sonoros.

Las definiciones de *música* —y asimismo de las entidades musicales— no pueden constar de límites precisos por el nivel de abstracción que generan estos conceptos abiertos. Para entender el funcionamiento de estas categorías hay que apelar a las *semejanzas de familia*, en cuya teoría se asume que varios elementos hacen parte de una misma categoría por relaciones de familiaridad entre ellos sin que todos compartan los mismos rasgos. La unicidad de la categoría depende no de sus límites sino de su “centro”. Por el tipo de concepto que son las categorías musicales, ese centro se interpreta en función de ideales que se establecen en las culturas musicales, los cuales son igualmente dinámicos; corresponden a *prototipos*, que no son entidades reales. Existen diferentes *modelos conceptuales* que moldean los conceptos de las entidades musicales que establecen los prototipos.

Si la *realidad musical* no existe en un mundo objetivo, sino que es altamente intersubjetiva, las categorías musicales dependen de los modelos cognitivos que las estructuran. Las más recientes teorías sobre cognición como las expuestas por Lakoff (1987) o Varela, Thompson y Rosch (1997) proponen un modelo *enactivo* en el que el pensamiento es corporizado, situado, emergente y experiencial, dependiente de contextos biológicos, psicológicos y culturales. Los modelos cognitivos se pueden explicar a través de *esquemas* que son abstracciones de la experiencia como patrones y definen componentes organizados en estructuras *Gestalt* que se interpretan como *atributos* de la entidad. En la música, estos atributos son los elementos intramusicales, contextuales y comportamentales. Los esquemas se pueden analizar como marcos o como guiones de eventos temporales. Tomando el ejemplo

de la categoría *música coral*, los esquemas de los modelos conceptuales pueden incluir atributos de función social, fuente sonora, técnicas de composición y de interpretación, entre otros.

Las categorías se forman en la mente como *tipos cognitivos*. Los atributos que le dan la identidad a las categorías conforman el *contenido nuclear* del tipo cognitivo y surgen a partir de *provisiones*, a manera de posibilidades de interacción entre el objeto y el sujeto. Las provisiones pueden variar según los contextos y las limitaciones que haya en el sujeto o en el contexto. Para el caso de *música coral*, serán diferentes las provisiones de un contexto de la música en concierto a la música dentro de prácticas litúrgicas. La categorización cognitiva de una entidad, por lo tanto, no es estable y puede variar. En los modelos cognitivos también se pueden identificar *agrupamientos*, como combinaciones de varios modelos para formar uno más complejo; *modelos metonímicos*, en los que miembros o subcategorías pueden representar la totalidad de la categoría; y *mapeo entre dominios y fusiones conceptuales* como estrategias cognitivas para combinar diferentes modelos conceptuales. La *música coral* puede tener un agrupamiento de modelos de música sacra y profana, clásica y popular.

La categorización según la teoría de prototipos tiene una doble concepción dirigida a la estructuración interna de las categorías (*dimensión horizontal*) y su nivel de inclusividad (*dimensión vertical*), de las cuales puede surgir también una estructuración jerárquica intercategorial. Una entidad puede pertenecer a varias categorías, pero en unas será un mejor referente que en otras, según el grado de centralidad que tenga con el prototipo de cada una. Por ejemplo, puede pertenecer a la *música coral* al mismo tiempo que se incluye también en otras categorías como *música sacra* o *música antigua*.

La estructura graduada de las categorías se ajusta según la experiencia. El prototipo lo concebimos como una entidad abstracta e hipotética con un esquema que incluye los valores más frecuentes de cada atributo del contenido nuclear de la categoría. La *validez de señal* de una categoría —la posibilidad de incluir un objeto como miembro de ésta— está en función de los atributos frecuentes de la categoría versus la frecuencia de atributos de categorías opuestas. En el caso de *música coral*, un atributo frecuente puede ser la utilización del coro y atributos de categorías opuestas pueden ser instrumentos musicales. En todo caso, la estructura de las categorías es el resultado de los modelos cognitivos idealizados.

Ahora bien, el objeto musical —ya sea una entidad concreta (como hecho musical) o el fenómeno abstracto de la música— puede ser categorizado con diferentes niveles de inclusividad, desde lo más particular (la identidad de la entidad musical, como lo es el nombre de una obra musical, o incluso la referencia a una interpretación particular) hasta lo más general (como lo es la misma categoría de *música*). Según la teoría de los prototipos, dentro de esta dimensión vertical de la categorización hay un nivel básico que es el más funcional cognitivamente hablando. El nivel básico de la categorización está en función de las capacidades cognitivas y tiende a dar una sensación holística en el plano perceptivo, a exhibir una interacción más similar del sujeto con los diferentes miembros de la categoría, y a tener asignadas las categorías lingüísticas más frecuentemente utilizadas. La validez de señal también sirve para determinar el nivel básico de la categorización de la música. Se observa que, por lo general, este es un nivel intermedio entre lo más general y lo más particular; tiende a corresponder al llamado *género musical*, como lo sería *música coral*. En casos particulares puede trasladarse a niveles subordinados o súper ordenados, como por ejemplo con las categorías *motete* o *música clásica*.

Para una facilidad del ordenamiento del conocimiento en la cultura y la eficacia de la comunicación es necesario que la categorización no se limite a la subjetividad de los procesos cognitivos, variable según los contextos. Distinguimos así la *clasificación* para referir a los modelos de categorización que —a través de idealizaciones o abstracciones teóricas— pueden ajustarse a conceptos cerrados dentro de sistemas conceptuales estables. En las *clases*, por lo tanto, los miembros tienen condiciones necesarias y suficientes de pertenencia. Funcionan como conjuntos y se rigen por la lógica de conjuntos, no por los contextos de categorización o funciones cognitivas. Dada la imposibilidad de determinar límites definidos en las categorías musicales, los sistemas de clasificación de la música operan bajo una lógica difusa. La dimensión vertical de la categorización se establece como una taxonomía jerárquica en donde las clases subordinadas son subconjuntos de las súper ordenadas. Por esta razón es posible hablar de subgéneros e incluso de súper géneros.

Los ideales (prototipos) de las categorías musicales generalmente se unifican en las culturas en torno a *centralidades institucionalizadas* que tienden a definir los conceptos según aspectos técnicos. Las categorías cuyo modelo conceptual está centralizado las

denominamos *oficiales*. En el campo musical, estas centralidades institucionalizadas son los “especialistas de la música”, que pueden ser la musicología, la industria discográfica, la academia, entre muchos otros, o incluso los mismos músicos. La *música coral* sería una categoría oficial de orden principalmente musicológico con usos y modelos conceptuales extendidos también a la industria cultural o a prácticas tradicionales y rituales, entre otros.

Las categorías socialmente compartidas también pueden provenir de quienes hacen uso de ellas sin ser especialistas ni tener una experiencia técnica y sin remitirse a los conceptos provenientes de las centralidades institucionalizadas. Aunque parecieran en ocasiones contradecir los conceptos de las categorías oficiales, tales categorías también tienen validez por su función cognitiva y social; distinguimos estas categorías como *de facto*. La inestabilidad conceptual de estas categorías no permite que funcionen como clases taxonómicas, pero sí como *unidades culturales* en cuanto convenciones sociales. Un tercer tipo de categorías son las llamadas *ad hoc*, creadas para necesidades cognitivas momentáneas. Estas categorías no permanecen en la memoria y generalmente no necesitan ser compartidas socialmente. El estudio de las taxonomías musicales debe tener en cuenta estas propiedades de estructuración de las categorías, así como el hecho de que en la cultura conviven muchos sistemas de clasificación, con diferencias conceptuales, pero que convergen y en ocasiones hasta comparten las etiquetas.

Al trabajar con conceptos cerrados, los sistemas de clasificación de la música se pueden modelar usando inteligencia artificial; éstos dan lugar a la clasificación automática de la música. Actualmente existen varias técnicas de clasificación de géneros por estos medios, usando extracción de datos de las señales de audio o con bases de datos de etiquetado manual de los usuarios. Sin embargo, ante la complejidad que presenta el tema de la categorización de la música, estas técnicas de clasificación automática aún son precarias. Hace falta bastante desarrollo de modelos lógico-algorítmicos para que puedan emular los procesos de la categorización cognitiva. También es necesario plantear reflexiones filosóficas que guíen los objetivos de estos sistemas y el desarrollo de las técnicas.

3. Revisión del concepto del *género musical*

El *género* es un concepto común en las culturas occidentales que remite directamente a la categorización, y particularmente a sistemas de clasificación. Etimológicamente, γένος refiere a origen, raza o linaje. Con ello se busca determinar lo que hace comunes a varios seres. A la vez, el concepto de *género* también puede ser usado en el sentido contrario, para discriminar un grupo sobre los demás.⁶⁸ Esta noción de género parece apuntar a una idea purista y platónica. La confrontación que esto tiene con las ocurrencias crea un proceso dinámico en constante transformación.

La noción de *género* en otros idiomas, como el alemán *Gattung*, remiten también a los conceptos de familia, especie, orden o cultivo, entre otros. El concepto trasciende la condición humana y se lleva también a cualquier objeto para definir el *tipo* o *clase*. Hablar de un género, en un marco general, es hablar de un nivel jerárquico específico dentro de un sistema de clasificación.

Con tal función, el concepto de *género* se vuelve fundamental para las artes y otros medios discursivos pues es una base para la clasificación, y sobre ésta se produce un discernimiento que hace posible una teoría del arte. Steimberg (2013: 49) afirma que los géneros tienen un carácter de ‘institución’, relativamente estable, y los define como:

clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social.⁶⁹

Chandler (1997: 8) argumenta que los géneros no son simples características de los textos sino marcos mediadores entre textos, creadores e intérpretes. Si sustituimos el limitado concepto de *texto* por uno más amplio como *artefacto cultural*, vemos que, en la música, al igual que en cualquier otra forma simbólica, se hace uso del género para crear sentido en la comunicación: el conocimiento del género orienta hacia actitudes, conjeturas y expectativas

⁶⁸En los textos clásicos griegos como los de Platón o Aristóteles, con el término γένος se explican distintas características sobre el origen de los seres como la raza, el sexo, la edad o “generación”, y a la vez se usa como una subdivisión de la *fratría* (agrupación social).

⁶⁹ Este concepto del género se discute en [3.1.2.](#) al tomarlo no solamente como una clase sino que incluye también otros tipos de categorías.

en torno al artefacto cultural, o al mismo hecho musical como fenómeno social, que van encaminadas hacia esa creación de sentido. Podemos ver que en las artes y en la filosofía, el concepto del género se ha cultivado como especulación bajo una perspectiva retrospectiva, prescriptiva o prospectiva.

Cuando hablamos de género musical, en principio hacemos referencia a la categorización de la música. En el universo de la música, los “seres” que se categorizan son entidades musicales.⁷⁰ Hay varios aspectos importantes a examinar sobre el concepto y la función social que cumple. Por esta razón, la discusión sobre qué es el género no termina con una definición como la propuesta por Steimberg. En este capítulo se discuten varias teorías existentes acerca del género musical y se plantean nuevas formas de entender este concepto.

3.1. Extensión y límites del concepto de género

Por su nivel de abstracción, el concepto de *género* da pie para múltiples interpretaciones en la teoría del arte, así como específicamente en la música. Según Aleshinskaya (2013: 47): “Con respecto a la música, el género puede ser comprendido como un tipo de texto (género discursivo) y como un tipo de música (género musical).”⁷¹ Los géneros discursivos los define como formas particulares de comunicarse, usando el lenguaje asociado a alguna actividad social particular, y actúan como medio de organización y formalización de la interacción social en la esfera musical.

Ahora bien, si nos concentramos en el género musical como una forma de categorización de las entidades musicales tenemos aún varios aspectos a resolver sobre la extensión y los límites de este concepto. ¿Cualquier categorización de una entidad musical es equivalente al género? En primer lugar, hay que recordar que las entidades musicales, al ser tipos, ya son categorías en sí mismas y —como se comentó en [2.1.1.](#)— no hay una base

⁷⁰ Autores como Miller (1984: 151) o Frow (2015: 2) definen el género como acción social o simbólica. Según los planteamientos que presento en esta tesis, las acciones sociales o simbólicas son atributos de las entidades de formas simbólicas como la música que pueden ser usadas para la categorización genérica, más no son en sí mismas el género.

⁷¹ “In regard to music, genre can be understood as a type of text (discursive genre) and a type of music (musical genre).”

objetiva para distinguir entre lo que algunos consideran *obra musical* y el género musical. Todo depende de que elementos se tomen en cuenta para asignarle una identidad al objeto que se considerará entidad musical.

Esta situación nos crea una paradoja pues el género es entonces tanto una categorización de entidades musicales como una entidad musical en sí misma que puede ser categorizada (como lo es también la *obra musical*). Por ejemplo, para algunos *La Petenera* es un son que tiene varias versiones en México mientras que para otros *las peteneras* son parte de la música mexicana. En el primer caso se toma *La Petenera* como una entidad musical que se categoriza en el género ‘son’ mientras que en el segundo caso la petenera es un género —que incluye variantes o subgéneros— y a su vez está incluida en la taxonomía de la música mexicana. No se puede asegurar que una postura sea correcta y la otra errada.⁷²

Aunque esta problemática pueda llevar a posturas muy variadas de la concepción del género musical, en este trabajo asumimos una postura integradora en la que el género comprende la categorización de entidades musicales independientemente de qué se reconozca como entidad musical y de que, según otras conceptualizaciones de la música, esa categoría se pueda asumir como una entidad musical con una identidad propia. Se elimina así una visión esencialista de la música. Al ser la música una forma simbólica, un mismo tipo de hechos musicales puede reconocerse simultáneamente como entidad y como género.

3.1.1. Diferencias conceptuales entre género, estilo y otras metacategorías

No todos los que usan el concepto de *género* están de acuerdo en lo que refiere. Una primera dificultad está en las diferentes formas en que puede interpretarse el concepto general en la música. En esto influyen también las características del lenguaje. Fabbri (2006: 7), por ejemplo, da cuenta de las diferencias conceptuales que tiene con otros investigadores como Allan Moore:

⁷²Reyes (2011: 5), en su estudio sobre *La Petenera*, evita la noción de género por la falta de consenso “en el ámbito de la investigación musical sobre las categorías genéricas aplicadas a la música”, y por la particular condición ambigua de esta música en ese aspecto.

Moore sostenía (y sigue sosteniéndolo aún, porque ni él ha conseguido convencerme, ni yo a él) que lo que yo llamo género en realidad debería llamarse estilo; yo objeto (y sigo objetando aún) que el de estilo es un concepto distinto, con una extensión semántica que en parte se superpone a la de género, es cierto, pero que muchos géneros no pueden ser diferenciados puramente (o totalmente) a partir de consideraciones estilísticas, y se trata de géneros indiscutiblemente aceptados como tales por comunidades distintas y amplias. A fin de cuentas (quien esté interesado encontrará los argumentos de ambos en nuestros respectivos escritos), Moore admitió que estaba defendiendo la definición formal y funcionalista de los géneros aceptada por la musicología tradicional: creo que el único verdadero acuerdo entre Moore y yo tenía que ver con el hecho de que en su lengua, el inglés, el término *genre* es mucho más específico que en italiano –una característica evidente en la traducción del título de mi ensayo para *Popular Music*, que en italiano decía “Che genere di musica?” y en inglés (en la traducción del italiano que hizo Iain Chambers) se convirtió en “What kind of music?”

En este comentario se puede ver que el significado que cobran los términos *genre* y *genere* en el inglés y el italiano respectivamente, contiene una diferencia en cuanto a su extensión. Por otra parte, evidencia una muy generalizada confusión entre los conceptos de *género* y *estilo*. En la cultura popular estos términos llegan a ser usados indistintamente. En ciertos contextos esto no genera conflictos y quienes los usan de esta manera pueden entender sin dificultad su significado. Pero cuando se analizan estas metacategorías es importante tener claridad en los términos.

Para Fabbri (2006: 7), el concepto de estilo es diferente al de género, aunque su extensión semántica llegue a superponerse. Moore (2001: 433) acepta que en el uso que han tenido estas dos metacategorías está una relación en la que ambos términos cubren el mismo terreno, con algunas diferencias de matiz, o también una relación anidada con el estilo como parte del terreno que abarca el género, y se inclina más por concebir el estilo como un concepto que en la música cubre un terreno diferente al del género, argumentando que esta diferencia beneficia a la musicología de orientación académica.

Existe una diversidad de enfoques que explican la relación y la divergencia de estas metacategorías. Moore (2001: 441), por ejemplo, describe cuatro formas en las que se puede analizar esta relación. En la primera dice que el estilo se refiere a la manera de la articulación de gestos musicales, mientras que el género se refiere a la identidad y el contexto de esos

gestos. Es decir que mientras el género responde a preguntas sobre el *qué es*, el estilo lo hace sobre el *cómo es*. En la segunda explica que el género atañe más a lo estésico mientras que el estilo atañe a lo poiético. En la tercera dice que el género está contenido socialmente mientras que el estilo se libera de lo social a un nivel más autónomo. Finalmente, aunque el estilo —al igual que el género— opera en varios niveles jerárquicos, tiene una correlación de nivel jerárquico y nivel de autonomía. Los diferentes niveles de inclusión en el estilo (dimensión vertical de la categorización) abarcan desde estilos particulares, como estilos individuales de compositores o intérpretes, hasta estilos generales de épocas, movimientos artísticos o culturas musicales.

La primera distinción concuerda con la perspectiva de Fabbri. Por el contrario, Guerrero (2012: 10–11) utiliza argumentos expuestos por Nelson Goodman para poner en duda este tipo de distinción al afirmar que el estilo no es exclusivo del *cómo*. Sin embargo, no hay que olvidar que la superposición semántica de ambas metacategorías se hace evidente precisamente cuando el *qué* se explica por medio del *cómo*.

La segunda distinción cobra sentido por el nivel de autonomía del estilo, el cual resulta ser una categoría que engloba los elementos de identidad de la creación musical y por lo tanto remite a la esfera poiética. No obstante, puede ser engañoso si no se tiene en cuenta que el estilo también es un nivel de análisis en la música, y éste ya hace parte de la esfera estésica.

En cuanto a la tercera distinción, al proponer una relación de estas metacategorías con una contención social, Moore las concibe como convenciones sociales. Si bien es cierto que el género cobra un carácter de convención social, el estilo puede llegar a tratarse de igual manera, pero la relación entre el nivel de inclusión y autonomía (la cuarta distinción) nos aclara ese punto. Resumiendo esta perspectiva, Guerrero (*ibid.*) concluye que el estilo permite asociar una obra con un autor, un periodo, un lugar o una práctica, mientras que el género trata otra forma de clasificación. Esta conclusión también es engañosa puesto que un género puede definirse por medio de esos elementos (por ejemplo, *música mexicana*).

En conclusión, solo la primera forma de distinción que hace Moore entre el género y el estilo aclara las diferencias conceptuales entre ellas. Mientras que el género categoriza las

entidades musicales y con ello responde la pregunta: *¿qué es?*, el estilo categoriza *modos* o *maneras* en el discurso y con ello responde la pregunta: *¿cómo es?* Para que realmente funcione como una categoría, el estilo conceptualiza tales *modos* como tipos. Es decir, los estilos se convierten en patrones de formas del discurso musical.⁷³ Estos patrones se pueden ver replicados desde un nivel individual —como en los estilos particulares de compositores o intérpretes (incluso en periodos específicos de su actividad)— hasta niveles más incluyentes, como los estilos de escuelas de composición o interpretación, o los estilos de épocas históricas de las culturas musicales. Tales niveles conforman la dimensión vertical de la categorización del estilo.

Brackett (2002: 66) afirma que el ‘estilo musical’ refiere a una colección de características que distinguen un género socialmente reconocido. Esta aseveración funciona bien para la mayoría de música popular (aquella a la que dedica Brackett su estudio), pero no es posible universalizar esta relación de metacategorías. En géneros como por ejemplo *música bailable* (aunque generalmente no esté ubicada en el nivel básico de categorización y se considere, por lo tanto, súper género) la relación estilística entre los distintos miembros de la categoría es muy vaga y no sería propiamente un componente de su contenido nuclear que llegue a identificar el género.

Las semejanzas estilísticas son, realmente, una de las múltiples formas de categorizar las entidades musicales; es, por lo tanto, en este punto donde se encuentra la superposición semántica de la que habla Fabbri. Esto no impide, empero, tener claros los conceptos de cada metacategoría. Es posible analizar si un enunciado corresponde al género o al estilo, o incluso a ambos —si es un género que se define por medio de un estilo homónimo. Por ejemplo, si la entidad se anuncia como ‘misa barroca’, es claro que *misa* corresponde al género y *barroca* —en condición de adjetivo— corresponde al estilo.⁷⁴ En casos como el *jazz* o el *rock*, el enunciado identifica tanto al género como al estilo.

Sin embargo, en estos últimos casos, el enunciado no es la mejor respuesta para la pregunta: *¿qué es?* “Un *jazz*” o “un *rock*” generalmente no son las respuestas que daría

⁷³Hatten (1994: 30) explica el estilo musical como un proceso dinámico, al igual que el género musical acá presentado (vid. 4.3.1.)

⁷⁴Se ve acá cómo la conjunción de un género con un estilo puede dar lugar a un subgénero, como lo es en este caso *misa barroca*.

alguien refiriéndose a la entidad musical. Aunque —como géneros— el jazz y el rock formen conjuntos de entidades musicales, la referencia a ellas exige en ocasiones o bien un género sustituto o el empleo de la categorización de la entidad musical —como en: “una *canción* de rock”— o una categoría subordinada —como en “un *swing*”.

La misma distinción conceptual puede hacerse con otras categorizaciones de la música, como por ejemplo la forma musical. Al igual que el estilo, las categorías de forma surgen de patrones recurrentes en las estructuras musicales de las entidades. De la misma manera, este atributo puede servir para categorizar entidades musicales que compartan tales estructuras; por lo tanto, existen géneros basados en formas que incluso pueden compartir un enunciado sin por ello confundir la distinción conceptual. Por ejemplo, el *rondó* es una forma característica del estilo clásico. Con ella se pueden componer piezas en diversos formatos instrumentales, con los que se identifican géneros tales como cuartetos de cuerda, sinfonías o sonatas para piano. Pero también esta forma puede darle identidad a una pieza que se nombre propiamente como *rondó*, y por lo tanto sea éste también el género de la pieza.

Como hay formas que son características de una corriente estética (estilo) —como en el caso anterior—, se pueden encontrar categorías subordinadas de un estilo general (subestilos) que conceptualicen el estilo particular de dicha forma. Si tal estilo comparte el enunciado, este enunciado puede cumplir una función triple de nombrar género, estilo y forma. Hatten (1994: 68) ejemplifica este caso con el tratado *El estilo clásico* (*The Classical Style*) de Charles Rosen (1972), en el que el autor caracteriza el estilo *sonata* (inicialmente una forma musical) en términos de la acción dramática de la modulación, el rango emocional de los contrastes temáticos y texturales, y la coordinación y resolución simétrica de las fuerzas tonales y temáticas; y concluye que el estilo es tan “poderoso” que puede aplicarse bien a cualquier otro género. Aun así, podemos distinguir los conceptos de estilo *sonata* (como lo caracteriza Rosen), forma *sonata* (como una estructura que consta de exposición, desarrollo y reexposición), y género *sonata* (como una composición instrumental).

A diferencia de las metacategorías *estilo* y *forma*, hay otras metacategorías que, al igual que el género, cumplen la función de categorizar las entidades musicales; por ejemplo, el *tipo de música*. La categorización se da en un nivel superior al que se encuentra en el género. No existe un común acuerdo de los teóricos de la música en cómo tratar estas

metacategorías. Shuker (2005: 147) habla de *metagéneros* como “amalgamas más bien imprecisas de varios estilos”.⁷⁵ Holt (2007) trata un concepto similar como *géneros abstractos* (cf. Marino 2015: 249). Fabbri (1982: 52–53), por su lado, explica su teoría del género musical con el ejemplo de la *canzone* como parte del “*sistema musical italiano*”, y éste lo trata como una agrupación de géneros o como una red de géneros (Fabbri 2012: 180).

De acuerdo con los argumentos que presento en esta tesis, tales metacategorías se tratan acá como *supergéneros*, es decir, categorías superordinadas al género, pero en ese sentido, conceptualmente relacionadas. Fabbri, aunque no usa el término *supergénero*, concuerda con tratar estas metacategorías como súper ordenadas al género. Al reflexionar sobre la categoría *música popular* (*ibid.*) dice: “¿Es la música popular un género? De acuerdo con el uso coloquial y a algunas definiciones, sí, pero refiriéndose a ella como una categoría súper ordenada, que incluye varios géneros, uno podría preferir llamarlo un tipo de música”.⁷⁶

De igual manera, las categorizaciones de entidades musicales en un nivel subordinado al género —como por ejemplo los *microgéneros*— pueden considerarse subgéneros si existe una relación con un género como categoría súper ordenada. Sin embargo, hay que recordar que estas metacategorías, junto con el género, no conforman una única taxonomía en la música, y que las taxonomías musicales generalmente no son cladistas (*vid.* [2.3.3.](#)). Por esta razón un género puede hacer parte de varios supergéneros (no relacionados jerárquicamente) sin que esto produzca contradicciones conceptuales. Adicionalmente se puede pensar en una metacategoría como *sistema* (que propone Fabbri) para referir a taxonomías musicales específicas (como su ejemplo de la música italiana) o como la sumatoria de las categorías de distintos niveles de inclusividad. En este caso ya no estamos hablando de categorización de entidades musicales sino de taxones musicales.

Ahora bien, ciertas formas de categorizar la música pueden tener un nivel de complejidad conceptual tal que nos presenta un problema al identificar si son análogas al género o si proponen otro tipo de categorización. Una de estas metacategorías es el *campo*.

⁷⁵“rather loose amalgams of various styles”. Se nota acá también la confusión entre género y estilo.

⁷⁶“is popular music a genre? According to colloquial usage and to some definitions, yes, but when referring to it as a superordinate category, which includes many genres, one may prefer to call it a type of music.”

Taylor (2014: 166), por ejemplo, discute la relación de ésta con el género a través del caso de la ‘música del mundo’ (*world music*):

La Música del mundo es un ‘género’ tan inventado e impuesto que, en este caso, llevó a la creación de un campo. Aunque yo no creo que la música del mundo sea un género (como el clásico no-‘género’ musical, está compuesto de muchas *músicas* dispares),⁷⁷ podemos aun así observar su constitución como un campo, y podemos examinar este proceso para preguntarnos sobre el rol de los músicos, la industria musical, los aficionados y críticos, así como sacar preguntas sobre cómo los ‘posibles’ pueden circular en un espacio que todavía está en construcción.⁷⁸

Según Taylor, las razones para no considerar la música del mundo como un género son su origen como categoría de mercado dentro de la industria musical y la disparidad de las entidades musicales que la conforman. No obstante, bajo los planteamientos de esta tesis, ninguno de estos argumentos demuestra la exclusión de esta categoría del universo de los géneros musicales. En primer lugar, hay que recordar que las categorías se forman por relaciones de similitud, pero tales relaciones pueden provenir de distintos atributos de las entidades, así como del contexto de categorización. Probablemente dos grabaciones del sello *Putumayo*⁷⁹ no tengan el mismo origen cultural e histórico, los elementos de sus estructuras musicales (ritmos, melodías, timbres) sean igual de disímiles y los objetivos de sus creadores fueran completamente diferentes; sin embargo, el hecho de que sean grabados por una misma casa disquera (lo que implica también una relación en la estética de la producción musical) lleva a una relación en el consumo y posibles modos de actuar.

Hay que tener en cuenta también que la entidad musical en cuestión —la grabación— ha pasado por un complejo proceso de re-producción en la industria musical y por lo tanto no es exactamente la misma que concibieron los creadores. Además, las definiciones del *género musical* no discriminan el origen de las categorías, ni tampoco es posible asegurar

⁷⁷Las cursivas son mías.

⁷⁸“World music is such an invented, imposed, ‘genre’, which, in this case, led to the creation of a field. While I don’t believe that world music is a genre (like the classical music non-‘genre’, it is composed of many disparate musics), we can nonetheless observe its constitution as a field, and we can examine this process to ask questions about the role played by musicians, the music industry, and fans and critics, as well as raising questions about how ‘possibles’ may circulate in a space that is still under construction.”

⁷⁹Casa disquera dedicada a la producción y difusión de la Música del mundo.

que existan categorías “naturales” en la música, en oposición a las “impuestas” que nombra Taylor, siendo ésta una forma simbólica. Muchos géneros —reconocidos como tal— también han sido “impuestos” por otras centralidades institucionalizadas en función de atributos que a muchos les parecerán contraintuitivos.

Taylor, en el comentario citado, menciona que la ‘música del mundo’ realmente está compuesta por distintas “músicas”. Vemos acá una intención de apelar a la categorización de entidades musicales, pero a la vez de evadir el concepto de *género*. Esta función del término *música* corresponde a una categorización de entidades musicales y sería por lo tanto una metacategoría relativa al género, así como el *tipo* de música.

El campo, por el contrario, al provenir de la teoría sociológica de Bordieu, se refiere a una categorización de la música como fenómeno social y manifestación cultural; más que una categorización de entidades musicales es una categorización de prácticas musicales. En este sentido, el campo y el género no son metacategorías relativas. Una categoría como ‘música del mundo’ puede considerarse tanto campo como género, pero conceptualmente son diferentes. Así como sucede con el estilo musical, acá también hay una superposición semántica de las metacategorías porque finalmente las entidades musicales que se categorizan como ‘música del mundo’ son —principalmente— las que comparten el campo descrito por Taylor.

Finalmente, podemos decir que las metacategorías también son conceptos abiertos con límites difusos que en algunos casos nos plantean una ambigüedad de la categorización. Por ejemplo, al referirnos a un *tipo de música* o a un *área musical* no es del todo claro si los miembros son (exclusivamente) entidades musicales. Debemos entender también que cada cultura tiene diferentes conceptos de metacategorías y, así como no necesariamente hay una correspondencia entre los diferentes conceptos de ‘lo musical’ (*vid.* [2.1.](#)), tampoco lo hay necesariamente de las metacategorías empleadas en su categorización.

En resumen, existen distintas metacategorías cuya función es categorizar entidades musicales. Si conceptualmente son equivalentes al género, se puede decir que son sinónimos. Si, por el contrario, se conciben de manera diferente al género, la diferencia está en el nivel de inclusividad en la categoría. No obstante, pueden estar conceptualmente relacionadas y,

en algunos casos, integrar una misma taxonomía. Si es así, asumimos el género como la categoría que se encuentra en el nivel básico; por lo tanto, las demás se pueden concebir como subordinadas o súperordinadas a éste (*vid.* [2.2.3.](#)). Las metacategorías que no categorizan entidades musicales trabajan otras formas de categorización en la música, aunque puedan tener una superposición semántica con el género.

3.1.2. Géneros oficiales, *de facto* y *ad hoc*

En [2.3.](#) vimos cómo la categorización de la música puede tomar diferentes rumbos según su función cognitiva y social, así como la “institucionalización” que adquieren sus diferentes conceptualizaciones. Los agentes que producen la centralización de las categorías son la musicología, la academia, los músicos, la industria discográfica, la crítica o el periodismo, entre otros, dependiendo de la cultura.

Ahora bien, un género oficial puede tener una definición muy precisa —aun teniendo en cuenta sus propiedades como concepto abierto— y, sin embargo, también puede haber quienes usen aparentemente la misma categoría con una definición diferente. La definición musicológica de un género como ‘sinfonía’, en su significado clásico, tiene presente la forma musical, mientras que definiciones populares de este género pueden no tener en cuenta esta característica y de esta manera llamar ‘sinfonía’ a algo que la musicología tradicional no consideraría tal. Las categorías homónimas pueden estar incluso en diferentes niveles taxonómicos (género, subgénero o súper género), como se ve en el caso de ‘música clásica’ (*cf.* [2.3.3.](#)).

Esta situación nos presenta una encrucijada, pues tenemos entonces distintos conceptos que, o se incluyen en una misma categoría, o simplemente comparten una etiqueta. ¿Cuál de ellos define el género “verdadero”? Si bien la musicología se puede concebir como una autoridad para el saber de la música clásica occidental, es importante reconocer, por una parte, que hay otras institucionalidades de la música como la industria o la crítica musical que también establecen sus conceptos de la música clásica en función de sus propios objetivos, y pueden generar una influencia significativa en el uso común de estas categorías.

Por otra parte, los saberes “populares” no son necesariamente equivocaciones sino otro tipo de conceptualizaciones. Para no caer en el relativismo, lo más apropiado es entender el concepto del género desde el contexto en el que se inscribe y no asumir un sistema conceptual “universal” que invalida cualquier otro concepto posible.

La referencia a un género en la música será exitosa mientras haya correspondencia entre el sistema conceptual en el que se inscribe y el contexto en el que se usa. Fabbri (2006: 2) apunta en la misma dirección:

Una teoría de los géneros musicales no ha de ser normativa, sino al contrario. [...] Creo que es más útil, incluso para los propios estudios musicales y sobre todo para los estudios sobre *popular music*, comprender el uso que comunidades musicales muy distintas hacen de las tipologías: no se trata de construir una clasificación sino de comprender las clasificaciones existentes, de observar sus transformaciones, de obtener —si es posible— algunas indicaciones teóricas generales sobre su funcionamiento.

Fabbri procura distanciarse de las definiciones musicológicas para comprender el uso social de los géneros. En este sentido concuerda con la aproximación de Miller sobre los géneros retóricos *de facto* (1984:155), los “tipos para los que tenemos nombres en el lenguaje de uso diario”.⁸⁰ Tanto Fabbri como Miller contraponen esta idea del género al concepto clásico proveniente de un sistema taxonómico.

Para entender este punto debemos recurrir a la distinción entre categorías oficiales y *de facto* y entre categorización y clasificación (*vid.* 2.2.4. y 2.3.2.). Ahora bien, hay que recordar que las categorías musicológicas son sólo una de las posibles conceptualizaciones de los géneros musicales; incluso, solo una parte de las distintas posibles categorías oficiales de la música. Los “generos del sentido común cotidiano” que refiere Fabbri (*op. cit.*: 6), que podemos considerar como géneros *de facto*, por el contrario, son categorías socialmente

⁸⁰“the types we have names for in everyday language”. El concepto *de facto* que utiliza Miller para los géneros, sin embargo, no es completamente equivalente con el que presento en esta tesis puesto que la autora no se apoya en una distinción de centralización de las categorías sino simplemente en una aproximación “etnometodológica”. En este sentido, algunos de los géneros *de facto* que presenta los podemos entender como géneros oficiales, probablemente no académicos.

compartidas y descentralizadas.⁸¹ En la cultura comparten el espacio de las categorías oficiales, y aunque sea posible distinguir los contextos y usuarios de cada una, también hay que reconocer los diálogos y convergencias que suceden entre ellas. Por ejemplo, la categoría *música para bodas* podría ser uno de estos “géneros del sentido común”. Ahora bien, el hecho de que, en la cultura occidental moderna, así como en otras culturas, haya toda una “institucionalidad” en torno a estos eventos que se ve en su misma organización hace que tal institucionalidad “centralice” el modelo conceptual del género con lo cual éste se “oficializa”. Lo que habría que observar al respecto es qué tanta estabilidad tiene este modelo conceptual de tal suerte que no dependa exclusivamente del contexto. En este sentido, no es acertado distanciarse de ningún tipo de definiciones y conceptualizaciones de los géneros sino comprender la dinámica que generan entre ellas.

Otro es el caso de las categorías *ad hoc*, que no hacen parte de taxonomías compartidas en las comunidades musicales y que surgen de una relación personal con la música. En [2.3.1](#), vimos cómo estas categorías no operan como unidades culturales, a diferencia de las categorías oficiales o las *de facto*. Una categoría como *música favorita* tiene un modelo conceptual que es personal y corresponde a lo que el usuario tome por “favorito”.⁸²

Si el concepto de *género musical* remite exclusivamente a unidades culturales (como sugiere Fabbri) entonces tales categorías no corresponden a géneros musicales. En esta tesis, por el contrario, planteo un concepto más incluyente de *género musical* como cualquier categorización de entidades musicales basada en criterios de afinidad. Según esta propuesta, las categorías *ad hoc* también están cobijadas en el concepto, teniendo en cuenta las limitaciones en su funcionalidad. Las concebimos acá como *géneros ad hoc*.

Ahora bien, algunas de estas categorías *ad hoc* pueden proyectarse como conjuntos y con ello darles una función que pueda ser socialmente compartida. Una posibilidad son las

⁸¹Fabbri (2006: 7) parece confundir los ‘géneros de música popular’ con ‘géneros como categorías populares’. Es importante distinguir que el término ‘popular’ en el contexto de la categorización se refiere a definiciones no institucionalizadas, independientemente de contexto socio-cultural de las prácticas musicales. Por esta razón es que géneros insertos en la “tradicición musicológica” también pueden tener definiciones populares (como el ejemplo de ‘sinfonía’ que propongo).

⁸²Más adelante se aclara cómo categorías como estas también pueden desarrollarse en unidades culturales.

folksonomías (vid. [2.3.4.](#)) o las llamadas *playlists* o listas de reproducción: selecciones de música categorizada con algún propósito particular y que puede ser incluso nombrada de alguna manera y compartida por distintos usuarios. En estos casos podría discutirse que, como conjunto definido por extensión, la definición necesariamente es cerrada y por lo tanto no corresponde al concepto de género musical que trata la categorización de la música como un concepto abierto. Sin embargo, las folksonomías o las listas de reproducción no son taxonomías musicales estructuradas con géneros sino otra forma de clasificación de la música, que puede basarse o derivarse en géneros, ya sean oficiales, *de facto* o *ad hoc*.

Reconocemos entonces que el género musical se manifiesta en diferentes facetas, con diferentes conceptualizaciones, funciones y usos. Los géneros *ad hoc* son categorías cognitivas personales. Si se socializan y logran un nivel de convencionalización pueden convertirse en *géneros de facto*. Éstos operan en la cultura como unidades culturales. La centralización institucionalizada puede llevar a convertirlos en géneros oficiales. Éstos están incluidos en las taxonomías que establecen las distintas centralidades institucionalizadas.

3.2. Modelos conceptuales de los géneros

Según explico en [2.2.4.](#), uno de los mayores problemas en el estudio de la categorización surge de presuponer una equivalencia entre categorización y clasificación. Los estudios sobre género musical no son ajenos a esta problemática. López Cano (2004c: 4–5), por ejemplo, es crítico ante las definiciones de géneros musicales como *clases* que siguen la lógica de la teoría de conjuntos y aboga por concebir los géneros desde las teorías enactivistas como las que presentan Rosch o Lakoff, pero tanto para una postura como la otra habla de “clases o categorías”.

Según Fabbri (2006: 11–12), los géneros musicales son *unidades culturales* que consisten en *tipos de eventos musicales*, regulados por códigos semióticos que asocian un plano de la expresión a un plano del contenido. Con esta definición se deslinda de la concepción de los géneros musicales como tipos cognitivos. Aun así, como hemos visto en esta tesis, el problema en sí no es si se define el género como una *categoría cognitiva*, como

unidad cultural, o como una *clase taxonómica*, cuando la exigencia es más bien entender cómo funciona el género de una y otra manera. En principio, hay que recordar que las clases tienen su origen primordialmente en los procesos de categorización y convencionalización. Comenzamos entonces por entender los géneros musicales como categorías cognitivas; un resumen de los argumentos presentados en el capítulo anterior nos puede aclarar esta idea.

El género no es inherente a la música; depende de cómo ésta se categorice, y como estamos hablando de formas simbólicas, tanto las propiedades del hecho musical, como el contexto, significación y capacidades cognitivas —tales como la percepción, la memoria, la intuición y la imaginación— inciden en el proceso y pueden llevar a resultados muy diversos. Esta diversidad puede plantearse en dos dimensiones: una concerniente a la estructuración interna de las categorías (dimensión horizontal) y otra concerniente al nivel de inclusión de las categorías (dimensión vertical).⁸³

Los modelos conceptuales que usamos para enfrentarnos a la experiencia musical determinan el camino que toma el proceso de categorización y éstos se basan, por una parte, en las *competencias musicales*, es decir, en la habilidad para producir sentido a través de la música (Stefani 1987: 7), y por otra parte, en el conocimiento mediado por la cultura. La estructuración de las categorías cognitivas no se da por condiciones necesarias y suficientes sino por semejanzas de familia que pueden concebirse a través de efectos prototípicos, por lo que estas categorías no poseen límites definidos sino difusos. Aún más, la capacidad cognitiva tiende a operar primordialmente en un nivel básico de categorización.

El género como categoría cognitiva se proyecta principalmente en los procesos de identificación de la música en torno a la percepción, memoria, intuición e imaginación. La gama de categorías posibles incluye tanto géneros oficiales, como los *de facto* y los *ad hoc*. Como éstos últimos son formados en torno a un objetivo específico, y su modelo conceptual tiende a no estabilizarse ni permanecer en la memoria (*vid.* [2.3.1.](#)), pueden conceptualizarse por semejanzas de familia sin que ello implique necesariamente etiquetarlos con alguna categoría lingüística.

⁸³*Vid.* [2.2.2.](#) y [2.2.3.](#)

El género existe en el pensamiento musical, que depende de muchos factores, entre estos el contexto y el sistema conceptual empleado. No obstante, el pensamiento musical no es exclusivamente individual; también tiene un carácter social. Como unidades culturales los géneros son convenciones sociales. Se forman a través de acuerdos—generalmente tácitos—dentro de comunidades que, aunque son fluctuantes, generan una identidad común. Los modelos conceptuales de las categorías dependen de los contextos (cambiantes).

Como clases taxonómicas, los géneros se definen con un modelo conceptual estable y su definición remite al sistema conceptual en el que se inscribe, el cual se relaciona con una cultura y una ideología en una temporalidad específica. Son conjuntos de entidades musicales establecidos por sus definiciones; la “membresía” de un evento musical a un género ya no depende de las capacidades de percepción, memoria, intuición o imaginación sino del modelo conceptual establecido. Pero no se puede ignorar que los modelos conceptuales cambian con el tiempo, así que las definiciones también son diacrónicas.

En teoría, todos los géneros tienen límites difusos al ser una categorización de la música, que es un concepto abierto (ver [2.1.](#)). Sin embargo, lo difuso de los géneros depende de qué tan abierta sea su definición. Un género como *música para piano* puede tener más claras unas supuestas “condiciones de pertenencia” que uno como *música romántica* por lo difuso que puede resultar el término ‘romántico’ en la música, aunque finalmente todo depende del sistema conceptual sobre el que se piensen. El género incluso podría pretender tener una definición cerrada en sistemas conceptuales en los que todos los conceptos sobre los que se basa su definición fueran cerrados—incluido el de *música*, pero siempre van a existir casos limítrofes que ponen a prueba la realidad de los límites definidos de estas categorías, o en todo caso su funcionalidad.⁸⁴

Las diversas formas de aproximarse al concepto del género musical nos presentan una problemática para abordar los modelos conceptuales. Podemos, en principio, explorar los géneros a través de esquemas que identifican tipos cognitivos—y que finalmente estarán presentes en las clases taxonómicas una vez lograda la estabilidad conceptual— y luego

⁸⁴Como los tipos cognitivos y las unidades culturales no funcionan bajo el modelo de conceptos cerrados, puede haber inconsistencias entre la definición de un género de este tipo y los usos que tenga.

considerar la dinámica que adquieren los géneros como convenciones sociales, cuyos modelos conceptuales pueden ser explicados como tipos semióticos. Finalmente, podemos integrar ambos modelos en uno solo que presente la categoría como un proceso dinámico que evidencia las distintas fases de la categorización y sus relaciones.

3.2.1. Géneros musicales como esquemas

Podemos estudiar los esquemas que forman los tipos cognitivos de los géneros a partir de redes de los atributos —y sus valores— presentes en las entidades musicales que hacen parte de la categoría. Los rasgos que caracterizan el hecho musical según sus *provisiones* particulares son los atributos que hacen parte del contenido nuclear de la categoría (ver [2.2.1.](#)); su identificación y jerarquización permiten construir los esquemas que conceptualizan a los géneros. Los diferentes atributos se pueden clasificar en tres tipos: los *intramusicales*, que describen el objeto sonoro; los *contextuales*, que describen el contexto en el que se inscribe el hecho musical en todas sus dimensiones; y los *comportamentales*, que describen los efectos que tiene el hecho musical en los sujetos.

A continuación se presenta un modelo del esquema de los géneros musicales con los atributos más sobresalientes de las entidades musicales:

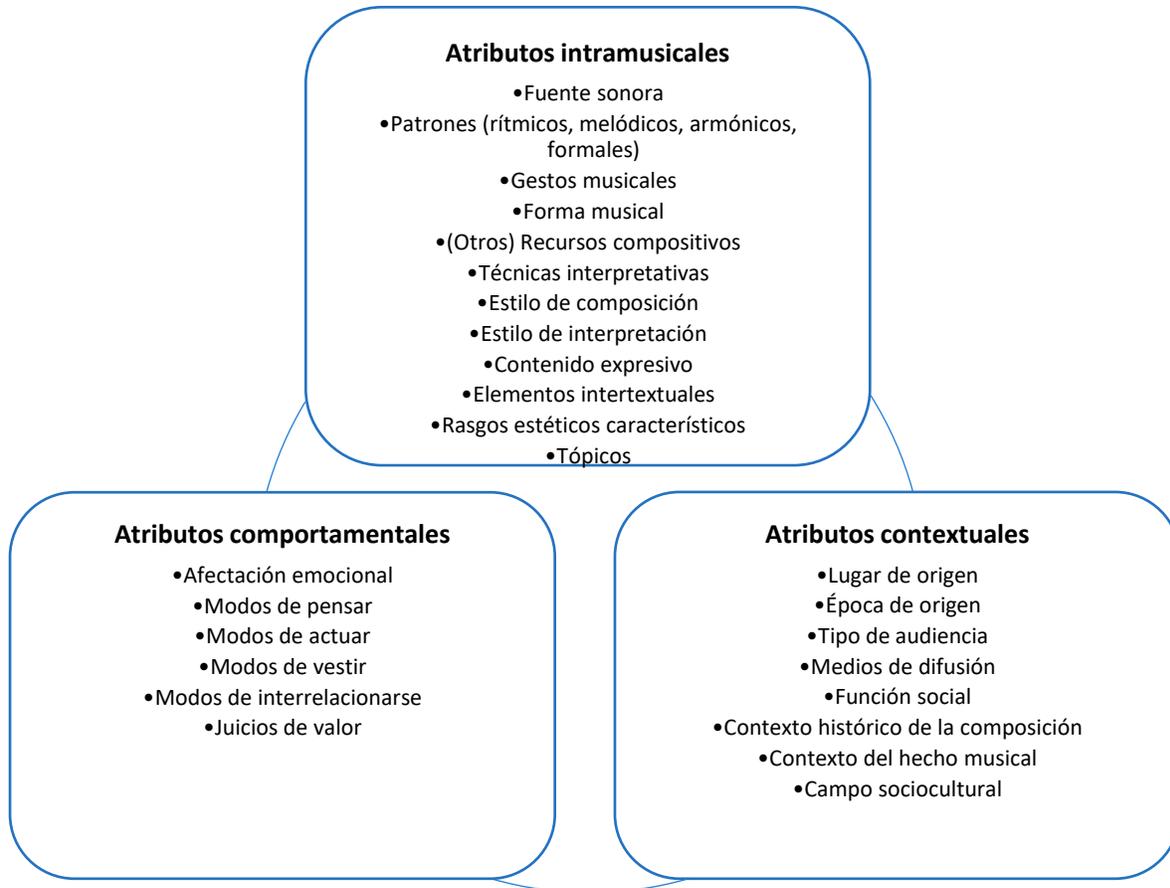


Figura 2: Esquema del género musical

El esquema se puede plantear de una forma sincrónica como un marco, tomando la entidad musical como un objeto sonoro inserto en un contexto sin valor de tiempo, o de una forma diacrónica como un guion, tomando la entidad musical como un evento sonoro con un contexto inscrito en una secuencia temporal. Como se explica en [2.2.1.](#), los marcos y guiones no son solo listas de características sino conjuntos de atributos y valores correlacionados, en los que se presentan además invariantes estructurales y coacciones.

Si bien hay atributos que tienden a estar correlacionados —como por ejemplo la función social con los modos de pensar, actuar, vestir e interrelacionarse, o las técnicas interpretativas con el estilo de interpretación— en cada género se producen invariantes estructurales y coacciones particulares. El contenido nuclear de cada género depende de las *provisiones* de los hechos musicales que representa y las convenciones establecidas en la

cultura en la que opera el sistema conceptual que lo define. La relación de atributos y valores del contenido nuclear da lugar a las semejanzas de familia con las que juega la categoría. Al ser formas simbólicas, los límites no son definidos sino difusos y se establecen en torno a los prototipos. Los prototipos —como se vio en [2.2.2.](#)— son el conjunto de valores más característico para cada atributo.

Tomemos como ejemplo el género *música infantil*. En principio pareciera que el nombre propone tanto su definición como sus límites, únicamente mencionando el tipo de audiencia.⁸⁵ Ahora bien, no toda la música que es escuchada por niños se considera *música infantil* y por lo tanto el concepto necesariamente tiene una elaboración más compleja que no se restringe a ese parámetro. El contenido nuclear de la categoría realmente incluye también los atributos comportamentales y la función social. El prototipo de la categoría establece valores para muchos otros atributos como puede ser cada uno de los atributos intramusicales y otros atributos contextuales.

En las investigaciones de Rosch sobre las categorías cognitivas se señala que la inestabilidad de las categorías impide establecer valores fijos a la validez de señal para los atributos (ver [2.2.2.](#)). Sin embargo, para las clases taxonómicas se pueden proponer valores para cada etapa paradigmática en el desarrollo del género a través del tiempo. Los valores de los atributos del prototipo establecen una membresía absoluta a la categoría; entre más se alejan del prototipo los valores de los atributos de un ejemplo, más se acerca su membresía a los límites de la categoría y a su vez a otros géneros en los que puede ser categorizado.

Los valores que más afectan el grado de membresía son los de los atributos relacionados con la definición del concepto del género en cuestión (contenido nuclear); en el caso de la *música infantil*, el más relevante sería el tipo de audiencia. Aun así, no llegan a considerarse como condiciones necesarias y suficientes de pertenencia a la categoría. Es posible imaginar, por ejemplo, una *música infantil* para adultos. En este caso, aunque el valor del tipo de audiencia sea diferente al del prototipo, muchos de los otros atributos conservan un valor cercano al del prototipo.

⁸⁵Las propiedades semánticas de las etiquetas de los géneros se analizan en [4.2.2.](#).

La no membresía a la categoría se encuentra en el punto en el que los valores de los atributos del ejemplo están tan alejados del prototipo que las semejanzas de familia no dan una asociación a la categoría. No es nada sencillo encontrar los límites difusos de los géneros, puesto que incluso usando modelos computacionales hay que tener en cuenta que algunos atributos como los de estilo, contexto o modo son características de alto nivel que no se pueden expresar usando descriptores simples (ver [2.3.5.](#)).

La definición de límites para los géneros puede incluso suscitar debates musicológicos. Rockwell (2012: 372–374), por ejemplo, analiza el caso del *bluegrass*, un género en el que se ha forjado una discusión en la cultura popular estadounidense en torno a su definición. Según este investigador, la razón del debate es que los “entusiastas” del género lo construyen como una “categoría clásica”, pero que éste no funciona como tal. De acuerdo con los planteamientos que expongo en este trabajo, esta interpretación no es del todo acertada; el género puede funcionar como categoría cognitiva y como clase, pero cumplen roles diferentes. El problema surge de confundir los roles, y Rockwell tiene razón en que no se puede *pensar* el género como una “categoría clásica”. Según el autor, para que el *bluegrass* funcione como tal necesitaría de un conjunto rígido de condiciones necesarias y suficientes para la membresía, que de hecho se puede encontrar en la “detallada y determinada receta” que Bill Monroe —el creador del género— esbozó, aunque nunca delineó claramente, junto con aseveraciones de otras “autoridades” del género.⁸⁶ En esta descripción se detallan cuáles instrumentos pueden incluirse en los grupos musicales y cuáles no, el tipo de interacción entre instrumentos y músicos, el estilo de cantar e interpretar los instrumentos —especialmente el banjo—, e incluso características no concernientes a la producción del sonido como el origen de los músicos y el tipo de audiencia (de una forma idealizada).

La “receta” de Monroe puede servir para una definición del *bluegrass* (aunque también se puede discutir la pertinencia de esta definición) al aportar pistas sobre cómo se estructuraba el prototipo en ese momento particular de la historia, aunque la categorización cognitiva no se sujeta a una definición tan rigurosa. Cuando se analiza qué ejemplos son más representativos del *bluegrass*, y en base a esto decidir si otros ejemplos son parte de la

⁸⁶Si se toma el *bluegrass* como una clase taxonómica, el conjunto que representa sí consta de límites, pero éstos no son “rígidos” sino difusos.

categoría o no, se está apelando a las propiedades de semejanzas de familia y prototipos. Examinar estos elementos puede servir para determinar qué tan extendido es el sistema conceptual que rige la categoría.

Este caso es particular por las condiciones en las que surgió el género y la forma deliberada en que los creadores pretendieron establecer límites. Como todos los géneros tienen un desarrollo en el tiempo en donde se adaptan a los cambios sociales, culturales, ideológicos o estéticos, la rigidez de la categoría se pone a prueba y forma un debate entre quienes toman diferentes posturas de lo que el género es o debe ser (*cf.* Rockwell, *op. cit.*: 367–368). Pero incluso el mismo hecho de que haya un debate en torno a la definición de un género con una historia tan breve —de poco más de 50 años— nos ilustra la poca estabilidad conceptual que tienen los géneros.

Desde esta perspectiva, una forma de lograr la fusión de géneros se da cuando en un hecho musical los valores de los atributos son cercanos a los de los contenidos nucleares de los prototipos de varios géneros. Por ejemplo, López Cano (2004c:7–11) hace un experimento para determinar el género durante la escucha de un ejemplo de fusión musical con la grabación de Benny Moré de *Devuélveme mi coco* (1953): un mambo fusionado con *boogie boogie*. El experimento consiste en presentar la grabación a dos personas conocedoras de ambos géneros. Los patrones rítmicos, gestos musicales e instrumentación —principales atributos de estos géneros— tienen valores cercanos a los prototipos de ambos. Los valores de los modos de actuar —en este caso la forma de bailar o de llevar el ritmo—, como coacciones de los anteriores, generan la confusión de la determinación del género que el autor encuentra en su “experimento”, puesto que el baile del mambo es diferente a los movimientos corporales que caracterizan el *boogie boogie*.

Ahora bien, si el sistema conceptual empleado en la categorización de la música plantea que los géneros son mutuamente excluyentes entonces es necesario encontrar el género más acorde con el que se clasifica ese ejemplo. Éste sería aquel en el que la validez de señal de los distintos atributos del contenido nuclear de la categoría sea más alta, es decir, donde haya más proximidad al prototipo, teniendo en cuenta la jerarquía de los atributos que propone la definición del género. Si se trata de géneros subordinados, el género se encuentra analizando las características del nivel básico de categorización.

Ahora bien, como ya se ha señalado, los valores de los atributos de un ejemplo musical pueden estar dentro de los límites de varios géneros. Tal ejemplo es, por lo tanto, miembro de esos diferentes géneros. Pueden ser géneros organizados taxonómicamente en un mismo nivel de categorización o en diferente nivel, y de ahí la posibilidad de que se trate géneros subordinados o superordinados.

Por otra parte, la membresía y centralidad del ejemplar dentro de la categoría dependen de la conceptualización del género y del mismo sistema de clasificación. Por ejemplo, en la musicografía venezolana del siglo XX se pueden encontrar distintas posturas en la concepción de los géneros “navideños” como el villancico o el aguinaldo (Mendoza Halliday 2014: 31). Para algunos, estos dos son sinónimos y por lo tanto el mismo género, mientras que para otros, como los compositores y musicólogos Vicente Emilio Sojo y Juan Bautista Plaza, hay diferencias conceptuales entre estos dos géneros, aunque entre ellos hay desacuerdos en cuáles son esas diferencias.

De lo anterior podemos concluir que para un adecuado análisis de los esquemas de los géneros se debe distinguir un modelo conceptual entre la gran cantidad de posibles variantes que puedan existir. De hecho, puede ser más enriquecedor contrastar los distintos modelos a través de sus esquemas y así ver el género no como un objeto conceptual estático sino como un proceso dinámico.⁸⁷

3.2.2. Géneros musicales como convenciones

Consideremos ahora los géneros no solo como conjuntos de hechos musicales que comparten rasgos afines sino como “el resultado de operaciones de significación y negociación intersubjetiva y contextual” (López Cano 2006a: 8). Bajo esta perspectiva, un esquema no brinda una explicación completa de las dinámicas que operan en el establecimiento de los géneros. Hay que analizar el funcionamiento de los géneros como *unidades culturales*.

⁸⁷ El análisis diacrónico de los géneros puede servir para este fin (*vid.* [3.3.1.](#)).

Fabbri (2006: 11–12) comenta que “las unidades culturales y los códigos se definen dentro de comunidades, en una incesante negociación”. Los códigos a los que se refiere son normas “socialmente aceptadas”. En principio, son estas normas las que establecen los límites —difusos— de los géneros; las incluye en una definición anterior (Fabbri 1982: 52) —tan usada como debatida— donde dice que “un género musical es un conjunto de eventos musicales (reales o posibles) cuyo curso se rige por un conjunto definido de normas socialmente aceptadas”.⁸⁸ Describe las normas como: normas de tipo técnico-formal, normas de tipo semiótico, normas de conducta, normas de tipo social, normas ideológicas, normas económicas y normas jurídicas. Posteriormente (Fabbri 2014:12) hace una revisión a esta definición, donde considera que las normas solo se pueden considerar relevantes si pasan por un proceso de convencionalización, así que la convención sustituye a las normas dentro de su definición.⁸⁹

Las normas no son equivalentes a los atributos que operan en los esquemas; mientras los atributos-valores de los esquemas definen los tipos cognitivos de las categorías, las normas explican cómo tales atributos-valores se convierten en un medio para lograr acuerdos sociales (generalmente tácitos), ubicados plenamente en un plano semiótico. Sin embargo, como observa Negus (1999: 26), hablar de reglas parece enfocar la comprensión del concepto en las limitaciones más que en las posibilidades, y eso contradice nuestra experiencia como consumidores o músicos. Además, el concepto de *código* puede limitar la descripción de un fenómeno complejo como el que implica la categorización y clasificación de la música. En contraste, López Cano (2006a: 4–5) opta por otro concepto, más cercano a la cognición: la *constricción*. Según explica el autor:

Una constricción es un límite, una frontera. Si no es posible definir la norma que rige un pacto, quizá sea más viable delimitar el espacio dentro del cual el acuerdo se mueve. La noción de constricción no excluye la de hábito, regularidad o tendencia. Sin embargo, en su interior se asume la complejidad de los procesos y la imposibilidad de reducirlos a elencos de reglas explicitables.

⁸⁸“A musical genre is set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules”.

⁸⁹Esta definición dice que el género musical es “un conjunto de eventos musicales regulado por convenciones aceptadas por una comunidad” (“*a set of music events regulated by conventions accepted by a community*”).

López Cano (*ibid.*) explica que son las *competencias musicales*, entendidas como habilidades cognitivas que brindan la capacidad de producir sentido en la música, las que limitan o reajustan las fronteras de las constricciones.⁹⁰ De esta manera, cuando se puede diferenciar socialmente las competencias que habilitan cierta categorización, allí se podrán observar esos límites en las convenciones que marcan los géneros. El autor (*loc. cit.*: 7) lo ejemplifica con el tema “La, la, la” de José Curbelo y su Orquesta, clasificado como *mambo, rumba, guaracha, salsa, son, guaguancó* o *música popular bailable* según las competencias y las constricciones que operen en distintas comunidades y en distintos momentos históricos.

Sin embargo, aún no está resuelto el problema de qué significa que las normas sean “socialmente aceptadas”. El concepto de *sociedad* es demasiado abstracto como para incluirlo como un factor concreto en esta definición. Fabbri (2006: 4) menciona que:

el hecho de que las normas del género sean “socialmente aceptadas” no implica en absoluto que haya que recurrir al concepto abstracto de “sociedad”: en numerosas ocasiones, incluso en mis primeros ensayos, he aclarado que las normas son aceptadas (tácitamente, y de diversas maneras que he explicado con detalle) por una comunidad concreta, por un conjunto definido y claramente identificable de personas relacionadas con el género en cuestión (los músicos, el público, los críticos, las instituciones económicas, etc.), y que aquéllas (las normas) están sometidas a un proceso de negociación permanente en el que participan los diferentes componentes de la comunidad, y se jerarquizan según las respectivas ideologías.

López Cano (2006a: 5) agrega a esta idea que:

“lo social” es un espacio de encuentro y desencuentro, de acuerdos y desacuerdos, conflicto y negociación, de imposición y resistencia, donde las “normas” no aparecen siempre claras, donde cada uno de sus miembros no necesariamente las cumple, y donde la opinión o acciones de cada uno de sus componentes no necesariamente vale igual.

Estos “componentes sociales” incluyen instituciones, personajes de autoridad dentro del campo, industria, consumidores e individuos que no forman parte de ninguno de los anteriores. López Cano (*loc. cit.*) concluye que, para entender mejor dichos componentes sociales, lo que hay que describir no son “las reglas que subyacen en el acuerdo social, sino

⁹⁰En [4.3.1](#), se explica en detalle las competencias de escucha musical.

las dinámicas de negociación y conflicto que se generan entre éstas, así como los modos en que los diversos agentes que intervienen en el proceso constriñen este espacio de acción”. Así como estos agentes “moldean” las convenciones de los géneros, de la misma manera los géneros también afectan las prácticas y las formas de pensamiento de ellos (*cf.* Negus 2005: 63).

Para que un género sea una unidad cultural debe pasar por este proceso de asimilación de convenciones dentro de una comunidad. La diferencia entre los géneros oficiales y los *de facto* está en la forma como las convenciones se centralizan. Es aquí donde puede darse una bifurcación dentro de la misma categoría que da como resultado distintas definiciones del género como las musicológicas, comerciales, tradicionales o también “salvajes”.

Por otra parte, el hecho de que los eventos musicales sean formas simbólicas implica que las unidades culturales (géneros), en cuanto tipos, también sean formas simbólicas. Para explicarlas, Fabbri (2006: 11–12) recurre al concepto de *tipo semiótico*, teniendo en cuenta esta naturaleza semiótica. Los *tipos semióticos* son una elaboración más compleja que simples *tipos cognitivos*, los cuales solo explican las características presemióticas de los procesos cognitivos. Ahora bien, el hecho de que los procesos que determinan los géneros tengan una naturaleza semiótica no necesariamente niega la posibilidad de poder concebir tipos cognitivos para los géneros, como afirma este musicólogo.⁹¹

Así como la diferencia entre las categorías cognitivas y las unidades culturales se puede explicar diferenciando tipos cognitivos de tipos semióticos, la principal diferencia de las unidades culturales con las clases es que los primeros son temporales y dependen de un contexto mientras que los segundos no; como conjuntos dependen de la lógica. Un género puede dejar de existir como convención social —de ahí que los musicólogos como Fabbri (2012) puedan referirse a “géneros muertos”; como clase taxonómica no deja de existir, y más aún, su definición puede incluir la temporalidad en la que fungió como convención social.

Ahora bien, qué significa que un género esté “muerto”. Para Frith (1996: 94), los géneros viejos *fallan* cuando sus reglas y rituales empiezan a verse ridículas o restrictivas, y

⁹¹Las propiedades semióticas del género se exploran acá en el capítulo [4](#).

los nuevos géneros nacen de las transgresiones que se vuelven sistemáticas. Si se dice que una convención social desaparece quiere decir que deja de ser significativa para la comunidad que la utilizaba. Pero ¿qué es lo que deja de ser significativo: la música como práctica social o la categoría? Si se dice que un género “está muerto”, lo más probable es que esta metáfora sirva para explicar que la música que se categorizó de esa manera ya no es frecuente en las prácticas sociales y ya no se crea música que tenga las mismas características, o que la música que se crea o practica con características similares se categoriza de otra manera. Pero esta música se puede conservar y recrear en otras condiciones, y nombrarse según la usanza de su tiempo, como ocurre, por ejemplo, con la práctica actual de la música antigua. Por ejemplo, actualmente no es una práctica común la composición de *ricercars*, como lo era en los siglos XVI y XVII. Bajo esta perspectiva, es un género “muerto”. Sin embargo, en los conciertos de música antigua o grabaciones podemos encontrar la indicación ‘*ricercare*’ y estar de acuerdo en que se refiere a determinada pieza musical. En este sentido, el género existe y bajo la misma metáfora “vive”, es decir que opera como unidad cultural, aunque ésta sea distinta a la que existía cuatro siglos atrás. En conclusión, lo que se pierde es un *habitus* (o propiamente se transforma), pero ni la música ni la categoría desaparecen por esta razón.

Entender el funcionamiento de las convenciones permite analizar el proceso diacrónico de creación y transformación de los géneros. Las convenciones sociales apuntan a crear la estabilidad conceptual necesaria para la formación de taxonomías; pero tales convenciones no permanecen estáticas, y ante la aparición de nuevas entidades musicales y de nuevas necesidades de categorización, los procesos cognitivos —como los que se dan en el reconocimiento de semejanzas de familia— llevan al establecimiento de nuevas convenciones y por lo tanto de nuevas taxonomías.

3.2.3. El género musical como proceso dinámico

Fabbri (2014: 15) menciona que hay dos teorías principales para la categorización de la música: una basada en convenciones y otra basada en prototipos. No obstante, a partir de los argumentos expuestos en el capítulo 2, podemos concluir que las unidades culturales que presenta Fabbri en defensa de la categorización por convenciones surgen de procesos

cognitivos que luego son socializados. Esto quiere decir que para entender su función de acuerdos sociales es necesario contemplar también su origen cognitivo. Pero su existencia no niega la posibilidad de definir clases taxonómicas como conjuntos lógicos de entidades musicales. Como se comentó anteriormente, las taxonomías son la forma como se estabilizan los modelos conceptuales a partir de su convencionalización. Se ve entonces que las convenciones son un paso en la dinámica existente entre las categorías cognitivas y las clases taxonómicas. Por lo tanto, como he expuesto en esta tesis, las distintas teorías de categorización pueden ser integradas en una sola que dé cuenta de los procesos y las funcionalidades que tiene el concepto del género musical para una mejor comprensión de este. Con ello llegamos a un modelo que integra estas tres facetas de las categorías en un proceso dinámico con tres fases de constitución: la fase de categorización cognitiva, la fase de convencionalización, y la fase de taxonomización.⁹²

La fase de categorización cognitiva depende tanto de la percepción como de la memoria, la imaginación y la intuición, y es un proceso personal puesto que cada individuo tiene capacidades cognitivas diferentes, distintos contextos históricos y socioculturales, experiencias propias, y hace diferentes conexiones de información que llevan a resultados singulares. Este proceso se ve afectado por el contexto en el que se inscribe la acción de categorización, que incluye características externas (como lugar o momento) e internas (como condición física o emocional). También incide en este proceso el conocimiento de taxonomías musicales con las cuales se busca encontrar una correspondencia con las propiedades de la entidad musical categorizada, así como las unidades culturales vigentes. Como se vio en [2.2.4.](#), los sistemas de clasificación de las culturas inciden en la percepción y otros procesos cognitivos, que se adaptan a los modelos conceptuales preconcebidos. Como estos factores corresponden a las otras fases del proceso dinámico, podemos entonces describirlo como cíclico.

⁹²Puesto que la categorización de la música también puede provenir de modelos computacionales, la categorización cognitiva puede ser sustituida por una categorización algorítmica.

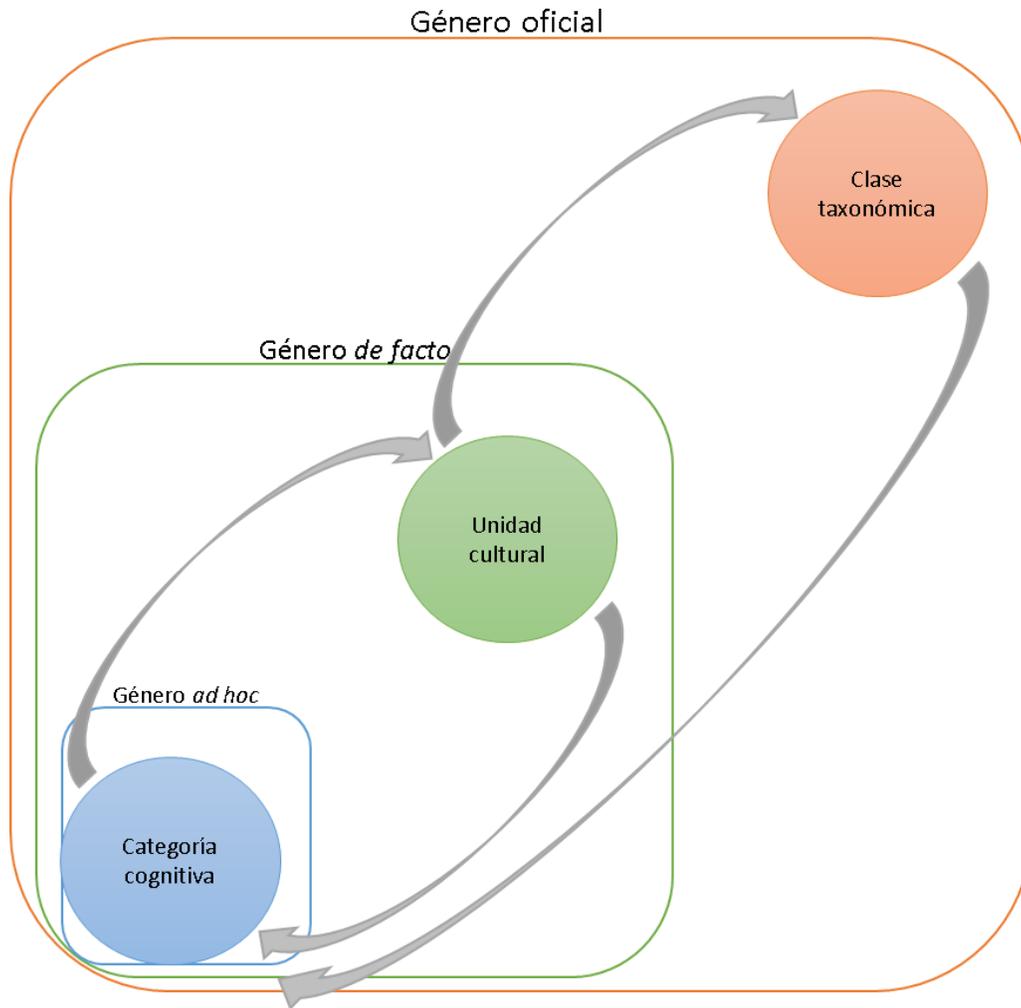


Figura 3: Ciclo de fases del género.⁹³

La fase de convencionalización tiene en cuenta el paso anterior: las categorías cognitivas se socializan y los acuerdos conducen a convenciones. Al buscarse acuerdos comunes entre diferentes miembros de una comunidad, se eliminan las particularidades de la categorización cognitiva (como los que derivan de contextos particulares o de condiciones personales). Los contextos en los que se enmarca la categoría, por lo tanto, también son

⁹³ Este tipo de relación dinámica ya está sugerida en Pareyón (2011:200), si bien aquí se especifica la relación entre *niveles de relación genérica*. También se puede encontrar un modelo relativo en la interpretación que Hatten (1994: 30) hace del estilo musical, en donde las *interpretaciones estratégicas*, a través de unidades culturales, forman tipos estilísticos que guían posteriores interpretaciones.

convencionalizados. El género en este punto es propiamente un tipo semiótico: una unidad cultural.

Brackett (2016: 12–13) acude al concepto de *iteración* para explicar el proceso de convencionalización de los géneros; se apoya en Derrida para afirmar que las “citas” de los géneros son formas de iteración, no citas literales. Afirma entonces que:

Un texto y sus paratextos asociados (que incluyen rasgos estilísticos, asociaciones visuales y un amplio rango de conexiones discursivas así como características sónico-estilísticas), en el curso de participar en un género, no pueden evitar invocar las convenciones del género en el que participan. [...] A menos que sea posible citar un género fuera de contexto [...], tal género no puede ser legible en situaciones en donde los textos no sean percibidos como citas. [...] Una vez la citación (o cita no literal) de las convenciones socio-musicales adquiere una relativa estabilidad y es asociada repetidamente con una etiqueta genérica, entonces puede ser citado (literalmente) fuera del contexto con la cita siendo reconocida como una referencia genérica.⁹⁴

Éste es el paso que distingue a los géneros oficiales de los géneros *de facto*. Tal estabilidad de las convenciones sociales permite la definición de clases y la conformación de taxonomías, aunque no debemos olvidar que realmente la estabilización del modelo es un ejercicio teórico puesto que las convenciones son siempre dinámicas dentro de la cultura.⁹⁵ Como clases taxonómicas, los géneros se convierten en conjuntos de entidades musicales y sus definiciones quedan consignadas bajo un sistema conceptual estable. En la fase taxonómica los contextos de categorización son estandarizados o idealizados. Por ejemplo, si una unidad cultural se genera dentro de un marco ritual, tal ritualidad pasa a ser parte de la definición del género.

⁹⁴“a text and its associated paratexts (which include stylistic traits, visual associations, and a wide range of discursive connections as well as sonic-stylistic features), in the course of participating in a genre, cannot help but invoke the conventions of a genre in which they participate. [...] unless it is possible to cite a genre out of context [...], such a genre cannot otherwise be legible in situations in which texts are not perceived as quotations. [...] once the citation (or non-literal quotation) of socio-musical conventions acquires relative stability and is associated repeatedly with a genre label, it can be quoted (literally) out of context with the quotation then being recognized as a generic reference”.

⁹⁵Brackett no repara en distinguir convenciones sociales y clases taxonómicas como dos fases del concepto del género, ni en distinguir géneros *de facto* de los oficiales. Con esta propuesta, además, me aparto de la perspectiva de Miller (1984: 164), para quien los procesos evolutivos de los géneros como convenciones sociales impiden el establecimiento de taxonomías.

Como se vio en [3.1.2.](#), cuando el género corresponde a una categoría *ad hoc*, solo se manifiesta como categoría cognitiva; no alcanza a transformarse en una unidad cultural, es decir, a convencionalizarse su modelo conceptual. Los géneros *de facto*, por otra parte, funcionan como unidades culturales que se retroalimentan de la categorización de quienes conforman la comunidad en la que opera. Sin embargo, la ausencia de una centralidad que establezca el modelo conceptual hace que no alcancen a transformarse en clases taxonómicas. Es realmente en los géneros oficiales donde podemos considerar el ciclo completo de tres fases.⁹⁶

Tomemos los ejemplos vistos en [3.1.2.](#) Nombrar algo como “música sinfónica” es un proceso cognitivo en el que, por una parte, se toma un modelo conceptual preestablecido (como la clase taxonómica musicológica) y, por otra parte, una convención social (como por ejemplo la que existe en práctica social de la música de concierto), que, junto con las experiencias personales y capacidades cognitivas, llevan a ese resultado. Pero el hecho de que ese resultado de la categorización no sea una particularidad de una persona sino algo común dentro de toda una comunidad lleva a reforzar la unidad cultural que se establece por convención. Ésta, a su vez, conduce a la estabilidad conceptual que determina la clase taxonómica.

Si es el caso de que aquello nombrado como “música sinfónica” no corresponde con el modelo conceptual preestablecido o con la convención social, como por ejemplo música que combina el formato orquestal con electrónica, pueden darse varias situaciones. Una es que esta categorización sea socializada, con lo cual se reforma o se bifurca la unidad cultural; el género por lo tanto se transforma o nace uno nuevo. Si este nuevo modelo conceptual se estabiliza a través de una centralidad institucionalizada entonces habrá lugar para una clase taxonómica alterna a la música sinfónica (musicológica).

En el caso de un género *de facto*, como por ejemplo, *música para meditar*, es solo la convención la que retroalimenta la categorización cognitiva puesto que (aún) no hay

⁹⁶ Este modelo tiene una correspondencia en el sugerido por Pareyón (2011: 200) en el que explica las negociaciones entre idiolectos, ecolectos, preferencia estilística y exactitud gramatical. El paralelismo que se encuentra entre la gramática y la taxonomía, los ecolectos y las convenciones, y los idiolectos y las categorías cognitivas, sirve para llegar a la misma conclusión del autor en cuanto a que las modificaciones de las clases taxonómicas son producto de pequeños cambios a un nivel más interno durante tiempo prolongado.

definiciones que tengan una injerencia en este proceso, más allá de lo indicado en la etiqueta genérica (y suponiendo que el género está descentralizado). A su vez la socialización de esta categoría refuerza, reajusta o cambia la unidad cultural. En un género *ad hoc* como (*mi*) *música favorita*, no hay una convención ni una definición que lleve a esa categorización cognitiva; depende exclusivamente de las experiencias y capacidades personales. No se niega acá las influencias externas que llevan a esta categorización, simplemente se observa que el modelo conceptual no es tomado de “afuera”.

El modelo cíclico del proceso dinámico del género no debe entenderse como autosuficiente. Este proceso también hace parte de una red intertextual e interdiscursiva en la que los géneros se afectan entre ellos por todas las relaciones que se producen, tanto a nivel cognitivo como semiótico. Sus fronteras son constantemente variables; por esta razón, el ejercicio teórico de definir clases taxonómicas es una herramienta útil para poder visualizar este objeto dinámico.

3.3. La problemática del análisis del género

Después de la revisión que hemos hecho al concepto del género musical podemos ver que el análisis de los géneros musicales es problemático. La dificultad para analizar el género musical reside, en parte, en la poca claridad que ha habido en la teoría de la música con respecto a la ontología del género y su conceptualización. Si se analiza el género exclusivamente como una categoría cognitiva, usando como marco de referencia las teorías de las ciencias cognitivas, probablemente los aspectos sociales del uso de los géneros no estarán completamente resueltos. Igualmente, si solo se tratan los géneros como convenciones sociales con un modo de existencia que transcurre en el tiempo entonces no será posible explicar las taxonomías musicales en donde los géneros operan como conjuntos de entidades musicales.

Según el modelo dinámico anteriormente presentado, el análisis del género musical debe considerar todas sus facetas. Debemos reconocer que, aunque difiera la explicación de cada una de las fases de un género, éstas no se contradicen pues hacen parte de campos

epistémicos diferentes. De acuerdo con el concepto del género que se presenta en esta tesis, lo más conveniente para empezar a analizar un género es identificar a qué tipo de categorización corresponde: *ad hoc*, *de facto* u oficial.

Sin embargo, antes de proceder a ello, hay un problema más por resolver. Si identificamos un género por el uso de una etiqueta genérica, podemos estar excluyendo las categorizaciones que hacen parte de ese género aunque no utilicen la etiqueta (*vid.* [3.2.](#)), y también podemos correr el riesgo de no identificar las bifurcaciones que hace que existan distintos conceptualizaciones encerradas bajo una misma categoría (al menos bajo la misma categoría lingüística). Es importante, por lo tanto, identificar no solo la categoría sino su contexto. De esta manera, el análisis debe incluir una perspectiva tanto diacrónica como sincrónica.

3.3.1. Análisis diacrónico de los géneros

El análisis diacrónico permite entender los cambios o el proceso evolutivo de los géneros musicales desde su “nacimiento” hasta su desaparición como convenciones sociales dentro de las comunidades musicales que los usaron.⁹⁷ Según Fabbri (2014: 5):

El ‘nacimiento’ de un género puede ser localizado en el establecimiento de convenciones en una comunidad, en el ‘acto semiótico’ de nombrar, así como en el reconocimiento de ‘semejanzas de familia’, en la aceptación de prototipos. Tales procesos, sin embargo, no aparecen de la nada, sino en un sistema o red de géneros existentes: esto también implica que algunos o todos pueden ser activados, o catalizados, o polarizados por géneros existentes, al cual el nuevo género se opone, o es puesto de lado como variante.⁹⁸

⁹⁷En los géneros *ad hoc*, al operar exclusivamente como tipos cognitivos, se hace imposible realizar este tipo de análisis. A lo más que se puede llegar es a comprender las razones por las que en diferentes contextos se llega a utilizar una misma etiqueta genérica (si la hay).

⁹⁸“the ‘birth’ of a genre can be located in the establishment of conventions within a community, in the ‘semiotic act’ of naming, as well as in the acknowledgement of ‘family resemblances’, in the acceptance of prototypes. Such processes, however, do not take place in a void, but within a system or network of existing genres: this also implies that some or all of them can be activated, or catalyzed, or polarized by existing genres, to which the new genre is opposed, or put on their side as a variant.”

Todo género, en cuanto convención social, tiene su origen de una categorización anterior que por distintas razones deja de ser funcional para nuevas entidades musicales. La importancia del análisis en este punto es reconocer qué cambios se dieron, o bien en las formas de composición o interpretación, o en la cultura musical misma, que diera lugar a la nueva categoría. Es igualmente válido para el análisis del fin de un género como convención social, como en el reconocimiento de que una cierta regularidad en el comportamiento de una comunidad pierde su función regular y la población deja de conformarse con ella (*cf.* Fabbri, *op. Cit.*: 10).

En mi tesis de maestría en música (Mendoza Halliday 2014) exploro el caso del villancico, un “género” con una historia de más de cinco siglos de existencia (razón por la que se pone en duda que sea uno solo). Su aparición en el siglo XV es difícil de fijar, pero es claro que se desarrolla de géneros anteriores de la lírica popular española. También hay que destacar momentos clave de transformación del género como su entrada en la paraliturgia hacia el siglo XVI, su acercamiento al estilo italiano en el siglo XVIII, así como la dejación significativa de la práctica en la música culta hacia el siglo XIX.

La aparición de una nueva convención no necesariamente suprime las anteriores; el villancico puede ser tipificado en variantes como el ‘dramático’ y el ‘religioso’ que conviven durante el siglo XVI (*cf. ibid.* 17–18). Al ser bifurcaciones de la categoría, cada uno posee su propio esquema (cambiante con el tiempo) que es centralizado de distinta manera por institucionalidades diferentes: el ‘dramático’ por el medio teatral español —principalmente por los dramaturgos— y el ‘religioso’ por la Iglesia católica—principalmente por los maestros de capilla.

No se puede asegurar que un género “aparece” con las primeras menciones que se hacen de él. En muchos casos, las convenciones más relevantes que definen los géneros operan antes de ser acordado y socializado un nombre (Fabbri 2014: 11). Un nombre tampoco refiere necesariamente a una sola convención; como se mencionó anteriormente, la categorización puede bifurcarse según la centralización en distintas categorías oficiales o *de facto* homónimas. La evolución del género puede ser tan drástica que dé lugar a categorías que conceptualmente son diferentes, aunque conserven la etiqueta. En el caso del villancico

es notorio cómo el concepto del género en el siglo XV es muy lejano del que se emplea en la práctica de la música popular actual.

Tipificar los diferentes “estados” del género a través de paradigmas que haya generado en el tiempo puede ser una solución a este problema, como se muestra en el caso del villancico. La tipificación crea sistemas genéricos en los que cada tipo puede representarse como una categoría subordinada dentro de la taxonomía, tal como lo hace Fabbri (1982: 63–64) con el sistema de la *canzone* italiana. La elección de la metacategoría ‘sistema’ o ‘género’ remite al reconocimiento del nivel básico de categorización. Si nombramos *villancico* a un sistema genérico, reconocemos que el nivel básico (los géneros) corresponde a los distintos tipos de villancico. Si, por el contrario, se identifica el *villancico* (en toda su extensión) como el nivel básico, los tipos de villancico corresponden a subgéneros de una taxonomía común. El análisis presentado sugiere más la concepción del villancico como sistema genérico por las múltiples bifurcaciones de la categoría, la gran extensión temporal y espacial hacia comunidades musicales diferentes, y las pocas semejanzas de familia que se crean entre los miembros de los distintos tipos.

Los estados paradigmáticos de un género (o sistema genérico) pueden ser representados en las relaciones alcanzadas en la producción musical y su correlación en el consumo, así como en el uso generalizado de la categoría. Por ejemplo, el villancico religioso alcanzó su estado paradigmático en el siglo XVII en España, aunque existiera desde el siglo XVI y se desprendiera de variantes anteriores como el villancico profano o el villancico dramático, y su práctica continuara hasta el siglo XIX incluso por fuera de España (Mendoza Halliday 2014: 18).

Son esos estados paradigmáticos los más convenientes para considerar durante el análisis sincrónico si se quiere encontrar una caracterización del género. En todo caso, es importante tener en cuenta que la representación de estados paradigmáticos es una herramienta teórica para el análisis del género y no necesariamente refleja algún tipo de estancamiento del proceso dinámico que lo constituye.

Brackett (2016: 6) se aboca a cuestionar los aspectos “auto-evidentes” de un género que vinculan sus diferentes instanciaciones a lo largo del tiempo, y así enfatizar en las

condiciones que apoyan la singularidad de la función, uso y significado de géneros particulares. Según esto, más que ver cómo cambian los atributos de los tipos cognitivos de los géneros, o sus valores, es importante determinar las causas y consecuencias de esos cambios. La posición social de las comunidades es relevante para entender no solo cómo el género es recibido por la sociedad sino también cómo éste se ha conformado por los discursos al interior de ella (Holt 2003: 89). Se incluye acá las relaciones entre la identidad cultural (clase, género sexual, raza, educación, etc.) y las prácticas de representación, producción y consumo.

Como vemos, la dimensión cultural en la que operan estos elementos es enorme; por esta razón, todo análisis de un género será una aproximación parcial a estos fenómenos. Aunque no se puede pretender dar una visión global de éstos, los distintos análisis que se efectúen pueden complementarse para dar un entendimiento cada vez mayor de ello.

3.3.2. Análisis sincrónico de los géneros

Con el análisis sincrónico se busca comprender cómo está constituido un género musical en un determinado momento histórico para una determinada comunidad musical. Es como tomarle una fotografía a algo en constante movimiento sabiendo en dónde y en qué momento se tomó. Esta información también sirve para entender su función en los sistemas taxonómicos, su relación con categorías relativas y su posición en las estructuras jerárquicas.

Dada esa naturaleza del análisis sincrónico, su objetivo es apuntarle a los modelos conceptuales estables de los géneros, en otras palabras, a su fase como clases taxonómicas. En [3.2.3.](#) se observó que solamente los géneros oficiales llegan a ese estado. Eso no quiere decir que los géneros “no-oficiales” no puedan ser analizados; teóricamente se puede hacer el ejercicio de estabilizar los modelos conceptuales de géneros *ad hoc* o *de facto*, aunque en la práctica no se haya dado.

El punto de partida para este análisis puede ser, precisamente, las definiciones del género. En los géneros oficiales es posible encontrar o rastrear definiciones —explícitas o no— que se han producido desde las centralidades institucionalizadas que dominan su

ámbito. Por ejemplo, si se trata de un género de música “académica”, las fuentes musicológicas —como enciclopedias musicales, publicaciones de especialistas u otros— exponen los rasgos distintivos del género y explican su estructura y función social. Si se trata de un género de música tradicional, pueden ser más pertinentes las fuentes etnomusicológicas o directamente los testimonios de quienes tienen esta práctica musical.

En el caso del villancico, desde el siglo XVI existen fuentes escritas que refieren a definiciones del género. Es importante identificar qué tipo de centralidad institucionalizada pertenece la definición o la referencia, y a cuál estado paradigmático del género apunta. Por ejemplo, cuando Juan Díaz Rengifo escribe en 1592 que el villancico “es un género de Copla, que solamente sirve para ser cantado...” (en Mendoza Halliday 2014: 10), debe entenderse que hace referencia al villancico secular del siglo XVI con la centralización que produce la institucionalidad cortesana española.

En los géneros *de facto*, las “definiciones” no están cobijadas por una centralidad institucionalizada. Si se encuentra una definición por parte alguna autoridad en la música en cuestión (músicos, musicólogos, críticos, etc.), el género vendría a ser oficial bajo la centralización que produce esa autoridad, a menos que se esté exponiendo una conceptualización “popular” que no corresponde a la institucionalizada. Por ejemplo, la categoría ‘música estudiantil’ en principio parece corresponder a una categoría *de facto*. De hecho, en muchos contextos puede funcionar como tal, sin que tenga un modelo conceptual estable. Empero, Frith (1996: 96) menciona que ésta también es (¿o fue?) una categoría de mercado británica y él mismo expone una definición, ejemplos representativos y usos genéricos (como los álbumes *The Nescafe Student All Time Favourite* de 1988). El género es, pues, oficial dentro de la industria musical (de esa época y lugar) y la convención es extendida a través del trabajo de este musicólogo.

La representación de estados paradigmáticos del género que da el análisis diacrónico ayuda a distinguir el modelo conceptual específico del género de todas las otras variaciones producidas en el tiempo. Con ésta se pueden analizar las semejanzas de familia de la música que caracterizan el género. Si nos remitimos a los esquemas, se pueden elaborar marcos o guiones analizando los atributos más relevantes de las entidades musicales incluidas en el género y sus valores correspondientes, es decir, los que más destacan en la producción y el

consumo de la música y que generan esa particular categorización de la música. Al determinar la validez de señal, es posible concebir un prototipo.

Sin embargo, en la mayoría de los casos este procedimiento no es nada sencillo. Por una parte, aunque la convención genere acuerdos sociales, esto no evita que haya desacuerdos sobre aquello que es el género entre las distintas autoridades en el asunto, y que se produzcan teorías populares que conduzcan a categorizaciones *de facto*, es decir a bifurcaciones de la categoría. Por otra parte, los atributos de alto nivel —como el estilo de composición o interpretación— en ocasiones son tan difíciles de definir como el género mismo. Por ejemplo, podemos definir el género ‘rock’ mencionando todos los atributos que conforman el contenido nuclear de la categoría, y especificar el lugar, momento y contexto en el que opera esa convención; no obstante, uno de esos atributos es justamente el estilo ‘rock’, el cual a su vez necesita ser definido, y éste puede presentar una complejidad aun mayor a la del género.

El esquema identifica el tipo cognitivo que se emplea para el género, pero para reconocer su valor cultural y social hay que pasar al análisis de éste como unidad cultural, donde opera como tipo semiótico. El análisis semiótico de los géneros presenta, a su vez, otra problemática a resolver (véase [4.1.2.](#)). Fabbri (1982: 64–74), por ejemplo, hace el análisis de la *canzone* italiana tipificando las “reglas” sociales que forman las convenciones. Sin embargo, como se ha explicado en esta tesis, la noción de *regla* no es adecuada para entender los géneros puesto que nos lleva a concebir modelos rígidos; es preferible basarse en constricciones, aunque ello constituye un nuevo reto para concebir un modelo analítico adecuado por la cantidad de variables que intervienen.

Otro problema que presenta este tipo de análisis es el metadiscurso que hay sobre las definiciones. Las perspectivas matizan, polarizan o afectan de alguna forma la significación del género. Por ejemplo, cuando Adorno (1941) hace una caracterización de la música popular, lo hace con una intensión de legitimar su contraparte, aquélla que llama ‘música seria’. La música popular, por lo tanto, se presenta como una banalidad en la cultura. Por el contrario, autores de las últimas décadas dedicados al estudio de este campo—como Shuker (1994), Frith (1996) o Negus (1999) parten de definiciones del concepto que están ancladas a las prácticas culturales y ello les permite no solo legitimar su campo de estudio sino reconsiderar el valor estético de esta música.

Es igualmente importante diferenciar los discursos *emic* de los *etic*. La relación de los agentes que producen las definiciones con la música o las prácticas musicales que caracterizan afectan el discurso. Su posición como “nativos” o “extraños” frente a la práctica musical es determinante en la conceptualización. Nattiez (1990: 61) afirma que, si bien idealmente uno se debería adherir a una perspectiva *emic*, en realidad uno no puede analizar las músicas foráneas sin recurrir a nuestras propias herramientas conceptuales. Al igual que el concepto *música* (vid. 2.1.), en cada género musical hay que reconocer las discrepancias conceptuales en la intersubjetividad y partir de ahí para efectuar los análisis.

3.4. El género musical como *paratexto*: la *indicación genérica*

Una manera común de “unificar” por acuerdo social la categorización de las entidades musicales es a través de una *indicación genérica*. Como se señala en 1.1., la indicación genérica es la explicitación del género que aparece como una información textual —pero no necesariamente escrita— que acompaña al discurso musical. Esta operación funciona como un signo (índice) sobre la música que remite al género; sea expresa o no, se entiende como “esto es [tal género musical]”. Para entender la significación que cobra la indicación genérica en la escucha musical es necesario comprender su función como *paratexto musical*.

Genette (2001: 7), desde la teoría literaria, hace una distinción entre texto y paratexto. Su propuesta es, sin embargo, aplicable a cualquier forma de expresión estética. El texto es la representación del discurso, aunque hay que recordar que las entidades discursivas realmente son una red intertextual donde confluyen diversos discursos de diferente índole (vid. 2.1.3.). Existen además otros elementos textuales que hacen parte del complejo simbólico que es la entidad discursiva. No son propiamente el *mensaje mismo* en su representación estética o ideológica, sino otro tipo de mensajes e interpretantes que lo acompañan y que contribuyen a la significación de la entidad discursiva; a éstos Genette los denomina *paratextos*. No son “otras” posibilidades de discurso, sino elementos textuales que asisten su comprensión. Al no ser parte de la representación estética de la idea surgida del creador, pero a su vez ser parte de los elementos textuales que constituyen la entidad discursiva, los paratextos son un vehículo de significación para ella, en este caso entendida

por su significado, sea subjetivo o intersubjetivo. Genette (2001: 7) lo explica de la siguiente manera:

Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un umbral o —según Borges a propósito de un prefacio—, de un “vestíbulo”, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder. “Zona indecisa” entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto) [...].

Los paratextos son un componente más en el complejo semiótico de la música. Pero a diferencia del texto musical, que es una representación simbólica y por tanto convencional de sonidos e intenciones, los paratextos son enunciados que acompañan al texto musical —de nuevo, no necesariamente escrito ni escribible. Todos los enunciados que refieren al texto musical y están relacionados con la entidad musical (o al menos de su “umbral” como lo llama Genette) son paratextos de la música. Según González Martínez (1999: 62): “Todo esto constituye el *paratexto* de una obra musical, es decir, la relación que se establece entre las notas de la partitura y su ‘entorno verbal’, la relación entre el enunciado musical y todo el discurso verbal que lo acompaña”.⁹⁹

Por ser una forma de referir un texto, se puede afirmar que no existen textos sin paratextos. Por el contrario, existen paratextos sin texto: obras desaparecidas o que no se terminaron de realizar, pero de las que permanece al menos el título o alguna referencia (Genette, *op. cit.*: 9). En el nivel material de la partitura se consideran paratextos todas las indicaciones que no integran propiamente el discurso musical.¹⁰⁰ En la música occidental son comunes el título y subtítulos, el nombre de autor o autores, número de catalogación, fechas, nombres de movimientos o partes de la obra, indicaciones autorales o editoriales de ejecución,¹⁰¹ comentarios autorales o editoriales —generalmente a modo de prefacio—, e

⁹⁹Si bien la música vocal generalmente cuenta con un texto literario que tiene un modo verbal, este texto es parte del mensaje estético y por lo tanto no hace parte del paratexto. Aunque es conveniente, en principio, analizar ambos textos de forma independiente, se puede recurrir a la heterosemiosis para un análisis más completo de la significación músico-literaria, como lo propone González Martínez (1999: 13).

¹⁰⁰En este discurso “musical” incluimos también todas las posibilidades de intersemiosis presentes en cualquier tipo de entidad musical discursiva, como los textos literarios de la música vocal o textos escénicos de la música para la escena.

¹⁰¹En este aspecto la distinción entre texto y paratexto musical puede ser difusa. De manera general, pueden considerarse textuales las indicaciones que tienen una semántica musical y paratextuales aquellas que no la tienen pero que pueden asistir al acto semiótico, como por ejemplo las indicaciones de instrumentos o voces que interpretan cada parte.

información editorial. Los usos de los paratextos dependen de lo que cada cultura adopte por convenciones.

El destinatario (lector) de estos textos y paratextos es principalmente el intérprete como intermediador del hecho musical. No obstante, a diferencia del discurso literario, el destinatario último del discurso musical no es un lector sino un escucha. Existe otro tipo de paratextos musicales dirigidos al escucha. Es información que se comparte en el hecho musical y asiste la comprensión del discurso sonoro. Algunos de los paratextos mencionados anteriormente pueden estar también en este nivel. Esta información puede aparecer por escrito en notas acompañantes a un evento musical (como los conciertos o recitales), información discográfica, apuntes musicológicos, reseñas hemerográficas y otras. Esta información también puede compartirse oralmente, lo cual es más frecuente (que en la literatura), puesto que la música es, en principio, sonora (Escal 1987: 101).

El género musical, como enunciado en forma de indicación genérica, es uno de los paratextos más comunes en las diferentes culturas musicales por su función de referir lo genérico en la música y lograr una eficiencia en las funciones cognitivas y comunicativas. El estudio del género como paratexto en la música nos acerca a la comprensión de las propiedades semióticas que la propia música carga, y de esa manera nos permite entender su incidencia en la significación musical.

3.4.1. El paratexto en la comprensión del discurso musical

Si bien los paratextos no hacen parte del discurso musical en cuanto a que no son propiamente elementos de la expresión estética de la música, sí son parte del complejo simbólico que es la entidad musical y por lo tanto no se puede desconocer la función que tienen en la significación musical. Para Escal (1987:101–102), los paratextos musicales son siempre relevantes; la heterogeneidad de lenguajes (musical y verbal) los convierte en territorios mejor definidos, a diferencia de los paratextos literarios en donde puede haber dudas entre las fronteras entre el texto y el paratexto, expresados en un mismo lenguaje.

Una primera función de los paratextos es la de comunicar datos concretos como información acerca de la entidad musical. Esta información incide en la comprensión de la música en cuanto a que la contextualiza sobre aquello que no revela el hecho musical en sí mismo: por ejemplo fechas de composición o datos biográficos del compositor (incluido el mismo nombre del compositor como información paratextual). Una segunda función es la de dar a conocer una intención o interpretación autoral y/o editorial (Genette 1987: 15). En este caso, los paratextos inciden de una forma directa sobre la comprensión del discurso musical. Las indicaciones genéricas contienen ambas funciones.

En la música, más que en otras expresiones artísticas como la literatura, pintura, teatro o cine, la inclusión de la indicación genérica en los paratextos ha sido una práctica habitual por su función como guía hermenéutica ante las múltiples y variadas posibilidades de expresión estética. Aunque la convencionalidad de la utilización de indicaciones genéricas en la música varíe según las culturas musicales, en general se puede apreciar una recurrencia a esta herramienta de significación.

Según González Martínez (1999:61), los paratextos “no definen los procesos sémicos que operan en el texto musical pero sí los condicionan y orientan, e incluso los pueden modificar si se dan otras circunstancias”. Esta función de orientar la actividad hermenéutica del destinatario le da la posibilidad al destinador de delimitar lo que se debe o no considerar pertinente (*ibid.*: 62). Esto no implica una restricción a la libertad interpretativa, sino por el contrario, es una contribución a la producción de sentido sobre la música.¹⁰²

Ahora bien, el desconocimiento de los paratextos en los procesos estéticos de la música no anula las posibilidades interpretativas del hecho musical. Simplemente quedan abiertas hacia cualquier posibilidad sémica que puede conducir a una comprensión estética de la entidad musical. El conocimiento de los paratextos no solo orienta la actividad hermenéutica sobre la música sino que la refuerza.

¹⁰²Cabe la posibilidad de que los paratextos oficiales desorienten sobre las intenciones expresivas de los creadores si ellos no prevén tales consecuencias con la inclusión de estos paratextos. González Martínez (1999: 63–64) ejemplifica este caso con *Appalachian Spring* de Aaron Copland, cuyo título no guarda relación con el contenido expresivo de la obra según el compositor, aunque los escuchas puedan así considerarlo.

La lectura (o escucha) de la indicación genérica se convierte indiscutiblemente en un referente de la entidad musical, incluso cuando hay objeciones frente a su confiabilidad o autoridad. Genette (1987: 83) afirma que, en una lectura reacia del paratexto, la indicación genérica se entiende como una intención (“considero esta obra como *tal género*”) o como una decisión (“decido imponer a esta obra el estatus de *este género*”) por parte de quien lo propone. Es posible contradecir esta decisión, pero una vez comprendida ya no se ignora.

Como por *indicación genérica* se entiende cualquier paratexto que indique una categoría en la que se puede clasificar la entidad musical referida, en principio no hace diferencia si la categoría indicada es o no un género oficial (inscrito a alguna taxonomía musical ya establecida). Incluso pueden ser categorías inventadas, siempre y cuando el término usado se entienda como categorización de la entidad musical. En este caso pueden ser neologismos o categorías no usadas anteriormente en ese contexto. Genette (op. cit.: 76) hace la distinción al nombrar este tipo de indicaciones *paragenéricas*. Un ejemplo de ello son las *Gymnopédies* y las *Gnossiennes* de Erik Satie, así como otras tantas usadas por este compositor. El término *gymnopedie* no es un neologismo pero no se había usado anteriormente en el contexto de una composición musical. Incluso, ante la rareza del término para la cultura musical (francesa en particular y occidental en general), éste puede pasar por neologismo. El término *gnossienne*, en cambio, sí es un invento de Satie.

3.4.2. Intencionalidad y grado de responsabilidad en los paratextos

Un nivel significativo en el que se distinguen tipos de paratextos es la identificación de su origen: si es producto del creador del discurso musical o si es de alguien ajeno a esta labor. El primer caso es considerado como *paratexto autoral*. En el segundo caso, se puede hacer una distinción entre el *paratexto editorial*, que se introduce en una edición al texto, y el *paratexto alógrafo*, propuesto por alguien que no tiene una responsabilidad sobre el texto, aunque sea delegado por el autor o el editor (Genette 2001: 13). Como pueden ser múltiples las formas en que se proponen los paratextos, los límites de estas categorías también son difusos.

En los paratextos autorales o editoriales es posible identificar lo que Genette (*op. cit.*: 14) llama el *grado de responsabilidad* puesto que se está comprometiendo al texto desde su nivel poético en mayor o menor medida. Según el autor, estos paratextos se pueden considerar *oficiales* si el autor o el editor pueden asumir plena responsabilidad por una intención explícita en su función paratextual, u *oficiosos* si el autor o el editor pueden desembarazarse de responsabilidad al no ser intencionada una función paratextual (como comentarios aparte de la creación).

Cuando los paratextos son autorales oficiales, se puede asumir que éstos hacen parte de lo que el creador de la entidad musical quiere expresar. Su omisión dentro del hecho musical puede entonces afectar la forma como tal intención entra en la esfera estética de la música. Por ejemplo, si el título de una pieza instrumental tiene relación con el contenido expresivo de la entidad musical, la omisión del título puede coartar la posible comprensión de este contenido expresivo. Por otra parte, cuando los paratextos son oficiosos, se puede asumir que no hacen parte de lo que el creador quiere expresar. Así, por el contrario, su inclusión en el hecho musical puede alterar las intenciones expresivas del autor.

La indicación genérica puede aparecer en cualquier tipo de paratexto, ya sea autoral, editorial o alógrafo; oficial u oficioso. Puede aparecer en el título o subtítulo de la entidad musical (así sean partes de una mayor, como pueden ser los movimientos de las obras musicales), en notas o comentarios acompañantes de la audición musical o en otro tipo de referencias dadas por fuera del hecho musical. La autoridad sobre la indicación genérica y el nivel de confiabilidad de ésta impacta no solo la significación de la entidad musical referida sino también la del género mismo.

El reconocimiento del origen de los paratextos es entonces un factor determinante en la significación que adquieren, pues marca grados de autenticidad. La autoridad de quien propone el paratexto afecta en mayor o menor medida su función como signo dentro del complejo simbólico de la entidad musical.

3.4.3. Títulos genéricos en la música

De todos los tipos de paratexto en donde puede aparecer la indicación genérica, el título es el más relevante por su función clara como significante de la música: una entidad musical es referida a través de su título. Hoek (1981: 17) define el *título* como “conjunto de signos lingüísticos (palabras, frases, incluso textos) que pueden figurar al frente de un texto para designarlo, para identificarlo, para indicar el contenido global y para atraer al público”.¹⁰³ Sobre estas cuatro funciones que cumple el título, Genette (1987: 68) comenta que las últimas dos son facultativas y suplementarias y no siempre están presentes. Incluso, ante la posibilidad de títulos homónimos, las primeras funciones no siempre se cumplen. En la música, esta situación se presenta especialmente con títulos que contienen solo la indicación genérica. La identificación de la entidad musical por lo tanto se apoya en otros paratextos, como el nombre de autor, número de catalogación, o información técnica de la música usada como un anexo editorial o alógrafo al título, como por ejemplo en *Sonata en La, k.331 de Mozart*. También señala Genette (*ibid.*: 69) que el título no sólo indica el contenido de la obra; también puede indicar otros aspectos técnicos como la forma (como se ve en el caso de la *sonata*).

El conocimiento del título afecta la fenomenología de la experiencia de la escucha musical y, por lo tanto, afecta las propiedades de la música [en el ámbito cognitivo] (Davies 1994: 112). Todos los títulos, al ser paratextos, brindan siempre alguna información sobre la entidad musical. Escal (1987: 102) comenta que:

Si se considera que el título, todo título verbal proporciona información sobre la obra, entonces el título de la obra musical es siempre referencial. Funciona como « articulador y modulador » de la escucha: todo título es un discurso sobre el texto, que revela el « contenido » [...], el espíritu [...], la forma o el género; explica la conducta de desarrollo [...]. El título anticipa la obra en el programa de escucha. Pero o bien presenta esta obra, o la representa. O proporciona una idea de la forma, o informa sobre el « contenido ».¹⁰⁴

¹⁰³“l’ensemble de signes linguistiques (mots, phrases, voire textes) qui peuvent figurer en tête d’un texte pour le désigner, pour l’identifier, pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé.”

¹⁰⁴“si on considère que le titre, tout titre verbal donne une information sur l’oeuvre, alors le titre de l’oeuvre musicale est toujours référentielle. Il fonctionne comme « embrayeur et modulateur » d’écoute: tout titre est un discours sur le texte, qu’il en dévoile le « contenu » [...]; en révèle l’esprit [...], la forme ou le genre [...]; en explique la conduite de développement [...]. Le titre anticipe l’oeuvre, il en programme l’écoute. Mais ou bien il présente cette oeuvre, ou bien il la représente. Ou bien il donne une idée de la forme, ou bien il informe sur le « contenu ».”

Genette (*op. cit.*: 70) se apoya en estas dos posibles funciones de los títulos de presentar o representar la obra para clasificarlos como *temáticos* o *remáticos*, basado en la oposición lingüística de *tema* (de lo que se habla) y *rema* (lo que se dice). Los títulos temáticos son aquellos que presentan el contenido de la obra (“esta obra trata sobre ...”); los títulos remáticos por el contrario presentan el texto mismo (“esta obra es ...”).¹⁰⁵ Genette no hace mención de títulos cuya función no sea ni temática ni remática sino simplemente *nominal* (“esta obra se llama...”). Las indicaciones genéricas suelen aparecer en los títulos remáticos o mixtos —aquellos que contienen elementos tanto temáticos como remáticos, como por ejemplo *Preludio para la siesta de un fauno*.

La división entre lo temático y lo remático no siempre es clara. Hay situaciones en las que una categoría puede indicar tanto el género como el contenido —temas que se rematizan o remas que se tematizan. Por ejemplo, una composición llamada *Arruyo* por una parte remite a un posible contenido en donde la música puede cumplir la función de “arruyar”, pero a su vez propone una categoría con la que se pueden clasificar distintos *arruyos*.

Según Dauphin (2008: 13), la función principal del título de una obra musical es “expresar una búsqueda de congruencia entre las palabras y el flujo inarticulado de la música para así conferirle al discurso musical una dimensión poética y « en gran medida » significativa, capaz de llenar la ausencia de referente”.¹⁰⁶ En títulos que Dauphin llama *autónimos* —aquellos que designan el “objeto” musical— esta dimensión poética está prácticamente ausente.

Escal (1987: 102) afirma que, sin necesariamente crear una división histórica a partir de modelos de títulos de obras, lo que se observa es que los títulos *architextuales* —aquellos que recurren exclusivamente a la indicación genérica— son mayoritariamente de épocas antiguas o clásicas, mientras que los títulos temáticos son más propios de la época romántica y postromántica. La música contemporánea pone de regreso la atención en el significante,

¹⁰⁵Hoek designa estas categorías como *subjetuales* y *objetuales*. Dauphin (2008: 12) propone las categorías de títulos *referenciales* y *autónimos* que tienen un paralelismo con las anteriores clasificaciones.

¹⁰⁶“La première fonction du titre serait d’exprimer une recherche de congruence entre les mots du langage et le flux inarticulé de la musique visant ainsi à conférer au discours musical une dimension poétique et « largement » significative, apte à combler l’absence de référent.”

pero por la ausencia o el rechazo de formas canónicas entonces el título no es más architextual sino *metatextual*, es decir que funciona más como una categoría crítica con carácter autoreferencial que como una sugerencia de género. Ejemplo de ello son los *Modos de valores e intensidades* de Messiaen o las *Secuencias* de Berio.

El análisis histórico de los títulos que hace Escal se enmarca en los límites de la llamada *música de arte occidental*. Empero, este tipo de análisis puede extenderse a la música en general y así encontrar, teniendo en cuenta excepciones, una relación de títulos *architextuales* con la música que se apega más a los cánones formales mientras que los títulos temáticos se relacionan más con la música que tiene un contenido que intencionalmente se quiere comunicar. Los títulos *metatextuales* pueden funcionar como una resignificación del *rema* para de esa forma alejarse del canon, pero con la posibilidad de encontrar una forma de explicar la obra como objeto para designarla e identificarla. Sin embargo, tengan una función architextual o metatextual, tales títulos proponen categorías que clasifican la obra; por lo tanto, en un nivel primario de comprensión del paratexto, los títulos metatextuales también pueden operar como indicaciones genéricas. Hay que notar también que un título que hace uso de una indicación genérica tiene no solamente una significancia clasificatoria, sino que también ubica la obra dentro de una tradición (*cf.* Davies 1994: 108). Por esta razón, aunque puedan carecer del elemento poético, esta clase de títulos comunican más sobre la música que solamente los atributos que enmarca el género.

Las entidades musicales que son partes de otras mayores también pueden llevar títulos temáticos o remáticos que las identifiquen. En caso de ser nombradas con indicaciones genéricas, lo que se clasifica son específicamente las partes. En este punto surge la duda de si estas categorías se entienden también como géneros musicales o si, al ser categorías de “partes” están entonces en otro nivel de categorización musical. Por ejemplo, cuando un número de una ópera se nombra *recitativo*, esta indicación clasifica este número específicamente en tal categoría. No es común que esta categoría se use para designar “obras” (en el sentido de una composición completa) y dentro de la tradición musicológica occidental comúnmente se trata como una forma musical. Aun así, esa forma musical designa la entidad musical —aunque se comprenda como una parte de otra mayor— y la categoriza de tal manera que se puede relacionar con otras entidades musicales que se consideren también

recitativos —aunque no sean partes de óperas sino de, tal vez, oratorios. Su uso en tal caso es indudablemente genérico.

También puede existir un desinterés de “nombrar” la entidad, si se considera que no es necesario revelar una identidad que la distinga de la demás música. Aun así, esto no elimina la necesidad de designar “esa” música si conceptualmente se entiende como una entidad diferenciada. Por lo tanto, a pesar del desinterés, la forma como se designe cobra la función de título de esta entidad musical. En el caso de partes de entidades mayores, el nombre de la parte puede ser una simple numeración o surgir de parámetros musicales como la forma musical o el tiempo. En géneros “clásicos” como sonatas, sinfonías o en música de cámara, algunos movimientos se nombran comúnmente con la indicación de tempo. En un movimiento nombrado *Allegro*, este paratexto, a pesar de hacer referencia solamente al tempo y tal vez al carácter de la música, adquiere una significación adicional al cumplir la función de designar la entidad musical. Aunque no es usual encontrar una categoría como ésta en las taxonomías de géneros musicales, en este contexto cumple la función de categorización de la música además de la indicación del parámetro musical.

Es común que los títulos sean dados por el mismo creador.¹⁰⁷ La aparición de títulos alógrafos o producto de editores generalmente se da para reforzar las funciones del título — ya sea de manera intencional o no intencionada— o para solventar la inexistencia de un título autoral. Esta situación puede alterar las intenciones expresivas del autor. Sin embargo, en lo que respecta a las indicaciones genéricas, no es muy común que éstas se añadan u omitan de los títulos puesto que comprometen la forma como la entidad musical es referenciada.

3.4.4. Indicación genérica en comentarios a la música y otros paratextos musicales

Después del título, los paratextos más relevantes para la escucha musical son los comentarios a la música. En presentaciones formales como conciertos, recitales o audiciones, es

¹⁰⁷En la música vocal y otros tipos de intermedialidad es común que los títulos de las entidades musicales correspondan a los títulos de las composiciones literarias (o del medio correspondiente) en las que se basan. En estos casos el título es igualmente un paratexto autoral.

conveniente invitar a la escucha y guiarla con comentarios para un mejor aprovechamiento de la experiencia musical. Pueden ser notas escritas o discursos orales que antecedan o se alternen con la presentación de la música. Ante la escucha de grabaciones musicales también está la posibilidad de acompañarla con notas discográficas o comentarios radiofónicos. En todas éstas, la indicación genérica es esencial para referir la música que se comenta.

Una diferencia significativa entre los títulos y otros paratextos es que en todo título remático las categorías mencionadas pueden convertirse en indicaciones genéricas por sí mismas (incluso aquellas con una función metatextual); por el contrario, en los otros paratextos solo se consideran indicaciones genéricas las categorías que tengan una clara función de clasificar la entidad musical. Por ejemplo, mientras que la mención de ‘*rondó*’ en un título convierte a esta categoría en un género musical, la mención de ésta en otros paratextos puede ser interpretada como una referencia a la forma musical. Para que asuma una función de indicación genérica, el paratexto debe explicitar una categorización de la entidad musical, como por ejemplo: “este *rondó*”.

En cuanto a guía para la audición, es común que los comentarios tengan una función de ubicar la música contextualmente. En este sentido la indicación genérica es de gran utilidad por las propiedades del género musical descritas en este capítulo. Si la entidad musical comentada tiene un título remático, el paratexto puede sustentar el género indicado o también puede discutirlo haciendo mención de otros géneros con los que se puede clasificar a pesar de lo que señala el título. Este caso es común en los comentarios a entidades musicales con títulos paragenéricos. Si la indicación genérica propuesta en el título no corresponde a taxonomías de uso común en la música, probablemente la función de los comentarios sea explicar el significado del título y relacionar la entidad con géneros con los que el auditor pueda tener más claro un referente.

Es probable que el propósito de un título paragenérico o metatextual sea precisamente evitar una asociación a los cánones formales que establecen los géneros tradicionales. Por esta razón, sería inadecuado relacionar en los comentarios tal entidad a uno de estos géneros. El uso de la indicación genérica en este caso puede aprovecharse con algún súper género que sea lo suficientemente amplio en su definición para no encasillarla. Esta situación también

puede darse en entidades musicales cuyos títulos temáticos no pretenden explicar su contenido sino evadir cualquier indicación genérica.

Hay casos donde se ve una clara intención de evitar una clasificación de la entidad musical a través de los géneros por la inconveniencia de situarse dentro de alguna taxonomía de la música. Esto puede representar un problema para la referencia a la entidad musical. Aquello puede solventarse refiriéndose a la entidad musical a través de su título (no remático), y que la comprensión de la entidad musical quede a la merced del contexto de escucha.

La indicación genérica también puede cumplir una función importante en este sentido con la utilización de categorías sustitutas del género musical. Entre éstas puede estar la categoría referencial de la entidad musical, como por ejemplo en “esta obra”, o “esta pieza”, “esta composición”. Estas categorías pueden no estar convencionalizadas como ‘géneros’, pero dentro de un paratexto cumplen la misma función de clasificar la entidad musical. Es muy probable de esta categoría se ubique por encima del nivel básico, pero aun así, ofrece información que guía la comprensión de la entidad a través de marcas denotativas y connotativas. Por ejemplo, al hacer referencia a “esta obra”, la entidad musical se interpreta con las características que ofrece la categoría *obra*, descritas en [2.1.1](#). Se da a entender también que no es una improvisación (o ha dejado de serla), al ser ésta una categoría contrastante.

Estas categorías también pueden acotarse para optimizar la función de categorización. Esto se logra añadiendo información que tenga una función clasificatoria. Por ejemplo, al mencionar “esta obra para quinteto de alientos”, el paratexto clasifica la entidad musical en el conjunto *obras para quinteto de alientos*. Si corresponde al género *quinteto de alientos*, la indicación genérica sería equivalente a “este quinteto de alientos”. Existen razones para preferir la categoría sustituta al género. Puede ser para evitar las connotaciones que tiene la convención social o simplemente como un recurso retórico.

A diferencia de los títulos, los comentarios a la música usualmente no son autorales, si bien cabe también esta posibilidad. Hay una responsabilidad, por lo tanto, de parte de los autores de los comentarios de usar adecuadamente esta guía hermenéutica para la música, y

en especial la que yace en la indicación genérica. Para aquellos que no son conocedores o especialistas en la música escuchada, la indicación genérica dada en los títulos o comentarios es una forma práctica de relacionar lo escuchado con otra música y así poder preparar la escucha hacia una mejor comprensión del discurso musical.¹⁰⁸

3.4.5. La problemática de la indicación genérica

En los paratextos no siempre es claro si una categoría corresponde a una indicación genérica, ya que en algunos casos queda abierta su interpretación en la que puede clasificar no necesariamente entidades musicales sino también otros elementos de la música, o solamente describirlos. Problematizaremos el concepto de *indicación genérica* a partir de algunos ejemplos extraídos de las notas al programa de los conciertos presentados en el marco del XXXIX Foro internacional de música nueva Manuel Enríquez (FIMNME) realizado en la Ciudad de México en 2017.

Un primer caso puede ser la reseña de la pieza *Stars* del compositor letón Ēriks Ešņvalds, que concluye diciendo que: “Se ha sugerido que Ešņvalds es uno de los principales compositores en la producción de *misticismo musical* y esta pieza es sin duda un ejemplo de ello” (INBA 2017: 19). En este caso no es claro si la categoría se refiere a un estilo de composición únicamente, o si de hecho se convierte en un género concebido por tales características estéticas. Tomar al género como conjuntos de entidades musicales, y diferenciarlo del estilo al responder la pregunta del ‘¿qué es?’ frente a ‘¿cómo es?’, nos ayuda a reconocer esta categoría como una indicación genérica efectivamente.

Los límites difusos de las indicaciones genéricas se corresponden con los límites difusos de los títulos remáticos. Las categorías empleadas en los títulos de las piezas no siempre corresponden a géneros oficiales; no siempre es clara si la función de estas categorías es remática o temática, si su función es architextual o metatextual, o si el título es genérico o paragenérico. Por ejemplo, el título de *Tres imágenes* del compositor chileno Mauro Godoy-Villalobos hace referencia a los tres movimientos de la obra, pero la categoría *imágenes*

¹⁰⁸Véase [4.3.1.](#)

puede concebirse como una forma de clasificarlos o también como una forma metafórica de describirlos.

Los títulos paragenéricos, si se interpretan como indicaciones genéricas, en principio serán géneros *de facto* con una aparente intención de oficializarse. Por ejemplo, el título de *Hematofonía* del compositor mexicano Héctor Infanzón consta de un neologismo usado para explicar las características técnicas de la pieza, pero por la misma razón es posible interpretarlo como genérico, si se toma como un atributo que constituye un criterio de afinidad con otras posibles piezas que empleen recursos similares.

En algunas reseñas se pueden encontrar indicaciones genéricas, pero no es claro si su función es la de clasificar la entidad musical, o si más bien se usa como una descripción (metafórica) de la música. Por ejemplo, la reseña de la pieza *Altamisa* del compositor mexicano Emilio Ocelotl empieza diciendo que “es una exploración sonora para violonchelo, electrónica en vivo y video en constante cambio” (*ibid.*: 73). En este contexto, no es claro si la *exploración sonora* es un género que clasifica la obra o si ésta es solo la forma de describir sus recursos técnicos.

Esta situación también plantea la duda de si los géneros son solamente indicados a través de sus etiquetas o si también pueden ser indicados a través de las descripciones de los atributos de la entidad musical. Por ejemplo, la reseña de la pieza *Insomnio* del mexicano Carlos Lavín Martínez dice: “Esta pieza para quinteto de alientos es mayormente atonal” (*ibid.*: 58). El paratexto lleva a una interpretación de la pieza como *quinteto de alientos*, siendo este un género oficial (*vid.* [3.4.4.](#)). Pero al no estar expuesto el género de forma explícita surge la duda de si esto es intencional para evitar la asociación con los cánones formales que carga el género histórico.

En el caso de la pieza de Lavín Martínez, la descripción utiliza categorías lingüísticas que hacen parte de la etiqueta de un género. En otros casos no es así y no es tan evidente la indicación del género. Veamos el caso de la reseña de la pieza *Eje Central* del compositor mexicano Gonzalo Macías:

Eje Central

Los sonidos del violonchelo se encuentran, al principio de la pieza, sumergidos en el paisaje urbano del centro de la Ciudad de México. Luego, gradualmente, tiene lugar un contacto entre paisaje y personaje: coincidencias, analogías sonoras, diálogos breves. Más tarde, el viaje se da hacia un horizonte interior, en el que el violonchelo emerge, con sus resonancias, mientras que los sonidos de la ciudad aparecen sólo accidentalmente. ¿Hasta dónde el sonido de un caos de vendedores ambulantes y altavoces callejeras puede convertirse en un discurso musical? ¿A partir de qué momento el violonchelo —instrumento perteneciente a la *Gran Música* (y lo decimos, no sin cierta ironía), deja de producir sonidos musicales y se convierte en productor de ruidos, no musicales? [...] (*ibid.*: 120).

¿Puede tomarse esa descripción de la pieza como una indicación del género electroacústico? ¿O las referencias a los sonidos urbanos tomarse como indicación del *paisaje sonoro*? Depende de la interpretación que se haga, ya para esto se requiere del conocimiento de los géneros y de una concordancia entre la definición del género y la explicación del paratexto.

Otro problema que hay en el reconocimiento de indicaciones genéricas es que algunas de éstas se refieren solamente a una parte (sección, segmento o movimiento) de la obra. Por ejemplo, la reseña de la obra *Aquí entre los huesos* del compositor costarricense Alejandro Cardona menciona que “consiste en dos movimientos, un lamento *Aquí entre los huesos* y una danza *Un poco más...*, inspirados en dos poemas homónimos del griego Giorgos Seferis” (*ibid.*: 47). Los movimientos son descritos como *lamento* y *danza*, pero la obra en su totalidad no está categorizada. Aun así, estas indicaciones genéricas son guías hermenéuticas de la música.

Otras indicaciones genéricas que se encuentran en estos paratextos son referencias intertextuales de la música. Por ejemplo, al mencionar la reseña de la obra *Cupid's Deeds – Outermost*, del mexicano Carlos Iturralde, que “el material crudo utilizado para la elaboración de *Cupid's Deeds*, es el contenido tímbrico y melódico del son jarocho *El cupidito*” da a entender que es *El cupidito* y no *Cupid's Deeds* la que se clasifica como *son jarocho*. Esto no niega la posibilidad de una sinécdoque de género en la audición de la obra estrenada, pero no es ésta la intención del paratexto.

Un último problema por señalar es la posibilidad de que la categoría referencial de la entidad musical se asuma como indicación genérica (*vid.* 3.4.4.). Teniendo a consideración los planteamientos anteriormente mencionados, las reseñas de obras con indicaciones genéricas son aproximadamente un tercio del total de obras presentadas en el foro.¹⁰⁹ Si consideramos la categoría referencial de la entidad musical como indicación genérica, entonces la proporción se eleva a más de dos tercios. En otras palabras, más de la mitad de las reseñas que no proponen un “género” para designar la composición incluyen alguna de estas categorías referenciales; las más comunes: *obra* y *pieza*. Independientemente de si consideramos *obra* o *pieza* como indicaciones genéricas, la estadística nos revela la necesidad de referenciar la entidad musical para poder tratar sobre ella, y es más común encontrar el empleo de estas categorías referenciales cuando no hay una indicación genérica que cumpla tal fin.

No siempre es evidente esta separación entre indicación genérica y categoría referencial. Por ejemplo, la reseña de *Los rostros del señor Sol* del compositor mexicano Ángel Rolando Lerma Jiménez la presenta como un “ciclo de micro piezas” (*ibid.*: 126). ¿Esta indicación caracteriza el tipo de entidad musical o también clasifica la obra en el género *ciclo de micro piezas*? La información que proporciona distingue esta composición de todo aquello que no es un ciclo de micro piezas, así que sí cumple la función de indicación genérica. De igual manera, la reseña de *Improvisación* de los mexicanos Andrés Solís y Natalia Pérez Turner (*ibid.*: 121) da a entender que el modelo conceptual de esta entidad musical es el de la improvisación y con ello se puede distinguir del modelo de creación finalizada de *obra* o *pieza*, por lo tanto, también cumple con la función de indicación genérica.

Podemos concluir, a partir de estos ejemplos, que la función de guía hermenéutica de la música que tiene la indicación genérica se puede sustituir con paratextos que cumplan la función de señalar los atributos que conforman las pertinencias de la entidad musical. Si bien se evita la asociación con modelos preconcebidos, la categorización de la entidad no se

¹⁰⁹ En el XXXIX FIMNME se presentaron 170 obras, de las cuales 135 incluyen alguna reseña en las notas al programa. En la mayoría de los casos se trata de paratextos autorales, ya que son los compositores mismos quienes presentan su obra —conocida por muy pocos, aparte de ellos mismos, al ser de creación reciente.

elimina; simplemente queda abierta a las asociaciones que los auditores hagan según sus capacidades y competencias.

3.5. Recapitulación

Este capítulo presenta una revisión del concepto *género musical* como categorización de entidades musicales. Un primer dilema es la relatividad de la conceptualización de entidades musicales pues, al ser categorías en sí mismas (de hechos musicales reales o posibles), no hay una base objetiva para distinguir las de lo que se consideran géneros. La diferencia no está en el objeto musical en sí mismo sino en la forma en que se conceptualiza. Entendemos las entidades musicales como aquellos objetos (o eventos) musicales que se caracterizan con una identidad propia, y los géneros musicales como las categorías que reúnen tales entidades por rasgos de afinidad, aunque estas conceptualizaciones puedan variar entre diferentes comunidades musicales, y lo que para unos pueda ser entidad musical, para otros sea género, y viceversa.

Aunque existen diversas maneras en que se puede categorizar la música, en este trabajo hacemos una distinción entre el género y las demás metacategorías. En primer lugar, entendemos que existen metacategorías que no categorizan entidades musicales sino otros aspectos de la música. El *estilo*, por ejemplo, categoriza modos o maneras en el discurso musical. Responde a la pregunta: ¿cómo es?, mientras que el género responde a la pregunta: ¿qué es? Puede haber una superposición semántica entre ambas cuando la pregunta del ‘qué es’ se responde incluyendo cómo es. Esto quiere decir que el estilo puede ser uno de los atributos que caracterizan a los géneros musicales y en ciertos casos pueden incluso compartir la misma etiqueta. Por ejemplo, es posible concebir un estilo *coral* que reúna las características estéticas frecuentes de las composiciones para este medio, pero el género *música coral* es el conjunto de estas composiciones.

Hay metacategorías que categorizan otros elementos de la música, como por ejemplo la *forma* —que categoriza estructuras musicales— o el campo —que categoriza prácticas musicales. No obstante, existen otras metacategorías que categorizan también entidades

musicales, como por ejemplo el *tipo de música*. Tales metacategorías pueden ser sinónimos del género si conceptualmente son equivalentes, pero también es posible que categoricen las entidades en un nivel de inclusividad diferente al género (que, según se explica en este trabajo, se encuentra en el nivel básico de categorización); los niveles subordinados o superordinados pueden entenderse también como subgéneros o súper géneros. Sin embargo, como todas las metacategorías son conceptos abiertos, la categorización tiene también algo difuso que puede resultar en una ambigüedad del tipo de categorías que engloban.

Por otro lado, es importante considerar la tipificación de los géneros según el nivel de institucionalización de sus definiciones. En las culturas musicales encontramos géneros oficiales, como categorías cuyo modelo conceptual cuenta con una centralidad institucionalizada, y géneros *de facto*, que no la tienen. Adicionalmente, también debemos considerar los géneros *ad hoc* que, aunque son cognitivamente funcionales, no son categorías convencionalizadas.

Uno de los grandes problemas de la comprensión de los géneros resulta cuando una misma etiqueta designa varias bifurcaciones de la categoría, o cuando hay categorías homónimas. Si bien esto desemboca muchas veces en discusiones sobre cuál es la definición correcta de un género, hay que entender que las categorizaciones populares no son necesariamente equivocaciones y lo apropiado es entender el género en su contexto. Por ejemplo, no es imposible concebir una categorización popular —o “salvaje”, como la llamaría Umberto Eco— de *música coral* que incluya canciones populares que emplean ensambles vocales, pero si se da el caso habría que analizarse qué es lo que hace es tales piezas estén agrupadas con otras denominadas “corales” y qué función (social y cognitiva) cumple esa categorización.

El examen del funcionamiento de las categorías muestra que el concepto del *género musical* opera en diferentes etapas de categorización; se puede concebir tanto como una categoría cognitiva, como una unidad cultural o como una clase taxonómica. Como categoría cognitiva, el género es la categorización de la música que depende de un contexto particular, de las capacidades de la mente y funciona como un tipo cognitivo. Como unidades culturales, los géneros son acuerdos sociales dentro de las comunidades musicales y funcionan como

tipos semióticos. Como clases taxonómicas, los géneros se definen bajo un modelo conceptual estable funcionando como conjuntos de entidades musicales.

Los modelos conceptuales dependen también de estas etapas de la categorización. Los tipos cognitivos se pueden analizar por medio de esquemas de los conjuntos de atributos-valores en las entidades musicales. Los atributos se pueden clasificar en intramusicales, contextuales y comportamentales. Los rasgos característicos que surgen de las provisiones del hecho musical se consideran el contenido nuclear de la categoría y la relación de estos elementos se da por las semejanzas de familia en torno al prototipo, que se define como el conjunto de valores más característico para cada atributo. Para las categorías cognitivas, estos valores dependen del contexto mientras que en las clases los valores están definidos, no necesariamente de manera explícita. Por ejemplo, el tipo cognitivo de *música coral* depende de mis experiencias y conocimientos de tal tipo de música, pero la clase taxonómica ya tiene predeterminados los atributos prototípicos.

Las unidades culturales que conforman los géneros pueden entenderse en términos de convenciones. Se pueden ver como una dinámica de negociaciones entre los componentes sociales: las instituciones, industria, personajes de autoridad dentro del campo, consumidores y demás miembros de la comunidad, a través de “normas” generalmente tácitas. Las convenciones con las que opera el género se pueden expresar en términos de tipos semióticos que se van transformando con el tiempo, desde el momento en que el género “nace” hasta que “muere”, es decir, cuando la categoría o la práctica musical que representa deja de ser significativa para la comunidad. Por ejemplo, el género *música coral* como convención social “nace” en la Edad Media en el medio eclesiástico y el modelo conceptual en ese momento era considerablemente diferente al usado actualmente.

Con estos modelos podemos entender el género en todas sus dimensiones como un proceso dinámico que consta de tres etapas que se conectan cíclicamente. El género surge en el pensamiento como una categoría cognitiva en el que inciden las capacidades cognitivas, el contexto y el conocimiento adquirido, entre el que están las taxonomías musicales. Cuando se socializan las categorías cognitivas, los acuerdos son convencionalizados en forma de unidades culturales. Las convenciones dan paso a las definiciones de los géneros a través de la centralización institucionalizada de sus modelos conceptuales con lo cual los géneros se

establecen como clases taxonómicas, independientes de los contextos. Hay que reconocer que los géneros *de facto* no alcanzan este último estadio, así como los géneros *ad hoc* solamente operan como tipos cognitivos que no llegan a convencionalizarse. Si volvemos al ejemplo de *música coral*, mis competencias musicales —que incluyen el conocimiento del género oficializado— me ayudarán a identificar los atributos de las obras musicales que puedo categorizar de esta manera; al socializar mi categorización de esa música refuerzo la convención social que determina la estabilidad del modelo conceptual.

Con estos modelos conceptuales de los géneros se pueden elaborar también modelos de análisis. Un análisis diacrónico permite entender el proceso evolutivo de los géneros, teniendo en consideración los factores que dan pie a la aparición de la categoría, su transformación y su eventual desaparición como práctica social. El análisis sincrónico permite entender la constitución de los géneros en momentos y comunidades musicales determinadas. La complejidad de este análisis reside en la posible variedad de discursos y definiciones que haya en torno a un mismo género por parte de los diferentes componentes sociales. El uso de esquemas para identificar los tipos cognitivos y el reconocimiento de “reglas” socialmente aceptadas para identificar los tipos semióticos de las unidades culturales ayudan a esclarecer este tipo de análisis, aunque no se puede pretender dar una comprensión total del fenómeno por la cantidad de variables en juego.

Por otra parte, el género se puede representar en forma de paratexto musical como *indicación genérica*. Esto contribuye a su unificación por acuerdo social. La indicación genérica funciona como un signo (índice) de la música y relaciona una entidad musical particular o un conjunto de entidades reales o posibles con un género. Como paratexto, no es propiamente parte del discurso musical, pero sí es parte del discurso sobre la música y por lo tanto del complejo simbólico de la entidad musical. Los usos de los paratextos dependen de lo que cada cultura adopte como convenciones, pero es común encontrar la indicación genérica en los títulos de las entidades musicales o en comentarios sobre la música.

Los paratextos —como las indicaciones genéricas— tienen la función de comunicar información concreta de la entidad musical, intenciones autorales o editoriales sobre ella o simplemente interpretaciones hechas por alguien ajeno al proceso poético de la música. Son, en otras palabras, una guía hermenéutica para la música. No determinan la actividad

hermenéutica pero sí la condicionan. El tipo de afectación que tienen sobre esta actividad hermenéutica está en función de su intencionalidad y grado de responsabilidad. Hay una mayor responsabilidad en los paratextos oficiales —aquellos en los que el autor o editor del texto pueden asumir una plena responsabilidad en la intención paratextual— que en los oficiosos —aquellos en los que el autor o editor pueden desembarazarse de tal responsabilidad al no ser intencionada. Asimismo, los paratextos alógrafos no comprometen el acto poiético, aunque esto puede variar según los contextos.

La indicación genérica aparece en títulos remáticos o architextuales, es decir, en los títulos que tienen una función de presentar el texto (a diferencia de los títulos temáticos que lo representan o presentan su contenido). El título incide en la significación de la entidad musical de manera directa. Los títulos genéricos no solo crean significación por la forma como vinculan la entidad musical a un género sino también por la posibilidad de relacionarla a alguna tradición. Por ejemplo, el título “Fantasía coral” de una composición contiene un elemento que la clasifica como *música coral* y la asocia con la práctica tradicional de este tipo de música. Se ve, en términos generales, que los títulos remáticos tienden a utilizarse más en música que se apega más a los cánones formales.

Los comentarios a la música también suelen aprovechar la indicación genérica para poder referir a la música adecuadamente. Aunque suelen ser más alógrafos que autorales y no están tan estrechamente vinculados a la entidad musical, su capacidad de guía hermenéutica de la escucha musical es relevante. Las indicaciones genéricas pueden explicar la entidad musical, contextualizarla o poner en discusión otras categorizaciones, entre otras. Sin embargo, no siempre es claro en qué contextos una categoría corresponde a una indicación genérica. Por ejemplo, en un paratexto, la aparición de la palabra *coral* no necesariamente implica dicho género sino puede referir solamente al medio sonoro. El análisis paratextual debe contemplar también lo difuso de los conceptos.

4. La incidencia de la indicación genérica en la significación musical

La importancia del género musical como categoría no radica únicamente en su función cognitiva y social de organizar el universo musical y simplificarlo para hacerlo aprehensible. El género, como un signo de la música, también ayuda a construir la significación que ésta adquiere al ser utilizada. Cada evento musical cobra sentido en una relación semiótica con una categoría genérica. Como los hechos musicales hacen parte del entramado simbólico que constituye la cultura, la categorización de la música ocupa una parte relevante en la construcción de mundos de sentido.

Como signo, el género musical remite a la música como experiencia sensible. La comprensión de la música a la que accedemos a través del género no solo nos explica sus características constitutivas; toda la función social de la música —sus prácticas, sus usos, su relación con las demás formas simbólicas de la cultura— está vinculada a este signo. Es por esta razón que los géneros —como unidades culturales— los podemos analizar como tipos semióticos.

En los actos comunicativos el género se manifiesta a través de indicaciones genéricas. Hemos visto cómo éstas operan como guías hermenéuticas de la música. La semiótica es, entonces, el marco teórico que nos permite analizarlas. Con ello podemos percatarnos no solamente del potencial semántico que encierra el género sino también la forma en que afecta a los individuos —los intérpretes del signo— orientando la experiencia sensible con la generación de expectativas, principalmente de escucha.

Morris (1985:31) explica que la semiosis tiene tres dimensiones: la sintáctica, la semántica y la pragmática. La dimensión *sintáctica* es la relación formal-estructural de los signos entre sí. Habitualmente se analiza en el contexto de estructuras lingüísticas. Morris (*ibid.*: 32) afirma que la designación “implica” para el uso de los signos está restringida a la dimensión sintáctica, por ejemplo, en una afirmación como “el pop *implica* una cultura de masas”. El género hace parte de la compleja red de signos que conforman la cultura; sin embargo, el objetivo de este trabajo no es analizar al género como componente de un sistema formal.

La dimensión semántica corresponde a la relación de los signos con los *objetos*. El análisis semántico que ocupamos en este estudio busca encontrar cuál es el objeto al que un género musical refiere, designa o denota, así como entender la categoría como un objeto conceptual. A partir de ahí podemos ver las posibilidades de interpretación del signo del género, mas no determinarla ya que la intención no es exponer una “correcta” interpretación de estos signos, ni asumir que esta relación está predeterminada por el objeto.

La dimensión pragmática se describe como la relación de los signos con sus intérpretes, como pueden ser los auditores en el caso de la música. La complejidad de la dimensión pragmática de la música radica, por una parte, en la distancia que puede haber entre las esferas poética y estética y, por otra parte, en el problema epistemológico que se esconde en la concepción de una posible interpretación del signo musical, encerrada bajo el concepto de *escucha musical*. La escucha no es solo un acto perceptivo meramente guiado por el oído, sino que involucra un amplio proceso cognitivo (neuro-fisiológico), pero también social. Por lo tanto, no se pretende en este trabajo hacer una exploración exhaustiva de la dimensión pragmática de la indicación genérica.

4.1. Los signos de la música y el género

La semiótica formulada por Peirce hace más de un siglo sigue siendo una poderosa herramienta teórica para la comprensión de los signos. Peirce (1974: 22) concibe al signo como una relación entre un *representamen* —aquello que representa—, un *objeto semiótico* —lo representado— y un *interpretante*—el signo equivalente que interpreta esa relación. Con esta concepción del signo se evita una perspectiva esencialista o estructuralista de la semiosis. Un mismo objeto puede interpretarse de manera diferente según cómo se represente y bajo qué fundamento se lleve a cabo la semiosis.

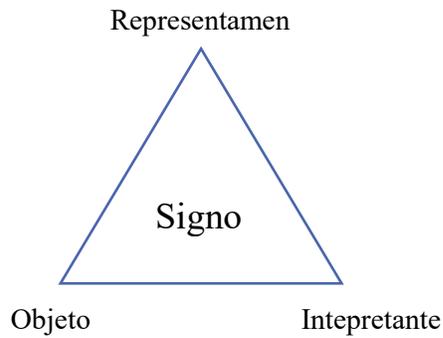


Figura 4: Función triádica del signo según C.S. Peirce (1974)

La música y el género pueden ocupar las distintas funciones de la relación triádica del signo propuesta por Peirce. Si tenemos una entidad musical como signo (representamen) de alguna experiencia sensible, una de las distintas formas de interpretar este signo es a través del género musical; es decir, el género se encarga de “traducir” el signo. Pero funcionando a su vez como signo, es un nuevo representamen al cual interpretan los descriptores del género. La entidad musical también puede ser representada por el género, en cuyo caso se invierten las funciones semióticas. Como flujo de interpretantes, estas relaciones se representan en el siguiente gráfico:

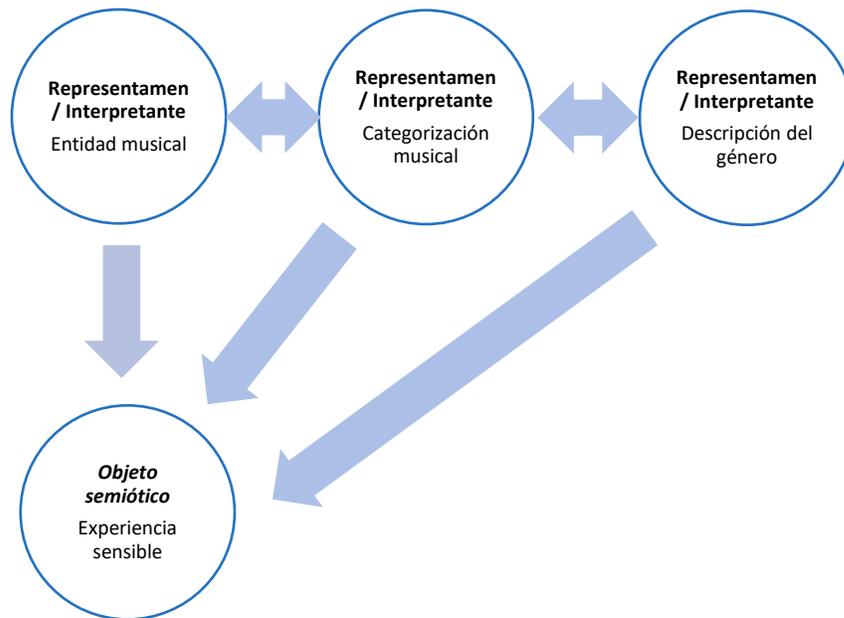


Figura 5: Representación del flujo de interpretantes en la relación signica del género musical.

La *experiencia musical* ocurre en el pensamiento como cognición corporeizada. Puede provenir de la percepción, de la memoria o de la imaginación, o de una combinación de éstas. Como objeto semiótico, la *experiencia musical* puede ser real, imaginaria o idealizada. Ahora bien, este *objeto semiótico* no es una estructura rígida en un *mundo objetivo*; por el contrario, es “algo” que está en directa relación con la comprensión del mismo objeto.¹¹⁰ Por esta razón se le puede ver más como un *proceso dinámico* subjetivo o intersubjetivo que propiamente como identificación de un objeto absolutamente estable y definido (vid. [2.1.3.](#)). El *objeto semiótico* se determina e indetermina por grados de subjetividad e intersubjetividad.

4.1.1. Tipos de signos en la música y el género

Peirce (1974: 29) clasifica los signos, en primera instancia, según la condición del representamen: como cualidad, en cuyo caso es un *cualisigno*; como un existente real, al que nombra *sinsigno*; o como una ley general, denominado *legisigno*. Para Tarasti (1987: 446), la “obra musical” es un sinsigno que se asume como manifestación de un estilo; pero Monelle (1991: 107) rebate que los sinsignos de la música son las interpretaciones musicales o *copias* de las partituras (en general las ocurrencias de las entidades musicales), que son *réplicas* de legisignos, que necesariamente son *tipos*. Esta explicación nos sirve para distinguir la entidad musical (legisigno) del hecho musical (sinsigno) (vid. [2.1.3.](#)).

Monelle también clasifica el signo de la “obra musical” según otras taxonomías de signos propuestas por Peirce. En cuanto a la relación del representamen con el objeto semiótico, Monelle (*ibid.*) comenta que la música cumple una función *indexical* sobre su objeto, ya que lo *refiere* puesto que está “realmente afectado por este”. En cuanto a la interpretación del signo, el autor trata la música como un signo *remático* —un signo de posibilidad— dada la cualidad de virtualidad que presenta la música al igual que otras

¹¹⁰La música tiene una existencia “real” que es independiente del signo y de la cognición. A esta existencia Peirce la denomina *objeto dinámico* (cf. Pape 2015: 427). La experiencia musical, en cambio, es lo que denomina *objeto inmediato*.

expresiones estéticas.¹¹¹ Concluye que la “obra musical” es un *legisigno remático indexal*; esto significa que la entidad musical constituye un signo como tipo general que indica su objeto en una condición de posibilidad de lo que está representado.

Por otra parte, el género se entiende como un *símbolo* en cuanto a que representa al objeto semiótico en virtud de una convención, como lo hace cualquier término general (Peirce, *op. cit.*: 30–31). Es, por lo tanto, un tipo general: un legisigno. Sin embargo, puede haber diferencias en la forma como el interpretante lo traduce: como signo de posibilidad, signo de hecho o signo de razón. Si es una posibilidad se trata de un *símbolo remático*. El género (descontextualizado) representa al objeto como posibilidad, no como evento real. En este sentido, el “género sinfónico” —por poner un ejemplo— se interpreta aquí como la representación de un posible objeto musical sin determinarlo (o incluso como la sumatoria de todos los objetos musicales —existentes o no— que correspondan a la categoría).

Por su lado, la relación entre el género y un hecho musical específico constituye un *signo de hecho* llamado *dicente*. El símbolo dicente proporciona un conocimiento de características existentes y configura una proposición: “este *hecho musical* es *tal género*”.¹¹² En un tercer tipo de relación semiótica entre el género y la música, ambos se expresan como convenciones; el interpretante, por lo tanto, formula una suerte de regla que une al representamen con su objeto. Este signo, que Peirce (*ibid.*) llama *argumento*, es el más complejo en su clasificación de signos; lo explica como un signo que “representa a su objeto en su carácter de signo”. De acuerdo con Liszka (1990: 31), el propósito de estos signos es “desarrollarse” uno al otro:

El término logra su traducción y subsecuente interpretación en una proposición y la proposición en un argumento. La proposición le permite a uno hacer aseveraciones sobre los objetos

¹¹¹La idea de “virtualidad” de la música la toma Monelle (1991: 105) de Susanne Langer, argumentando que la secuencia de emociones y estados anímicos indicada por el signo musical es imaginaria y “habita” en un mundo dinámico que se mueve, cambia y llega a una conclusión.

¹¹²Se involucra acá el símbolo remático —la mención del género— y un legisigno remático indicial que es aquello que nos dirige la atención hacia el objeto, el hecho musical.

representados por los términos y los argumentos le permiten a uno inferir otras proposiciones a partir de las existentes.¹¹³

En este sentido, la proposición anterior se transforma en: “esta *entidad musical es tal género*”. Como signo de argumento, cualquier cosa que represente la entidad musical (interpretaciones, versiones, o incluso referentes de la entidad como por ejemplo un tema musical) equivale al género implicado. Por otro lado, la *réplica* (ocurrencia) de este tipo de legisignos (sea rema, dicente o argumento) es un *sinsigno indicial*: un signo de “existencia real” que apunta a su objeto, por ejemplo, mediante la mención —oral o escrita— del género; esto es, la indicación genérica. La siguiente tabla ilustra las posibilidades del signo del género entre los diferentes tipos de signos propuestos por Peirce.

	Según la condición del Representamen	Según su relación con el objeto semiótico:	Según su relación con el interpretante
Primeridad	Cualisigno (signo como cualidad)	Ícono (Relación directa o semejanza)	Rhema (Para su interpretante es signo de posibilidad)
Segundidad	Sinsigno (signo como existente real)	Índice (Relación causal o de continuidad)	Dicente (Para su interpretante es signo de existencia real)
Terceridad	Legisigno (signo como ley general)	Símbolo (Relación indirecta o convención)	Argumento (Para su interpretante es signo de ley)

Tabla 2: Tipos de signo del género musical

4.1.2. El género como interpretante de la música

En una búsqueda de la significación musical a través del género la relación semiótica más importante a considerar es aquella en la que el género se expresa como interpretante del signo de la música. En este trabajo hemos presentado el género como una forma de categorización de la música que opera como un proceso dinámico en el que distinguimos tres

¹¹³“The term gets its translation and further interpretation in a proposition and the proposition in an argument. The proposition allows one to make assertions about the objects represented by the terms and arguments allow one to infer other propositions from existing ones.”

niveles o etapas (véase [3.2.3.](#)). Desde una perspectiva semiótica, éste se puede entender por medio de la triada de interpretantes, propuesta por Peirce (1974: 65).

El *interpretante inmediato*, como primeridad, es la interpretabilidad posible o la inmediatez. El *interpretante dinámico*, en cuanto a segundidad, corresponde a la interpretación efectiva del signo, que depende de un contexto y que puede hacerse presente en un acto de comunicación. Como terceridad, el *interpretante final* corresponde a la interpretación recurrente y estable del signo; aquella adonde el signo apunta como “llegada”, o, en palabras de Peirce (*ibid*): “la manera en que el signo tiende a representarse a sí mismo en tanto relacionado con su Objeto”.¹¹⁴ Por medio de estos tres tipos de interpretantes cobran su existencia los tres tipos de categorías.

Es a través de la interpretación del signo que vemos cómo opera el proceso dinámico del género. Tomemos un ejemplo. Al escuchar música que no conozco, parte de mi interpretación de la escucha apunta a que *eso* se parece a otras cosas que sí he escuchado, en ciertos aspectos. Esa primera impresión es el interpretante inmediato. Tal interpretación es conducente a una categorización del hecho musical, es decir, al género. Esta “idea” de categoría puede ser una categoría existente, pero también puede no serla. Por simples semejanzas de familia yo puedo asociar varias piezas musicales (incluyendo aquella que escucho) y reunir las en una categoría construida con un objetivo personal —una categoría *ad hoc*. La categorización cognitiva es el proceso que me ayuda a pasar de esa inmediatez o posibilidad de la categorización a una categorización efectiva.

Al haber efectuado el acto de categorización, la categoría pensada —el género— corresponde al interpretante dinámico. Si la categoría pensada es un género *ad hoc* nos encontramos con algunos problemas. Uno de ellos puede ser que no encontremos una forma de nombrarlo. Como la categoría no existe de antemano, no consta de una etiqueta o categoría lingüística asociada. Aun así, puedo yo nombrarla según mi parecer, muy seguramente de acuerdo con los atributos que sobresalen o recurriendo a un ejercicio asociativo (como el caso de “una especie de ...”). Otro problema es que, al haber sido creado por un propósito específico en un momento determinado, es posible que al cambiar el contexto la categoría

¹¹⁴Es importante recordar que las unidades culturales, como acuerdos sociales, no proporcionan la estabilidad conceptual, pero la conducen al establecerse como clases taxonómicas (*vid.* [3.2.3.](#)).

deje de existir. Siendo así, este interpretante dinámico depende de la memoria, como medio cognitivo, para su permanencia.

Un último problema del género *ad hoc* como interpretante dinámico es que, al ser una categoría constituida por mis propios medios —mis habilidades cognitivas, mi manera de pensar y el contexto interno y externo que hizo posible tal categorización— es probable que la categoría no sea fácilmente socializable puesto que difícilmente los demás entenderán qué hace parte de la categoría o cómo se incluye un nuevo miembro. Si sí es posible, entonces la categoría opera plenamente como una unidad cultural y ya no la consideraríamos *ad hoc* sino *de facto*. La unidad cultural es la forma de categorización que opera como interpretante dinámico en un nivel intersubjetivo.¹¹⁵ La convencionalización es el proceso que permite pasar de un plano de la existencia real a una recurrencia de la forma de categorización, es decir, al interpretante final.

El género como clase taxonómica, es decir, como un conjunto gobernado por la lógica sin depender del contexto, representa la estabilidad de la categorización de la música o ese “punto de llegada” que explica Peirce. Ahora bien, decir que cada entidad musical tiene un solo interpretante final de este tipo, o sea un único género musical, sería caer en un esencialismo que no nos permite entender las dinámicas del mundo en el que vivimos, y en especial de la música, que debe su existencia al valor que nosotros le asignamos como objeto estético.¹¹⁶ Sin embargo, el encontrar múltiples interpretantes finales para una entidad musical no significa que la categorización esté aún dependiendo del contexto; quiere decir que la entidad musical representa diversos objetos semióticos (que difieren según su fundamento, aunque correspondan a una misma experiencia sensible) y en cada una de esas relaciones se puede encontrar un género como interpretante final. Por poner un ejemplo, semióticamente es diferente “Las cuatro estaciones” de Vivaldi en el medio musicológico, en la industria discográfica o en cualquier otro medio. El género, como interpretante final, en el primer caso probablemente sea *concierto barroco para violín* mientras que en los otros casos

¹¹⁵Eco (1976: 119), explica que “las unidades culturales están *físicamente a nuestro alcance*” y que son “los signos que la vida social pone a nuestra disposición”; por lo tanto, las trata como signos de hecho. No obstante, al limitarse a explicar una teoría de códigos, las asume como la única forma de interpretantes en un sistema semiótico (*ibid.*: 135).

¹¹⁶Es este punto lo que debaten quienes asumen el género como unidad cultural como Miller (1984) o Fabbri (2006).

puede ser *música clásica* o incluso *música de relajación*; en últimas, todas las categorías que lleguen a un punto de convencionalización a través de una centralización institucionalizada.

En conclusión, las categorías *ad hoc* son signos que operan adecuadamente como interpretantes inmediatos, pero tienen limitaciones como interpretantes dinámicos o finales por la inestabilidad conceptual que presuponen. Las categorías *de facto* son signos que operan adecuadamente como interpretantes inmediatos y dinámicos, pero no como interpretantes finales puesto que aún no tienen una función de “ley” dentro de la significación. Las categorías oficiales, a través de la institucionalización de las convenciones, se convierten en signos que pueden operar adecuadamente como interpretantes finales.¹¹⁷

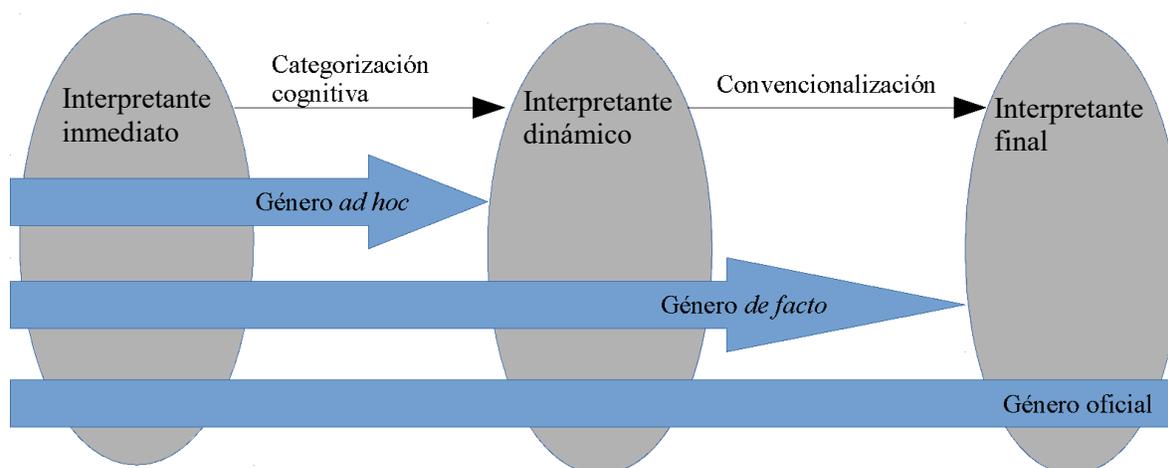


Figura 6: Género como interpretante de la música

Ahora bien, a cualquier tipo de categoría es posible darle una definición, propiedad de las categorías clásicas, es decir, de las clases taxonómicas. Sin embargo, dar una “definición” de una categoría *ad hoc* o *de facto* es realmente un ejercicio teórico para poder analizarla como categoría clásica, pero no presupone una ley o hábito de interpretación.

Desde esta perspectiva semiótica, el objetivo de la indicación genérica es —en principio— conducir al interpretante final: llevar la categorización musical por la forma como

¹¹⁷ En [3.1.2.](#) se explica cómo los géneros *ad hoc* o *de facto* pueden “subir de nivel”, es decir, operar adecuadamente sobre cada tipo de interpretante.

se convencionaliza la interpretación de la entidad musical dentro de la cultura en la que se hace presente el paratexto. Empero, una indicación genérica también puede proponer una categoría que no corresponda a esta forma. Esto puede deberse a múltiples razones, como lo es la creación del paratexto por parte de alguien que no usa dicha convención; o bien por la descontextualización del paratexto, o por un error funcional del paratexto.¹¹⁸ Estas situaciones pueden afectar la función hermenéutica de la indicación genérica. No obstante, la indicación genérica también puede producir cambios en la función pragmática de las categorías. La socialización que supone la función paratextual puede convertir un género *ad hoc* en un género *de facto*, o incluso puede contribuir a la convencionalización y al efecto de la centralidad institucionalizada para “oficializar” el género indicado.

4.2. El aspecto semántico del género musical

Como se ha visto en este capítulo, el género musical *significa* al producir interpretantes que están correlacionados con la música a la que refiere. La significación que se haya en el género está ligada, entre otras, a la idea del valor de la música. Una de las formas más inmediatas de valorar una entidad musical es a través de sus aspectos genéricos. Estos aspectos genéricos dan una primera idea de qué es esa música. En este sentido, el camino de la semántica musical empieza por la semántica del género.

La dimensión semántica de la música, y particularmente del género musical, es enorme. No es solo la significación del género, que por sí solo requeriría un estudio muy extensivo para considerar todas las posibles afectaciones; se podría incluir también la semanticidad de los mismos sistemas de clasificación, o el valor cultural de los géneros más allá del campo musical, y muchas otras ideas vinculadas a la categorización de la música. La revisión del aspecto semántico del género musical es solamente un primer nivel de aproximación al signo que nos permite darnos una idea de las posibilidades que tiene.

¹¹⁸Cabe mencionar que las indicaciones genéricas pueden ser usadas también para referir el uso social de los géneros sin necesariamente buscar convencionalizar tales categorías.

4.2.1. Tipos de interpretantes del género musical

Existe una gran variedad de interpretantes que llevan a un entendimiento de la música. Eco (1976: 116) propone algunas formas generales de interpretantes que discutiremos a continuación, aplicándolas al caso del género musical:

“(a) puede ser *el significante equivalente* (o aparentemente equivalente) *en otro sistema semiótico*” —como por ejemplo la correspondencia de la categoría como término con la imagen mental del género musical. Esta imagen mental generalmente aparecerá como una imagen musical. En el género como símbolo remático, la imagen mental puede verse como una proyección abstracta o concreta de sus características prototípicas; como símbolo dicente, puede llevar a una comparación con el hecho musical, con el que se verifica la centralidad dentro de la categoría. Con este proceso se producen signos de argumento.

“(b) puede ser *el indicio directo sobre el objeto particular*, que supone un elemento de cuantificación universal («todos los objetos como este».)” El género cumple esta forma de interpretante con su función de categorización musical. En el caso del símbolo remático, tal objeto puede ser la idea musical prototípica del género. Hay que recordar que, según se observó en [2.2.2.](#), los prototipos no son necesariamente entidades reales.

“(c) puede ser *una definición científica o ingenua* en términos del propio sistema semiótico.” Este tipo de interpretantes surgen como argumentos a partir de los dos tipos anteriormente mencionados o a partir de información aprendida. Las definiciones resaltan los atributos del género como descriptores y, como se observa en [4.3.1.](#), pueden incidir en las competencias de escucha musical.

“(d) puede ser *una asociación emotiva* que adquiera el valor de connotación fija.” Podemos incluir acá no solo emociones sino ideologías, juicios, creencias u otro tipo de discursos que hagan parte de la red discursiva de la música.

“(e) puede ser la *traducción de un término de un lenguaje a otro* o su substitución mediante un sinónimo” —como por ejemplo la interpretación de *noise music* como ‘música de ruido’, o *música clásica* como ‘música académica’.¹¹⁹

La lista presentada es solo un indicio de las posibilidades de la significación. Nattiez (1990: 103), por su parte, al preguntarse por los tipos de interpretantes que produce la música, resalta cuatro tipos de juicios:

- (1) Juicios normativos (evaluaciones personales, juicios de gusto).
- (2) Juicios objetivos, o juicios de una naturaleza técnica, sobre propiedades del estímulo musical (timbre, tempo, vibrato), la forma de la música (género, estilo histórico, partes), o del tipo de escritura.
- (3) Juicios sobre el significado, en los que el sujeto atribuye al estímulo un contenido que refiere a un referente extramusical. [...]
- (4) Afirmaciones de orden interior relacionadas al efecto psicológico experimentado por el sujeto.¹²⁰

El género es uno de los interpretantes de la música; pero al poder substituir —como signo— a la música, todas las demás formas de interpretantes de la música también lo son del género, o funcionan a través del género. Hay varias correspondencias entre los tipos de interpretantes de la música presentados por Nattiez y los tipos generales de interpretantes expuestos por Eco. Por ejemplo, los ‘juicios objetivos’, más que juicios, son evaluaciones analíticas que reconocen los atributos de la música que pueden hacer parte de las definiciones del género o de la imagen mental de la música representada por el género. Los juicios normativos o “sobre el significado” corresponden a las “asociaciones emotivas” que Eco presenta como “valores de connotación fija”.

Entra acá en discusión el concepto de *connotación* y su contraparte, *denotación*. Por lo general, la denotación se entiende como el significado primario de un signo: lo

¹¹⁹Las propiedades semánticas de las traducciones y sinónimos se discuten en [4.2.2](#).

¹²⁰“(1) Normative judgments (personal evaluations, judgments of taste).

(2) Objective judgments, or judgments of a technical nature, about the properties of the musical stimulus (timbre, tempo, vibrato), the form of the music (genre, historical style, parts), or the type of writing.

(3) Judgments about meaning, in which the subject attributes to the stimulus a content referring to an extramusical referent. [...]

(4) Affirmations of interior order related to the psychological effect experienced by the subject.”

definicional, que lleva a ver lo evidente o lo ‘literario’. Sin embargo, esta impresión de la denotación es el resultado de un proceso de naturalización de la significación, proceso que los significados connotativos no han alcanzado de una forma tan contundente (*cf.* Chandler 1994). Según lo anterior, no hay una diferencia real en los tipos de interpretantes para ejercer estas funciones, sino que depende de bases culturales. Chandler (*ibid.*) afirma que “mientras que los teóricos encuentran analíticamente útil distinguir entre connotación y denotación, en la práctica tales significados no pueden ser separados claramente”.¹²¹

Otra forma de explicar la denotación y la connotación es como lo hace Eco (1976: 137): relaciona las *marcas denotativas* al significante en primer grado, en las cuales se basan las connotaciones sucesivas; las *marcas connotativas* implican, por lo tanto, denotaciones precedentes. El propio autor reconoce que esta definición tampoco es completamente satisfactoria. Para el caso del género musical, podría ser objetable distinguir los interpretantes que requieren de mediación de aquellos que no la requieren. Con la excepción de las “asociaciones emotivas” (que no hagan parte de las definiciones o —en otras palabras— del contenido nuclear de la categoría), los tipos de interpretantes expuestos por Eco, en principio, pueden ser tratados como denotativos. Aun así, esto no puede aplicarse como regla general pues los caminos de la semiosis son variados según el contexto pragmático.

Para reconocer el valor denotativo o connotativo de los juicios expuestos por Nattiez, habría que preguntarse cuáles de éstos están relacionados con el contenido nuclear del género en cuestión y cuales son *coacciones* (*cf.* [2.2.1.](#) y [3.2.1.](#)). Por ejemplo, mientras que para géneros de danza los juicios de naturaleza técnica pueden ser marcas denotativas, y los efectos psicológicos marcas connotativas, en géneros de música espiritual puede resultar al contrario.

Nattiez (1990: 24) afirma que lo que comúnmente llamamos denotación es en realidad una constelación de interpretantes que son comunes a la poiesis y a la estesis, mientras que la connotación son los interpretantes aislados en cualquiera de los polos. Según esto, los juicios normativos parecieran entonces estar confinados al campo de la connotación. Sin embargo, si tales juicios son socializados y a través de acuerdos sociales se generan unidades

¹²¹“whilst theorists may find it analytically useful to distinguish connotation from denotation, in practice such meanings cannot be neatly separated.”

culturales, entonces se convierten en marcas denotativas al ser parte del contenido nuclear de la categoría, como en los casos del *easy-listening* —o ‘música de escucha fácil’— y la *beautiful music* —o ‘música bella’.¹²² En géneros *ad hoc*, como ‘música que me gusta’, los juicios de gusto como interpretantes subjetivos también son marcas denotativas. Más allá de buscar sistematizar los tipos de interpretantes o tratar de producir una teoría sobre denotación y connotación, lo importante acá es reconocer la gran cantidad de interpretantes —es decir, de significados— que produce el género sobre la música.

4.2.2. La semántica lingüística de la indicación genérica

Entre todos los interpretantes que produce el género musical es importante destacar aquellos que están vinculados con la categoría lingüística que representa al género y que pueden permear el concepto. El que una categoría socialmente convencionalizada requiera de una categoría lingüística que designe la convención produce, de hecho, un problema semántico en el género, puesto que —a no ser un neologismo usado exclusivamente para la categoría musical— las categorías lingüísticas designan otras cosas además de la música y, por lo tanto, tienen sus propias denotaciones y connotaciones. Pero incluso en las categorías lingüísticas exclusivas del ámbito musical, la multivocidad del lenguaje hace que nunca haya certeza absoluta de aquello que refiere. Como advierte Cámara de Landa (2003: 27):

Las categorías tipológicas que nosotros mismos intentamos definir no nos convencen nunca del todo cuando las sometemos a crítica, porque advertimos en ellas la presencia de debilidades terminológicas y conceptuales, fruto de una construcción taxonómica basada en códigos — consensuales, pero ambiguos— que requieren de nuestra parte continuos esfuerzos de ajuste semántico.

Si bien es común que los interpretantes de la categoría lingüística estén asociados a los atributos de la música, hay casos en los que no son propiamente marcas denotativas. Esto se debe a varias razones. En primer lugar, puede ser que, aunque haya existido un vínculo en

¹²²*Easy-listening* y *beautiful music* son géneros de música popular anglosajona, aparecidos desde la década de 1950, principalmente en el contexto de las emisoras populares estadounidenses.

el origen del género, en su desarrollo histórico lo perdió o se resemantizó. El género *oratorio*, por ejemplo, toma su etiqueta del lugar donde originalmente se cantaban este tipo de obras, pero su ejecución posteriormente se desvinculó de tales recintos.

Otro caso en el que la categoría lingüística no refleja una marca denotativa del género es cuando el término es una convención institucionalizada, aunque sea derivada de un atributo de la música. La *música concreta*, por ejemplo, toma su nombre de la convención que establecieron Pierre Schaeffer y sus colegas como interpretación de la técnica de composición que desarrollaron. Sin embargo, si esta convención no está contextualizada, difícilmente se podrá asociar al atributo correspondiente.¹²³

Finalmente, la polisemia de estas categorías lingüísticas puede llevar a interpretaciones “desacertadas”. Cuando un género se nombra bajo una centralidad institucionalizada, la categoría lingüística se interpreta de acuerdo con la convención establecida. Cualquier otra interpretación de la categoría se podrá considerar “errada” por quienes usan la convención. Por ejemplo, el *jungle* (jungla) es un género de música popular británica de las últimas décadas del siglo XX. Sus raíces están en la cultura jamaicana y el término proviene de *junglist*, apelativo para los habitantes de West Kensington en Jamaica. Fuera de ese contexto, el término ‘jungla’ como categoría musical podría derivarse en diversas interpretaciones —como la música de la selva, o música con sonidos salvajes. Si es así, la semántica de la categoría lingüística afecta la función de guía hermenéutica de la indicación genérica.

Para tener una comprensión más profunda de los géneros y su incidencia en la significación musical, es necesario entonces explorar los aspectos semánticos de las categorías lingüísticas usadas para designarlos. Un primer ejercicio consiste en encontrar la relación de la categoría lingüística con la categoría conceptual del género. Marino (2015: 247–249) hace una taxonomía de los tipos de descriptores de los géneros, agrupándolos en 6 clases. A continuación se presenta un esquema que resume esta taxonomía con las clases, subclases y los ejemplos de géneros que el autor propone:

¹²³ Las metáforas y metonimias sobre las que juegan las categorías lingüísticas de los géneros también pueden conducir a este tipo de situaciones (*vid.* [4.2.3.](#))

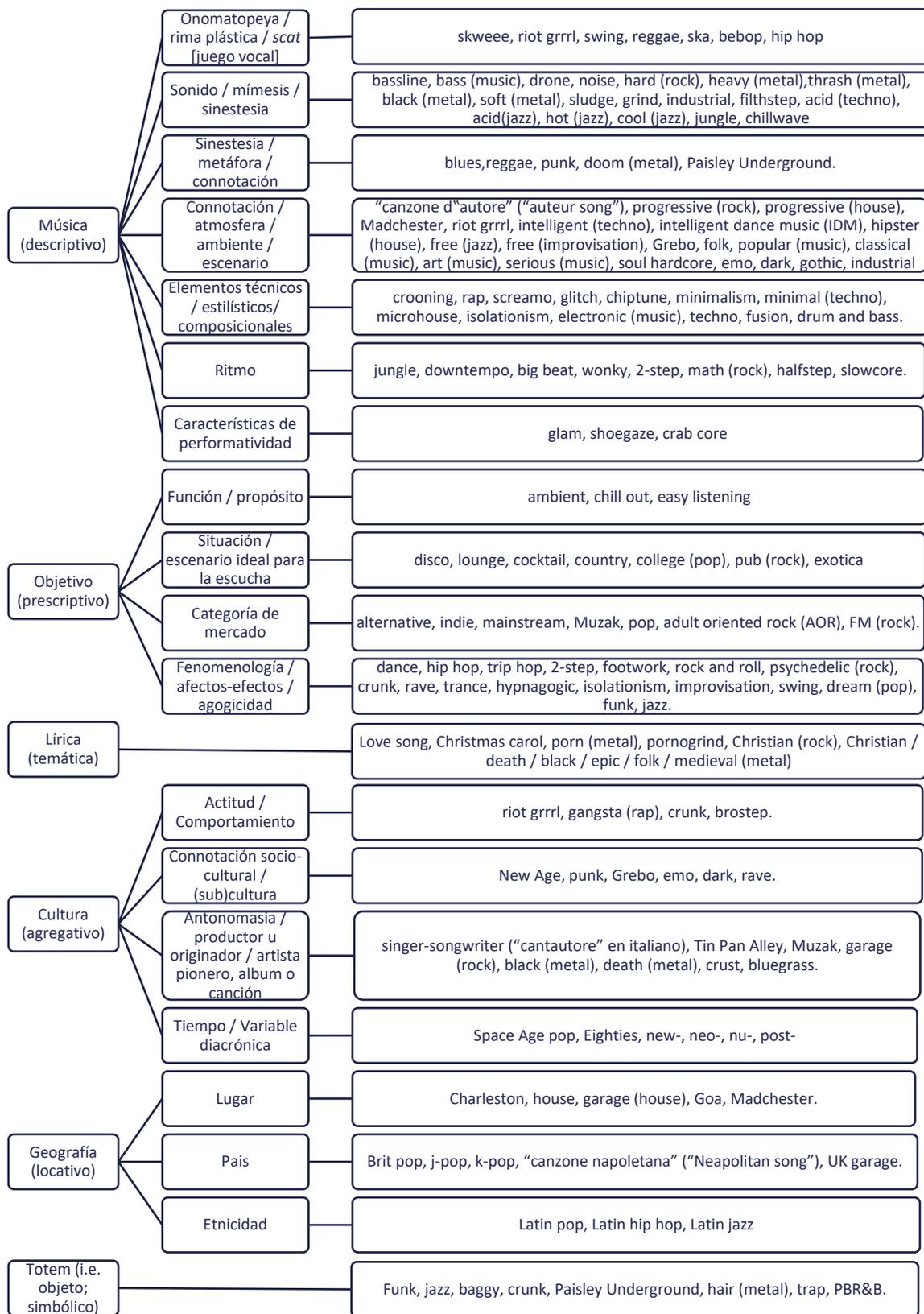


Figura 7: Taxonomía de Marino de los descriptores de los géneros

Con esta taxonomía de los descriptores de los géneros podemos observar cómo la mayoría de ellos se apoya en algún atributo de la música.¹²⁴ Hay que recordar que esto no hace que el descriptor sea el único concepto en función de la categorización (ver [3.2.1.](#)). Aun así, la relación del descriptor con los atributos tiene consecuencias sobre los valores denotativos y connotativos del género, como se explica más adelante. En otros casos el nombre es simbólico y —en principio— no surge de una relación con los atributos. Sin embargo, la superposición semántica que se crea con otras metacategorías de la música (ver [3.1.1.](#)) hace que el género pueda relacionarse, por ejemplo, con un estilo homónimo como atributo, como en el caso del *jazz*.

Marino ilustra la clasificación principalmente con géneros de la cultura popular anglo. Esto, por una parte, abre la interrogante de si para otras culturas musicales sería necesario reformar las clases de esta taxonomía o si las propuestas funcionan independientemente de la cultura. Considero que las clases propuestas no refieren a culturas particulares, si bien algunas —como por ejemplo *categoría de mercado*— no apliquen en todos los casos, pero en todo caso su conceptualización está anclada a la cultura occidental.

Hay que tener en cuenta que, incluso como clases taxonómicas, estas categorías no son mutuamente excluyentes. Esto se constata en la repetición de descriptores en la taxonomía —por ejemplo, *connotación* aparece en varias subclases de “Música (descriptivo)” así como en “Objetivo (prescriptivo)”— y también en que un mismo género es ejemplo de varias de estas categorías. Por esta razón, el rango de inclusividad de las clases se puede ajustar para considerar cualquier género de cualquier cultura, aunque esto pueda implicar reformar de alguna manera los descriptores de las categorías de esta taxonomía.

En todo caso, más allá de la conveniencia de la estructura de esta taxonomía, lo que es importante para nuestro objetivo es que por medio de una organización como ésta se observan los aspectos semánticos de las categorías lingüísticas que son usados para imprimirle significación a los géneros. El descriptor es determinante en la significación del género puesto que los atributos asociados a él generalmente quedan en un nivel denotativo mientras que los atributos no asociados pasan a un nivel connotativo. Por ejemplo, si una entidad

¹²⁴Esta taxonomía está pensada para el concepto occidental de *música*. Es probable que con otras conceptualizaciones de *lo musical* las categorías propuestas sean insuficientes.

musical se categoriza como *latina*, ésta denota los atributos de origen étnico, mientras que si la misma se categoriza como *merengue*, tales atributos pasan a un nivel connotativo. Según Marino (2015: 246), estos nombres: “son siempre elípticos, siempre dejan algo escondido, implícito, aunque crucial para poder decodificar aquello a lo que hacen referencia; algo que el auditor tiene que saber y tiene que añadir al nombre del género, que funciona como una *palabra clave*”.¹²⁵

Según esta taxonomía, los neologismos más comunes en la música referida son los que tienen una función onomatopéyica de imitar el sonido característico de la música —como por ejemplo *reggae*— y los que tienen una función que el autor llama “tótem” y son símbolos exclusivos del objeto musical, como por ejemplo *jazz*. Desde luego, la semantización de la categoría hace que el significado no quede exclusivamente confinado al ámbito de la música y se pueda exportar a otros medios. Por ejemplo, (con una categorización popular) se puede hablar de una cultura *reggae* para referirse al movimiento rastafari, más allá de la música que lo caracteriza. Por otra parte, la palabra *reggae* cobra su propia significación que semánticamente puede hacer perder su origen etimológico en el sonido musical.

Los nombres de los ejemplos de la taxonomía de Marino no están traducidos. Es importante notar que, como algunos de estos géneros son significativos también en otras culturas, en ocasiones el descriptor toma un valor exclusivo para el género musical, independientemente de las otras denotaciones de la categoría lingüística. Por esta razón, aunque una categoría como *Love song* se pueda traducir como “canción de amor” y mantenga relativamente el mismo significado, categorías como *country* traducida como “rural” o “regional”, o *lounge* traducida como “salón”, cambiarían radicalmente su significado por las connotaciones que proporciona el idioma y su cultura. *Country* no es cualquier región o campo, sino que refiere también a culturas angloparlantes; *Lounge* no es cualquier salón sino también un tipo de ambiente específico.

Esta taxonomía no hace distinción entre categorías científicas y populares. Sin embargo, Marino (*ibid.*), al centrarse en géneros de la música popular, explica que los

¹²⁵“They are always elliptic, they do always leave something hidden, implied, yet crucial in order to de-codify what they are referencing to; something the listener has to know and has to add to the genre name, which actually works like a *key word*.”

nombres de los géneros, para las competencias de escucha, tienden a aparecer en un lenguaje “esotérico” que incorpora jerga existente o que crea una propia. Aun así, en las culturas musicales generalmente no se hace una distinción del tipo de categorías por el tipo de categoría lingüística, como sí sucede, por ejemplo, en la taxonomía linneana, donde las categorías científicas usan latinismos. El hecho de que las categorías científicas y populares (oficiales y *de facto*) de la música compartan el mismo dominio de categorías lingüísticas de hecho genera el inconveniente de que haya diferencias conceptuales entre géneros homónimos, como se explica en [3.1.2](#).

Por otra parte, Marino (*op. cit.*: 249) hace notar que dentro de las culturas musicales también se establecen convenciones para el nombramiento de nuevos géneros. Esta situación se hace evidente en la cultura popular contemporánea con el fenómeno que el autor llama *generificación*, haciendo referencia a la excesiva diversificación de categorías en este ámbito. Esta situación es producto de una sobre especialización de algunos nichos que encuentran una necesidad de distinguir las clases de música a un nivel muy específico.¹²⁶ La convención usada, denominada *libfix* por el lingüista Arnold Zwicky en 2010, es la de tomar partes de palabras altamente productivas o informativas y combinarlas libremente para generar neologismos. Los prefijos y sufijos pueden ser “clásicos” como *neo*, *post* o *psico*; modernos como *techo*, *electro*, o *trónica*; o las mismas etiquetas genéricas o partes de ellas como *rock*, *folk*, o *hop*. De esta manera surgen etiquetas genéricas como *electro-hop*, *post-rock*, o *folk-trónica*. En cualquier caso, si se comprende la convención, la semanticidad del neologismo puede aportar a la significación del género.

4.2.3. Metáfora y metonimia en el género musical

Si, como afirman Lakoff y Johnson (1986: 39), “la metáfora [...] impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción”, y “nuestro sistema conceptual ordinario [...] es fundamentalmente de naturaleza metafórica”, entonces los

¹²⁶ De acuerdo con la teoría del nivel básico de categorización, estas categorías corresponden a subgéneros.

géneros musicales están impregnados de metáforas. Esta situación, naturalmente, afecta la significación del género y, por lo tanto, también de la música.

Las metáforas son *tropos*: figuras de representación por sustitución del sentido. Semióticamente funcionan como índices ya que representan a su objeto en una relación de contigüidad. La música se vale constantemente de índices para su significación, al punto que “virtualmente *todos* los tipos de signos musicales pueden ser considerados, al menos parcialmente, indexicales” (Tagg 2012: 162).¹²⁷ La descripción de la música (en cualquier teoría de la música), por lo tanto, debe hacerse en términos metafóricos. Jaquier y Callejas Leiva (2013: 66) distinguen la metáfora conceptual de la metáfora lingüística y afirman que “la metáfora conceptual puede ser definida como el proceso imaginativo que tiene lugar durante nuestra experiencia; mientras que la metáfora lingüística implica hacer uso del lenguaje verbal para referirnos a dicha experiencia”. La metáfora musical permite que las descripciones no dejen de lado la experiencia de la música.

Una de las formas en que se manifiesta la metáfora musical es a través de la *sinestesis* —metáforas de sensorialidad cruzada (*cross-sensory metaphors*) que, como condición esencial de la cognición humana, son recurrentes en las representaciones musicales (Tagg 2012: 65). Es común encontrar descripciones sonoras en términos espaciales —como sonidos “altos” y “bajos”, o “grandes” y “pequeños”— o de movimiento —como “rápido” o “lento”— por mencionar algunos ejemplos. Si estos atributos son usados para la categorización de las entidades musicales, entonces la metáfora se incorpora al género; incluso puede hacer parte del descriptor, como en la *música ligera*, en donde el “peso” de la música se refiere al contenido expresivo.

En ocasiones un género puede valerse de una metáfora y ser nombrado de acuerdo con ésta, pero la resemantización hace que la etiqueta pierda su función descriptiva y se convierta en simbólica. Éste parece ser el caso de la *salsa*. La metáfora del “sabor” de la música ha estado presente especialmente en la música latina en todo el último siglo. La salsa como un “sabor especial” de la música terminó por conformar dicho género en la década de 1960. A pesar de la relativamente corta existencia del género, el término ‘salsa’ en la práctica

¹²⁷ “virtually all musical sign types can be considered as at least partially indexical”.

musical actualmente parece tener más una función simbólica dentro de la misma cultura latinoamericana, como nombre propio del género, que como una referencia a las características musicales.

La otra categoría relevante de los tropos para las formas simbólicas discursivas como la música es la metonimia. A diferencia de la metáfora, en la metonimia la traslación de sentido se produce por la pertenencia a un mismo universo conceptual o *isotopía*. La sustitución puede ser del tipo causa/efecto, productor/producto o contenedor/contenido, entre otros. En la música, todos éstos pueden ser atributos; por lo tanto, el juego de sustituciones hace parte de la dinámica de significación del género. Por ejemplo, en un paratexto que menciona que un pianista “interpreta a Mozart y Beethoven” evidentemente refiere a la música escrita por estos compositores. Pero esta información, junto con la metonimia implícita compositor/movimiento estilístico, puede servir como representación de la categoría “música clásica para piano”.

Las metonimias más comunes son las sinédoques, en las cuales se presenta una relación de inclusión entre ambos significados, del tipo parte/todo. Este tipo de índices está presente en el género desde su misma constitución. Por ejemplo, ya que el estilo es uno de los atributos usados para concebir los géneros, a través de sinédoques se puede hacer una sustitución estilo/género. Por esta razón en algunos casos se hace más difícil distinguir ambos conceptos (incluso en casos donde el género y el estilo no son homónimos).

Son especialmente relevantes para el estudio de los géneros musicales las sinédoques que presentan la sustitución elemento/conjunto. Según esta propiedad, una entidad musical miembro de un género puede representar la totalidad de este, de la misma manera en que el género puede representar a la entidad (en su identidad misma). Por ejemplo, en las últimas décadas del siglo XX se popularizó internacionalmente el tema musical “Chorando se foi” de la agrupación francesa-brasileña Kaoma.¹²⁸ Ésta fue la canción más popular del género brasileño *lambada*. Dada la poca presencia internacional del género y el éxito global de la canción, a ésta se le empezó a reconocer como “la Lambada”. En este caso, la indicación genérica prácticamente usurpa la identidad de la entidad musical.

¹²⁸ Se trata de un arreglo de la canción saya “Llorando se fue” de la agrupación boliviana Los Kjarkas.

Otro tipo de sinécdoque que frecuentemente involucra al género musical es el de la sustitución categoría/subcategoría. Dentro de los sistemas genéricos, un género o subgénero puede representar al sistema completo. Esto puede llegar a ser una ventaja en ciertos contextos, pero también una desventaja para otros. Fabbri (1982: 64), por ejemplo, al explicar el sistema de la *canzone* en Italia, necesita aclarar de qué exactamente está hablando puesto que el metagénero ‘canción’ cubre una gran variedad de terrenos geográfica e históricamente con notables diferencias conceptuales. De esta forma, la referencia a “la canción” puede ser el sustituto de la canción popular moderna italiana.¹²⁹

Hay que recordar que las metonimias hacen parte de los modelos cognitivos y que su convencionalización lleva a la creación de estereotipos, como se vio en el caso de los himnos nacionales (*vid.* [2.2.1.](#)). Otro caso es el que propone Tagg (2012: 163) al mencionar que un vals interpretado en acordeón francés (“Accordéon mussette”) puede ser una representación del París clásico. Se ve acá un doble caso de sinécdoque en el que la entidad musical representa al género y éste a su vez a un concepto extramusical, pero que hace parte de la misma isotopía.

Tagg (2012: 524) denomina *sinécdoques de género* a los casos en que se manifiesta un estilo musical diferente al convencionalmente asociado al género. Al incluir la referencia a ese “otro” estilo, los sonidos asociados aluden no solo al estilo sino al mismo género del que el estilo hace parte.¹³⁰ Ejemplos de sinécdoques de género serían, entonces, los tópicos y los marcadores de estilo (*cf.* López Cano 2004a: 392). Tagg (2012: 527) propone el ejemplo de la canción “Fernando” de la agrupación Abba, en la cual los pasajes con instrumentación andina, junto con sus características técnicas, se entienden como un estilo “foráneo” al que presenta la canción “disco” de los años 1970, y conllevan a su interpretación como “música andina”.

¹²⁹ Fabbri (*ibid.*) hace notar que el idioma en el que se comparte la indicación genérica ayuda a esta distinción puesto que, en este sentido, un término como *lied* no es traducible en *canzone*.

¹³⁰ El autor propone el ejemplo de la interpretación del tema de la película *Psicosis* en una sala de concierto con escuchas de música popular que no lo reconocen. Por sus características estilísticas, el género se interpreta en como música de arte moderna y no como música de película popular de horror. Sin embargo, en esta interpretación se asume que hay un género “original” que se sustituye por otro. Podría plantearse que, sin los atributos de intertextualidad con la película, no hay razón para considerar esa pieza como “música de película”, con lo cual no vendría al caso una operación metonímica.

Casos más problemáticos de sinécdoques de género pueden ser los arreglos o transcripciones, como el caso de “Chorando se foi”. A pesar de su reconocimiento como lambada, el hecho de que el tema sea tomado de una canción saya boliviana puede llevar a un problema de categorización para quienes conocen por igual el original y el arreglo. Éste sería el mismo caso de “La bamba” que en su versión tradicional es un son jarocho, pero que también se ha estandarizado en la cultura popular en una versión de *rock and roll*. La identidad de la entidad (no del hecho musical) se debate entonces entre ambos géneros. Hay que recordar cómo una misma entidad musical puede representarse a través de diferentes modelos conceptuales (*vid.* [2.1.4.](#)), pero la sinécdoque de género puede ser tanto una ayuda para la semiosis como un problema semántico.

4.3. La dimensión pragmática del signo musical: la escucha musical

Para que la música y el género funcionen como signos, deben tener la posibilidad de significar, es decir, debe haber una capacidad de que un *intérprete* correlacione el signo con su objeto semiótico y lo traduzca. Si bien el género actúa tanto en el nivel poético de la música, como el estésico y el neutro, las características de significación son diferentes para cada nivel. Trataremos acá exclusivamente al proceso que concierne a la esfera estésica, particularmente a su etapa final, es decir, no la que ocupa el “intérprete musical” sino directamente la que implica la *escucha del hecho musical* (de la cual, sin embargo, puede derivarse la interpretación musical). La intención de esta exploración es entender el funcionamiento del signo en su dimensión pragmática. No es un objetivo reevaluar el concepto de *escucha musical* ni llegar a un análisis de profundidad sobre qué se escucha en la música.

Aunque hay muchas maneras en que el género y la música producen sentido, nos limitaremos a analizar aquéllas que involucran la indicación genérica como mediador de este proceso. Para entender la incidencia del género en los procesos de escucha de la música es necesario analizar sus propiedades. Según las diferentes posibilidades de relación del género y la escucha clasificamos los tipos de escucha y exponemos modelos semióticos que ilustran la forma como operan los signos.

4.3.1. Competencias de escucha musical

Al ser el objeto semiótico de la música una experiencia sensible de naturaleza sonora (aunque no exclusivamente), la capacidad de interpretación del signo depende de *competencias de escucha musical*.¹³¹ Las competencias son habilidades cognitivas que brindan la capacidad de producir sentido en la música (*vid.* [3.2.](#)). En términos semióticos (peirceanos) corresponden al fundamento sobre el que opera la significación (*cf.* Hatten 1994: 243). Bajo el modelo de la cognición enactiva (*vid.* [2.2.1.](#)) las competencias se entienden como un “saber hacer”. Según López Cano (2004a: 429–430), la enacción concibe la cognición como *acción efectiva*; el mundo emerge de la interacción del organismo con su entorno y, por lo tanto, la cognición requiere de la representación signica para realizar su tarea.

Las habilidades cognitivas son estrategias por medio de las cuales puede crearse la interacción con la música. En los procesos de escucha musical, estas estrategias guían la percepción para darle el carácter estético con el que la música cobra sentido. Estas estrategias están contempladas en los modelos cognitivos presentados en [2.2.1.](#): los esquemas, las provisiones (*affordances*), los agrupamientos (*clusters*), metonimia, mapeo entre dominios, entre otras.

Hatten (1994: 10) considera que las competencias musicales necesarias para la comprensión de una obra musical están representadas en el concepto de *estilo*. Es decir, el estilo comprende las competencias con que una obra musical trabaja su funcionamiento simbólico.¹³² La propuesta de Hatten, sin embargo, está dirigida a una etapa específica de la interpretación que es la que ocupan principalmente los músicos o personas con formación musical.

¹³¹ Stefani (1987:21) define la semiótica musical como la disciplina cuyo objeto de estudio son las competencias musicales.

¹³² El estilo como competencia es, por lo tanto, más que un repositorio de tipos, y sobrepasa las simples capacidades generativas de una gramática basada en reglas (*cf.* [3.2.2.](#); Hatten, *op. cit.*: 29).

Para tener un panorama más completo de las competencias musicales, sin remitirnos directamente a un tipo específico de escucha, podemos acudir al modelo que propone Stefani (1987: 9). Stefani separa las distintas posibilidades de competencias musicales por niveles desde lo antropológicamente más básico hasta el conocimiento especializado, o en palabras del autor, “de lo ‘humano’ a lo ‘social’, a lo específicamente ‘musical’, tornándose más y más capacitado en un sentido artístico” (*ibid.*: 16).¹³³

El autor analiza entonces las competencias desde una dicotomía de la experiencia musical, dividida en lo que él llama competencia alta (o intelectual) y popular. Mientras que para la competencia alta los niveles especializados son los más pertinentes y los niveles generales pierden pertinencia, en la competencia popular resulta al contrario: son más pertinentes los niveles más generales y no llegan a ser tan pertinentes los niveles especializados (*ibid.*: 17). Por ejemplo, mientras que para los poco conocedores de cierta música algunos aspectos técnicos no llegan a ser relevantes para el sentido que les genera la música, para los expertos el reconocimiento de los esquemas sensoriales-perceptuales (como, por ejemplo, el de sonidos agudos/graves) de tal música no son pertinentes pues ya habrán trascendido hacia un conocimiento más especializado.

Stefani encuentra en este modelo una zona de competencias comunes para ambas aproximaciones, y también un espacio para posibles desarrollos de cada una. En esta zona de competencias comunes, la competencia alta tiende a atraer la producción de sentido hacia las prácticas musicales más específicas y la competencia popular tiende a llevarla al nivel de los contextos sociales (*loc. cit.*: 19). Este modelo nos da la oportunidad de dar una mirada global al problema de la escucha musical.

¹³³ “from the ‘human’ to the ‘social’, to the specifically ‘musical’, becoming more and more qualified in an artistic sense.”

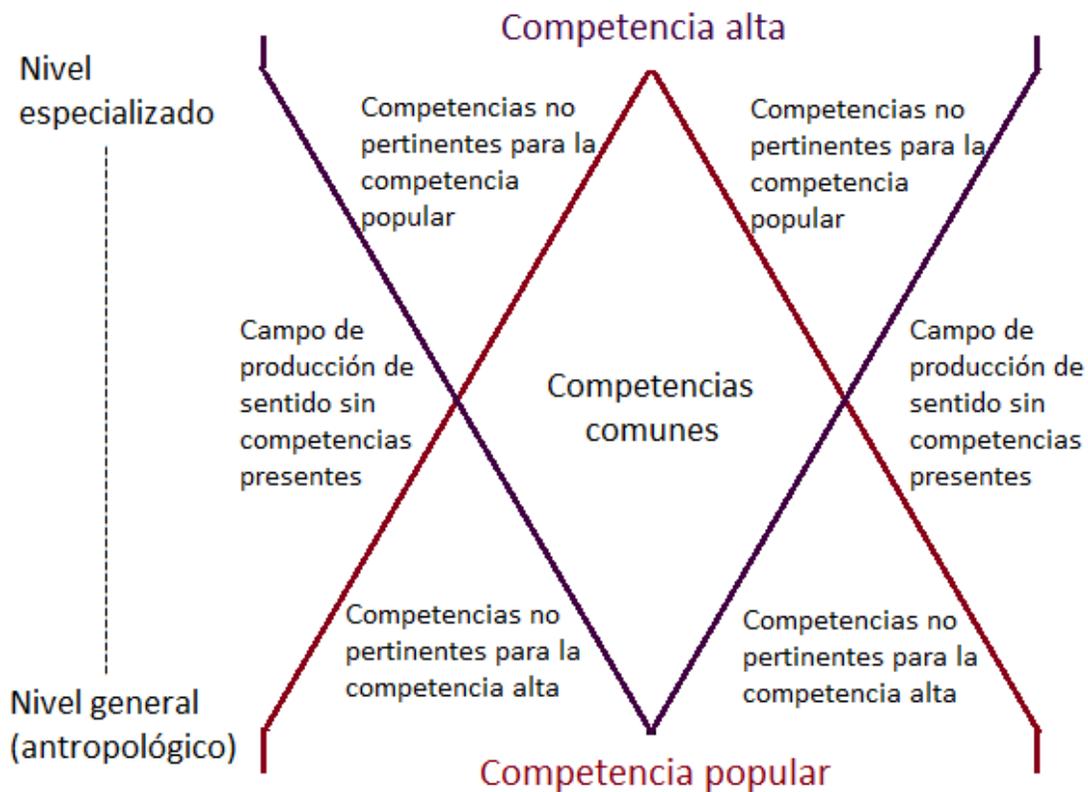


Figura 8: Modelo de competencias musicales de Stefani (1987)

4.3.2. Clasificación de la escucha musical

Tradicionalmente en la música se ha hecho una distinción entre escucha autónoma y heterónoma; es decir, si la escucha es sobre la música o si la música es un elemento de una experiencia multimodal. Herbert (2012) explica que el binarismo de una escucha ‘dirigida’ en contraste con una escucha no dirigida o distraída, o una escucha ‘profunda’ comparada con una escucha ‘superficial’, refleja más unos ideales de escucha de ciertos paradigmas de la música de arte occidental que la escucha efectiva de cualquier tipo de auditor.

Desde la perspectiva ecológica de la percepción, no hay escuchas totalmente autónomas. La escucha de la música es necesariamente multimodal, aunque varíe el grado de atención sobre el objeto sonoro. Este “grado de atención” no se puede precisar con un sistema binario, ni tampoco se puede suponer que es estático. Herbert (*ibid.*), a partir de los resultados

de un estudio empírico sobre la escucha cotidiana de la música, presenta un modelo de la conciencia de la escucha como un sistema dinámico fluctuante y continuo (sin “estados” discretos) compuesto por una serie de variables interactivas. Éstas incluyen fluctuaciones en los focos de atención, conciencia (*awareness*), cambios en el pensamiento, imágenes, percepciones de compresión temporal y estasis, entre otros. Por otra parte, “las experiencias de escucha de la música son inevitablemente personales, relacionales y situacionales. La escucha se identifica como un proceso performativo y reflexivo”¹³⁴ (Herbert, *op. cit.*); el auditor es también creador e intérprete —entra así en la esfera poética de la música.

Para efectos del objetivo de análisis que pretendemos llevar, coincidimos con Herbert sobre la naturaleza de la escucha musical, sin la necesidad de tipificar los elementos anteriormente descritos. Podemos entonces definir la *escucha musical* como aquella en la que el objeto sonoro (o *sensible*, si se considera que la experiencia de escucha no es exclusivamente auditiva) se percibe como *música*, es decir, donde opera esta función sígnica, independientemente del grado de atención o de conciencia que haya en la escucha.¹³⁵ Es importante recordar que esta cualidad no depende del objeto mismo sino del intérprete del signo, en este caso, el auditor. Si bien existen diferentes formas de categorizar y clasificar los tipos de escucha musical,¹³⁶ nos limitaremos a examinar los tipos de escucha de la música en su relación con la interpretación del género. Particularmente, nos interesa acá distinguir la forma como la indicación genérica guía estos procesos según el nivel de competencias de escucha musical.

Las competencias musicales —así como la indicación genérica— afectan en gran medida la manera como la música es escuchada. Según la propuesta de la teoría de las competencias musicales de Stefani (1987, *vid.* [4.3.1.](#)), aunque hay varios niveles en los que se pueden analizar las distintas competencias musicales, hay competencias que son comunes tanto para quienes trabajan en un nivel de especialización de la música como para quienes trabajan con competencias populares. Podemos agrupar estas competencias bajo la categoría

¹³⁴“experiences of listening to music are inevitably personal, relational and situational. Listening is identified as a performative, reflexive process”.

¹³⁵ Esta definición de la escucha musical también aplica si se considera que la escucha no es solo un acto perceptivo sino también imaginativo, o no solo individual sino también social.

¹³⁶Laluz (2010), por ejemplo, menciona 25 tipos de escucha musical en los que se consideran distintas variables como la atención, las competencias o la disposición, propósitos y juicios del escucha, entre otros.

de *familiaridad* con la música. El campo de producción de sentido de la música que no está cubierto con competencias lo concebimos entonces como una *infamiliaridad* con la música. Las categorías *familiaridad/infamiliaridad* indican, entonces, el dominio o no de los conocimientos y habilidades cognitivas ideales para interactuar con el hecho musical —que llevan a acciones de escucha como identificación, reconocimiento o apropiación de la entidad musical— en términos de valores comunes para la cultura musical. Decimos entonces que alguien es familiar con cierta música cuando puede comprenderla en términos similares a los que trabaja la cultura musical en la que se manifiesta. Los límites difusos de estas categorías incluyen, además, las competencias que no son pertinentes para la competencia alta o popular.

Ya que es diferente la forma como las personas escuchan la música, también lo es la forma como la representan a través del género. Al depender la categorización musical de la interacción con la música y no de la música misma exclusivamente, las competencias de escucha musical inciden en este proceso. Por ejemplo, alguien con conocimientos de la música barroca puede escuchar *El clave bien temperado* de J.S. Bach y prestar atención al desarrollo contrapuntístico, sabiendo que hay piezas clasificadas como ‘fugas’ y reconociendo las implicaciones que esto tiene en los atributos de ellas; mientras que alguien ajeno a ese estilo musical es probable que no tenga la competencia necesaria para distinguir el juego contrapuntístico y por lo tanto atienda otros componentes de la música, como la melodía, la armonía o el ritmo, o incluso use modelos cognitivos que conciben la música de una manera diferente que no se segmenta en tales componentes; su categorización de esta música será, por lo tanto, diferente al primer caso.

La indicación genérica también afecta los procesos de escucha musical pues con su presencia actúa como representamen de la entidad musical escuchada, mientras que en su ausencia, el género actúa —en principio— como interpretante inmediato, quedando abierta la posible categorización musical. De todas maneras, en el primer caso la escucha musical también depende de la comprensión que se tenga del género referenciado.

La presencia/ausencia de la indicación genérica incide de manera diferente según el nivel de competencias de escucha que posea el auditor. La presencia de la indicación genérica no debe tomarse necesariamente del momento específico del hecho musical. Si en otro

momento (de escucha musical o no) hubo una apreciación de un paratexto que —como signo de argumento— relaciona cierta entidad musical con un género, a través de la memoria este signo puede volver a estar presente en otras ocurrencias de la misma entidad musical. Con las dos dicotomías presentadas definimos cuatro tipos de escucha, ilustrados en el siguiente gráfico:



Figura 9: Tipos de escucha musical

Al igual que las categorías de competencias musicales y la indicaciones genéricas, los tipos de escucha musical acá presentados son en gran medida difusos. El objetivo de esta clasificación de la escucha musical en un nivel primario es solamente presentar la manera en que estas diferencias afectan la interpretación del signo musical y del género; no es la intención analizar a fondo los aspectos de la escucha musical.

Para analizar las diferencias entre estos tipos de escucha, hacemos una proyección de un *modelo de escucha* para cada uno de ellos. Estos modelos no deben entenderse como una escucha “ideal” sino más bien como una simulación de escucha (*cf.* López Cano 2004^a: 406), como constructo teórico, a partir de características prototípicas de cada uno de los tipos, que permite abordar apropiadamente el objeto de estudio. Es importante distinguir y diferenciar las características de la *escucha real*, que no se puede analizar por medio de estas

herramientas y es necesario proceder con técnicas experimentales de psicología y cognición musical (*ibid*: 419).¹³⁷ No se puede, por lo tanto, prever los resultados de escuchas reales a partir del ejercicio analítico sobre el modelo, más sin embargo puede dar una idea de las posibilidades que habrá en tales casos.¹³⁸ Examinaremos a continuación los modelos de escucha para cada uno de los tipos propuestos.

4.3.3. Modelos de escucha

1. Audición familiar guiada

En el primer tipo de escucha propuesto, el auditor posee las competencias de escucha necesarias para la comprensión de la entidad musical y tiene (o ha tenido) acceso a una indicación genérica como guía de la audición. Podemos ilustrar esta situación con alguien familiarizado con la música europea de la “práctica común” que escucha una interpretación de *El clave bien temperado* y tiene la información que indica que aquello que escucha son preludios y fugas (ya sea con los títulos genéricos de cada pieza o con comentarios a la música).

Operan en este caso dos signos que están vinculados a través de la entidad musical; en uno funciona como objeto semiótico y en el otro como representamen:

¹³⁷Cf. Kreutz, Schubert y Mitchell 2008.

¹³⁸Los *modelos de escucha* acá presentados no corresponden al concepto de *escucha modelo* propuesto por López Cano (2004a) puesto que este último está dirigido al análisis de las competencias musicales que obras musicales determinadas exigen para ser comprendidas mientras que los *modelos de escucha* funcionan en un nivel de abstracción mayor, no con competencias musicales específicas sino con las posibilidades de interpretación que ofrece cada uno de los tipos de escucha acá presentados.

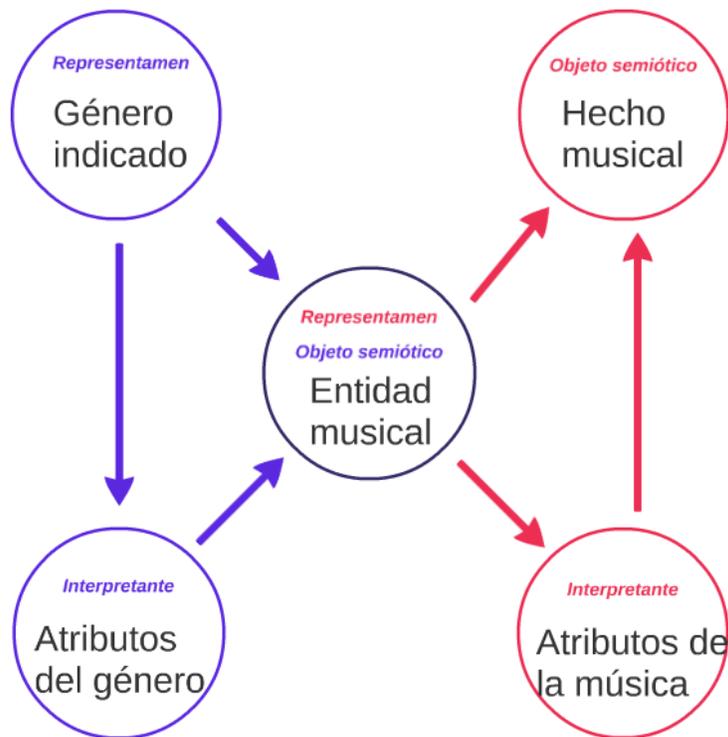


Figura 10: Relación de los signos de la música y el género en la audición familiar guiada

Los interpretantes se contrastan para corroborar que efectivamente hay una correspondencia entre el modelo conceptual que se posee para el género y los atributos del hecho musical. Si la hay, las interpretaciones estratégicas que guían la audición surgen de ese modelo conceptual. Adicionalmente, el ejercicio de escucha puede fortalecer las competencias musicales, y este mayor dominio de las habilidades cognitivas que dan una comprensión de la música, junto con el mayor conocimiento adquirido, brindan la posibilidad de tener esquemas más específicos con los cuales se puede llegar a categorizaciones más especializadas, como por ejemplo subgéneros. De esta manera, la escucha atenta de las fugas de *El clave bien temperado* contribuye no solo a fortalecer el modelo conceptual de este género y las competencias necesarias para su reconocimiento, sino también a la posibilidad de tener categorizaciones más específicas para estas piezas, como por ejemplo *fugas barrocas* o *fugas de Bach*.

Si no hay concordancia entre el género escuchado y el género indicado, esto puede deberse a varias razones. Una es que el modelo conceptual preconcebido para el género

indicado excluya los atributos del hecho musical. Otra posibilidad es que el contexto de escucha distorsione los atributos de la entidad musical que llevan a asociarla con ese género. En tales casos, hay dos posibles decisiones por tomar. La primera es rechazar el paratexto asumiendo que la información expuesta no es válida. La segunda es aceptar la información del paratexto y reajustar el modelo conceptual del género según las interpretaciones estratégicas que se hagan en la escucha. En esto influye el grado de responsabilidad del paratexto (cf. [3.4.2.](#)) y su consecuente confiabilidad. Si el paratexto es autoral, como en los títulos genéricos asignados por el compositor, es menos probable que éste se rechace.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que la entidad musical es un tipo abstracto pero el hecho musical es un caso concreto. Si el auditor tiene familiaridad con la entidad musical y ya la ha asociado con anterioridad a algún género, puede que el hecho musical difiera del ‘ideal’ de esta entidad musical y por lo tanto no tenga una plena correspondencia con ese género. Recordemos cómo una misma entidad musical puede representarse a través de diferentes modelos conceptuales (vid. [2.1.4.](#)) y se pueden producir sinécdoques de género, como se observó en el caso de “La Bamba” (vid. [4.2.3.](#)). Si un auditor escucha una versión de rock and roll de esta canción —como la popularizada por Ritchie Valens en 1958— pero cuenta con un paratexto que indica que la canción es un son jarocho, efectivamente no va a haber una correspondencia entre el género del hecho musical y el indicado.

2. *Audición no familiar guiada*

En el segundo tipo de escucha propuesto, el auditor no posee las competencias de escucha necesarias para la comprensión de la entidad musical, pero tiene acceso a una indicación genérica que refiere a aquello que escucha. Esta situación podemos ilustrarla con alguien proveniente de una cultura musical no occidental que escucha *El clave bien temperado* y se le indica que aquello son preludios y fugas. Tal situación puede conducir a dos situaciones principalmente. Una es rechazar la indicación genérica al considerarla irrelevante. En este caso la audición no es guiada por la indicación genérica y equivale al cuarto tipo de escucha propuesto.

La otra posibilidad es que se acepte la indicación genérica. No obstante, hasta el momento de la escucha, el auditor no cuenta con un modelo conceptual para la categoría puesto que, al no estar familiarizado con la música, tampoco lo está con el género. Los únicos interpretantes que hay para la indicación genérica y que pueden “guiar” la audición son las asociaciones que pueda dar la categoría lingüística —como en el caso de *fuga*, la idea de escape. Sin embargo, guían en la dirección “correcta” dependiendo de la acertada asociación que se haga de la categoría lingüística con el hecho musical. Si, por ejemplo, en el caso presentado, la interpretación de ‘escape’ lleva a una escucha que busca asociar el contenido expresivo con ideas extramusicales de persecuciones de personas, el modelo conceptual que produzca este auditor para este género no coincidirá con el establecido como unidad cultural y puede decirse que en vez de “guiar” la audición, la indicación genérica “desvía” su comprensión. Esto no quiere decir que no pueda haber una apreciación estética de la entidad musical; el nivel estético opera independientemente de cuáles sean esos valores.

La indicación genérica puede guiar la audición si, a pesar de no poseer previamente competencias musicales ni modelos conceptuales preconcebidos para el género, la categoría lingüística surte al auditor de las competencias adecuadas. Podemos ilustrar esta situación con un auditor no familiarizado con la música oriental que escucha música referida como *Música vietnamita*. Con ello se da a entender que lo que escucha es originario de Vietnam y es ‘música’; tal información ya constituye una guía de la audición.

A diferencia del modelo de audición familiar, en la audición no familiar no hay necesariamente una correspondencia entre el género indicado y los atributos de la música; la interpretación está mediada por el significado de la categoría lingüística:



Figura 11: Relación de los signos de la música en la audición no familiar guiada

Al no haber un conocimiento previo del género, se empieza a formar un modelo conceptual de este, en donde la primera referencia que comienza a configurar la dinámica del prototipo es justamente aquello que se escucha. Ahora bien, sin poseer un dominio de las competencias musicales, las estrategias de interpretación surgen de experiencias y conocimientos con los cuales puede hacerse algún tipo de asociación con el hecho musical en cuestión. Eso puede llevar a interpretar la entidad musical y el género consecuente como “una especie de” aquello con lo que se dio la asociación. Tales estrategias ayudan a pasar de una escucha no familiar a una familiar.

La música expresada como “una especie de [algo]” es —en principio— un interpretante inmediato. Cuando la asociación se efectúa se convierte en un interpretante dinámico. Puede incluso llegar a ser un interpretante final si tal asociación se incorpora dentro del modelo conceptual socializado de la categoría, es decir, como un hábito de interpretación.

El argumento resultante es: “este género es una especie de [concepto asociado]”. Por ejemplo, Brackett (2016: 76) cita a W.C. Handy en una discusión de la canción de Phil Jones *Got No More Home Than a Dog* en la que dice: “Era un *blues*, pero la palabra no formaba parte de su título. Lo que nosotros ahora llamamos *blues*, para los músicos *folk* significaba una *especie* de canción”.¹³⁹

3. Audición familiar no guiada

El tercer tipo de escucha propone un auditor que posee las competencias de escucha que sugiere la entidad musical pero no cuenta con un paratexto que indique a qué género corresponde. Las estrategias interpretativas dependen, en este caso, completamente de las competencias musicales y la interpretación del género depende de cómo se conduzcan estas estrategias.

Volvamos al caso del auditor de *El clave bien temperado*, familiarizado con la música, pero esta vez sin acceso a la indicación genérica. La cultura musical occidental, a través del conocimiento musicológico, sugiere que las entidades musicales que tienen los atributos de aquellas piezas son clasificadas como *preludios y fugas*. Pero éste es el interpretante final dentro de este contexto. En otros contextos el interpretante final puede corresponder a otras categorizaciones musicales (*vid.* [3.1.1.](#)).

Ahora bien, para que el auditor en su interpretación de escucha llegue a estos géneros propuestos debe, por una parte, conocer los modelos conceptuales de ellos y, por otra parte, ser capaz de asociar el hecho musical a estos modelos. Influye en ello tanto los atributos del hecho musical como el contexto de audición. Las distintas interpretaciones y versiones de las entidades musicales pueden resaltar u ocultar atributos que, si son parte del contenido nuclear de la categoría, afectan la posibilidad de correlación entre la entidad y el género. Por ejemplo, en mi tesis de maestría en música (Mendoza Halliday 2014: 81) expongo cómo el *ballet* “Cascanueces” de Chaikovski, interpretado en conciertos “navideños”, lleva a una

¹³⁹“It was a blues, but the word formed no part of its title. What we now call blues, to the folk musicians meant a *kind* of song”.

interpretación de esta obra como *música navideña* por el contexto de escucha y el contenido expresivo, y la ausencia de algunos elementos que llevan a asociarla con el género *ballet*. En todo caso, esta correlación se logra por medio de semejanzas de familia.¹⁴⁰

Si no están las condiciones que hacen posible correlacionar la música con el género designado como interpretante final, ya sea por desconocimiento este género, o por un contexto de audición que guía hacia otro género, o cualquier otra posible razón, la pieza se interpreta con aquel género que cree una congruencia semiótica. Tal género surge como interpretante inmediato y por lo tanto no es necesario que sea oficial; puede ser un género *de facto, ad hoc*, o una categoría superordinada (súper género), incluida la de ‘música’ u otras categorías relativas a ésta.

Hay que considerar, en todo caso, que el nivel de competencias en lo que consideramos ‘familiaridad con la música’ puede ser muy diverso. Como se explica en [2.2.3.](#), de toda la gama de categorías posibles en la dimensión vertical de la categorización, aquella que tiende a operar primeramente es la que se ubica en el nivel básico: la que tenga el máximo de informatividad y eficacia en los procesos cognitivos y comunicativos, aunque este nivel varía según las capacidades y contextos de cada auditor. Por ejemplo, las piezas de *El clave bien temperado* pueden categorizarse como *música clásica*, *música barroca*, *música para tecla*, y otras además de la ya nombrada fuga. Asimismo, pueden surgir categorías más específicas que llegan hasta la misma entidad musical, según el grado de familiaridad. Aun así, es posible plantear un género ‘básico’ como aquél en el que en condiciones ‘normales’ de escucha se categoriza la entidad musical.¹⁴¹

Es común que el nivel básico de categorización corresponda con el género como interpretante final, por una parte, porque la categoría socialmente compartida y generalizada suele primar en los procesos cognitivos de identificación y reconocimiento, y por otra parte, porque este interpretante final tiende a provenir de las características que determinan el nivel básico de categorización (*cf.* [2.2.2.](#)). Sin embargo, hay que recordar que esta asociación ocurre en una escucha modelo, pero no está garantizada en casos de escucha real.

¹⁴⁰ Aplican acá también las sinédoques de género.

¹⁴¹ Esto aplica particularmente para lo que López Cano (2004a: 406) llama *escucha modelo*.

4. *Audición no familiar no guiada*

En el cuarto tipo de escucha propuesto, el auditor no posee las competencias de escucha necesarias para la comprensión de la entidad musical ni tiene acceso a una indicación genérica. Sin estas competencias puede estar en duda la interpretación del hecho musical como ‘música’. No necesariamente será éste el caso, pues la intuición, junto con las semejanzas de familia, puede generar las competencias necesarias para una escucha ‘musical’ (aunque la seguimos considerando ‘no familiar’). Hay que tener en cuenta además que, como sugiere Eco (1981: 81), el texto no solo se apoya sobre las competencias, también contribuye a producirlas.

Las semejanzas de familia que contribuyen a generar estas competencias de escucha musical son asociaciones a modelos conceptuales de otros tipos de música ya asimilados por el auditor. Una posibilidad de interpretación del género es, precisamente, la asociación con los géneros ya conocidos. La interpretación: “esta [entidad musical] es una especie de [género asociado]” puede llevar a modificar el modelo conceptual del género para que la entidad musical se ajuste dentro de sus límites (difusos). No se puede negar la validez de esta interpretación como una forma de significación musical, pero no corresponderá con el interpretante final que opera en la cultura musical —si es que se trata de alguna entidad musical ya clasificada dentro de algún medio— a menos que se comparta socialmente y se acepte como hábito de interpretación.

Otra posibilidad de interpretación del género es categorizar la entidad musical con un súper género; es decir, usar una categoría más amplia con límites más abiertos que incluya los atributos que sí se alcanzan a comprender. Por ejemplo, si algún auditor no está familiarizado con el son jarocho, en su audición de algún son no podrá categorizarlo de esta manera si no cuenta con una indicación genérica. Los atributos más sobresalientes de la música de este género tradicionalmente son la instrumentación, el ritmo, ciertas características armónicas, melódicas y líricas, su origen veracruzano y su práctica de baile. Estos atributos lo distinguen de otros géneros relativos de la música mexicana. Si no se poseen las competencias necesarias para hacer estas distinciones, la categoría funcional

puede ser “música mexicana”, o incluso “música latinoamericana”, “música folclórica” u otras, y éstas ocupan la función del género. Aunque dentro de la taxonomía musical correspondiente se entiendan como categorías superordinadas, tales categorías están en el nivel básico del contexto de escucha.

En otros casos, la comprensión del fenómeno musical ni siquiera hace necesario recurrir al género (en su sentido convencional) para categorizar la entidad musical. Puede ocurrir cuando la música no es el componente central del evento (o eventos) percibido(s), o cuando solo es necesario comprender la “musicalidad” del fenómeno, como ocurre en escuchas desinteresadas. Lo más probable es que la categoría de la entidad musical sea la misma del fenómeno musical (como en: “esto es *música*”). Estas categorías, que también pueden entenderse como súper géneros en cuanto a que forman parte de los niveles jerárquicos que conforman las taxonomías musicales, igualmente ocupan el nivel básico de estos contextos de escucha.

En este tipo de escucha es habitual que se recurra a géneros *ad hoc* para categorizar la entidad musical. Estos interpretantes tienen una función personal de explicar la música, pero tienen pocas posibilidades de convertirse en hábitos de interpretación por acuerdo social. Como se mencionó en [3.1.2.](#), estos géneros pueden existir en la mente sin necesidad de tener categorías lingüísticas que los identifiquen.

Otro caso posible es que se trate de música que no ha sido clasificada. Podemos ejemplificar este caso con la primera audición de música de vanguardia —surgida de una exploración más que de la continuación de una corriente estética. Como la música no se ajusta propiamente a un modelo conceptual determinado, en teoría no hay un género como interpretante final puesto que no existen, hasta el momento, hábitos de interpretación; la categorización de cualquier auditor queda abierta a todas las posibilidades expuestas arriba. La entidad musical puede, por lo tanto: 1) modificar el modelo conceptual de algún género de la música contemporánea; 2) categorizarse con súper géneros como “música contemporánea” o “música de vanguardia”; 3) categorizarse con géneros *ad hoc* o *de facto* como “música rara” o “música nueva”.¹⁴² Otra posibilidad más es que se reconozca que la

¹⁴² Véase [4.5.2.](#)

entidad no se ajusta a un modelo conceptual preconcebido, pero que se vea en ella la posibilidad de formar uno nuevo. Esto da pie para el surgimiento de un nuevo género. El modelo conceptual de éste surge de las *provisiones* de la entidad musical y puede anteceder al establecimiento de una categoría lingüística que lo identifique.

4.4. La expectativa en la significación del género

Uno de los aspectos más relevantes en la función del género tiene que ver con las expectativas que produce, especialmente en la esfera estética de la música. Las expectativas, así como las convenciones, se establecen por actos de repetición ejecutados por grupos de personas (Holt 2007: 3). Dada la capacidad del género de producir ‘contratos’ tácitos entre creadores y consumidores (Chandler 1997: 6), las expectativas que posibilita el género son usadas para conducir la significación de la música.

Las convenciones del género facilitan el desarrollo de competencias estratégicas para la escucha musical. Esto hace que la familiaridad con la música se adquiera con mayor facilidad. Sin embargo, también puede llevar a un consumo “pasivo” de la música que limita su interpretación crítica (*ibid.*: 7). La forma como se tratan las convenciones genéricas tanto a nivel poético como estético afectan, por lo tanto, todos los niveles de interpretación de la música. Negus (1999: 173), por ejemplo, explica cómo la industria musical gestiona la creatividad de los artistas a través de géneros y a su vez condiciona las expectativas del público. Frith (1996: 76) afirma que el reconocer el *tipo* de música da una idea de cómo suena y de quién la va a consumir.

Según Barsalou (1987: 116), el concepto usado para representar una categoría en una situación particular contiene información que provee expectativas relevantes en ese contexto específico, así como información que provee expectativas relevantes cuando se interactúa con la categoría en la mayoría de contextos. Lo que hace posible la formación de expectativas en el género es su función cognitiva como esquema. Como se observó en [2.2.1.](#), los esquemas son patrones recurrentes o regularidades que asisten la conceptualización y la percepción.

Esto los convierte en “conjuntos de expectativas” (Huron 2006: 204). Desde un punto de vista semiótico, los esquemas proveen de interpretantes predispuestos.

Según Huron (*op. cit.*: 109), la expectativa tiene al menos tres funciones cognitivas: motivación, preparación y representación. Motiva al prevenir los efectos negativos o favorecer los efectos positivos de la experiencia esperada; prepara al llevar a adoptar estados de excitación o de alerta que reciban mejor el estímulo, de esa manera se mejoran las estrategias perceptuales; y finalmente conduce a evaluar las representaciones mentales a partir del éxito o falla de las expectativas.

Huron (*loc. cit.*: 7) elabora su teoría sobre la expectativa teniendo en cuenta cinco sistemas fisiológicos: imaginación, tensión, predicción, reacción y valoración. Éstos provocan respuestas al estímulo de manera independiente. Los estados emotivos que producen pueden ser de orden positivo o negativo, es decir, tienen valencia. Los cinco sistemas de respuesta se pueden dividir según la temporalidad: pre-estímulo y post-estímulo. Previos al estímulo están la imaginación y la tensión; posteriores al estímulo están la predicción, la reacción y la valoración.¹⁴³

Jauss (1987: 57), desde la teoría literaria, propone sobrepasar el psicologismo de este tipo de análisis con su *estética de la recepción*. Al igual que otras propuestas que provienen de este campo de estudio, esta también es aplicable a la música por su naturaleza discursiva e intertextual. Según Jauss (*ibid.*), el *horizonte de expectativas* es

un sistema referencial, objetivable, de expectativas que surgen para cada obra, en el momento histórico de su aparición, del conocimiento previo del género, de la forma y de la temática de la obra, conocidos con anterioridad, así como del contraste entre lenguaje poético y lenguaje práctico.

Vemos aquí cómo el género es un elemento determinante de ese sistema de referencias que usa el lector —o auditor en este caso— para encontrarle sentido a la experiencia. El análisis de la recepción busca reconstruir ese horizonte de expectativas. A esto se le puede agregar el planteamiento de Iser (1987: 263) sobre los “espacios vacíos” de los textos.

¹⁴³El sistema de predicción es posterior al estímulo en cuanto a que produce valencia positiva o negativa sobre el acierto de la ocurrencia del evento esperado.

Haciendo el paralelismo con la música, los espacios vacíos serían ese contenido indeterminado de las entidades musicales que invita a los auditores a completar con su propia actividad imaginativa. Los esquemas reproducidos por el género serán primarios para satisfacer las expectativas que proponen tales espacios vacíos.

Los paratextos musicales, al ser proveedores de orientaciones hermenéuticas para la escucha, ayudan al destinatario a construir expectativas (González Martínez 1999: 63). En este capítulo hemos visto cómo la función semiótica del género musical es diferente con o sin la presencia de la indicación genérica. Con la indicación genérica, la música es, en primer lugar, un interpretante del signo del género, mientras que sin la indicación genérica ocurre lo contrario: es el género el que surge como interpretante de la música. Tenemos entonces dos posibilidades: que la indicación genérica, en conformidad con el contexto de escucha, cree expectativas de escucha sobre la música referida, o que se creen expectativas sobre la interpretación del género a partir de la música y el contexto de escucha. Ahora bien, en los modelos de escucha de ‘audición no familiar’ es imposible predeterminedar las expectativas que generará el paratexto, más allá de algunos aspectos denotativos de la categoría lingüística; analizaremos, por lo tanto, las posibilidades de expectativas en la escucha musical ante la presencia o ausencia de la indicación genérica en los modelos de escucha con ‘audición familiar’.

4.4.1. Expectativa en la presencia de la indicación genérica

Según Huron (2006: 239), hay dos fenómenos psicológicos mediante los cuales se puede evocar sensaciones de valencia positiva al comprometer las expectativas de los auditores. Uno es el *efecto de predicción*, en el que los auditores experimentan sensaciones de valencia positiva cuando un evento esperado es satisfactoriamente predicho. El segundo es la *valencia contrastante*, en el que respuestas negativas iniciales son suplantadas por respuestas neutras o positivas (como “sorpresa placentera”). Si bien el objetivo de los músicos no es necesariamente generar experiencias placenteras, el tener medios para controlar estos valores favorece las posibilidades de comunicación en la música.

La indicación genérica nos predispone los esquemas propios del género indicado y lo esperado es la concordancia del hecho musical con tales esquemas. La experiencia musical puede ser entonces conducida usando el efecto de predicción; por ejemplo, el tener de antemano la información de que lo que va a sonar es de cierto género musical creará una valencia positiva en este sentido cuando, al escuchar la música, se reconozcan los atributos del modelo conceptual del género en cuestión.

Si inducimos expectativas a través de una categoría, se tenderá a esperar una entidad cercana al prototipo del modelo conceptual empleado para la categoría. Si, por ejemplo, previo a una audición musical tenemos (solamente) la información de que lo que escucharemos es una sonata para piano,¹⁴⁴ en nuestras expectativas probablemente vamos a imaginar algo más cercano a la *Sonata Patética* de Beethoven que a la *Segunda Sonata para piano* de Boulez.¹⁴⁵

La *valencia contrastante*, en cambio, es un efecto psicológicamente más complicado de lograr (Huron, *ibid.*). Sin embargo, puede ser usada para predisponer esquemas que, al no cumplirse la expectativa, generan sorpresa en los auditores. Por ejemplo, la *Sinfonía* (1968) del compositor Luciano Berio puede generar sorpresa al romper los esquemas del tradicional género orquestal europeo indicado en el título genérico, así como las *Seis bagatelas para cuarteto de cuerdas op. 9* de Anton Webern, que distan mucho del modelo de composición ligera vinculado al género indicado usado en épocas anteriores a las del compositor.

El análisis de expectativas puede ayudar a evaluar la función de la indicación genérica como signo de la música. En principio, las ocurrencias de alta centralidad de una categoría tenderán a la valencia positiva en las expectativas con el *efecto de predicción*, mientras que las periféricas tenderán a producir fallas inductivas, pero también pueden lograr una *valencia contrastante*. Si la expectativa creada por la indicación genérica produce valencia negativa en el efecto de predicción es probable que esté fallando en su función de guía hermenéutica de la escucha. La razón puede ser que la categoría indicada sea inadecuada porque conceptualmente no corresponde con los atributos que refleja la música. Por ejemplo, si no

¹⁴⁴Hay que tener en cuenta que no solo la indicación genérica asiste a las expectativas sino también los marcadores del ambiente y otra información que sea percibida o que se tenga en la memoria.

¹⁴⁵Asumimos que en la cultura musical occidental son más familiares las sonatas de Beethoven que las de Boulez.

es interpretada correctamente una sinécdoque de género, entonces no hay correspondencia entre los atributos del hecho musical y los del modelo conceptual del género, como en el caso de la versión de “La Bamba” de Richie Valens indicada como *son jarocho* (vid. [4.3.3.](#))

También puede ser el caso de que el autor del paratexto intencionalmente genere expectativas con valencia negativa, ya sea por una exploración del efecto de valencia contrastante, o por una intención de expandir o reformar los límites del concepto del género mencionado. En todo caso, es una estrategia que pone en riesgo la comunicación de intenciones poéticas.

Como se vio en [4.2.2.](#), es común que los géneros se nombren a partir de un atributo sobresaliente de las entidades que categorizan; pero también “a menudo el nombre con el que indicamos el objeto es el que hace resaltar una pertinencia [*provisión*] en detrimento de otras” (Eco 1999: 190). En este sentido al categorizar e indicar una entidad, se pueden resaltar las provisiones sugeridas implícitamente en el nombre del género. Por ejemplo, al decir que cierta música es *académica*, estamos resaltando atributos del campo y función sociocultural, y a la par generamos expectativas sobre los posibles usos o formas de consumo de esa música; si al mismo conjunto de entidades musicales le damos otro nombre basado en otros atributos, como por ejemplo *música seria*, es probable encontrar diferencias en las provisiones y expectativas generadas. Ahora bien, hay que tener en cuenta que las connotaciones también son provisiones. Los nombres inciden en lo que se concibe como denotación y connotación y esto afecta en la forma de relacionarse con las entidades referidas.

Si la forma de indicar un objeto puede asistir o bloquear el reconocimiento de provisiones, como sugiere Eco (*ibid.*), entonces la indicación genérica es determinante en la forma como la música se escucha. Vincular una entidad musical a cierto género abre posibilidades de interpretación, pero asimismo puede cerrar otras. Por ejemplo, identificar una entidad musical como *jazz* puede hacer que se situó dentro de una taxonomía que vincula esta música con la música popular y la pone en oposición con la música de arte cuando en realidad sea más evidente sus semejanzas de familia con la música de arte que con la popular.

4.4.2. Expectativa en la ausencia de la indicación genérica

Ante la ausencia de la indicación genérica, la expectativa sobre la música depende de las señales que dé el contexto previo a la audición o durante la misma. Huron (2006: 204) explica que la mente depende de evidencia tanto positiva como negativa para identificar qué esquemas aplicar en cada experiencia. La evidencia positiva incluye *marcadores del ambiente* (*environmental markers*) que tienen alguna asociación aprendida con un esquema particular. La evidencia negativa incluye *fallas inductivas* como expectativas truncas que se interpretan como una utilización de esquemas equivocados. Los ‘marcadores del ambiente’ corresponden a los atributos del hecho musical, que pueden ser intramusicales, comportamentales o contextuales junto con cualquier otra evidencia perceptible que pueda guiar la interpretación, como lo puede ser, por ejemplo, la imagen de portada de un disco.

Desde un punto de vista semiótico, la música es un interpretante de los marcadores del ambiente, pero para que sea cognitivamente asible, la música se representa en términos de categorías musicales. Esto da la oportunidad para que sea a través del género musical que se efectúe la interpretación de las expectativas. La identificación de esquemas surgidos de los marcadores del ambiente se interpreta —en principio— con los esquemas de los géneros conocidos. Por ejemplo, la asistencia a una sala de conciertos es un marcador que predispone los esquemas propios de los géneros de música de concierto. Si en ésta salen a escena cuatro intérpretes de instrumentos de cuerda, se predisponen los esquemas del género *cuarteto de cuerdas*.

Los marcadores y las fallas inductivas no solo producen señales que invocan esquemas aprendidos, sino que también pueden formar nuevos esquemas. Esto sucede cuando hay algo inesperado en un esquema activado por una experiencia, pero que puede convertirse en regularidad en futuras experiencias. Por ejemplo, si alguien emplea un esquema de la música sinfónica que tiene como atributo el formato orquestal decimonónico, la inclusión de instrumentos electrónicos en una experiencia de música sinfónica se convierte en un elemento inesperado. El esquema aprendido no necesariamente se desecha; se puede reformular, modificando el modelo conceptual del género para darle inclusión al hecho musical en cuestión, o también se puede generar un esquema específico para incluir otras

entidades musicales que tengan los mismos atributos percibidos. Por ejemplo, en el caso mencionado, puede surgir un esquema propio para la música sinfónica que emplea instrumentos electrónicos. Esto puede ser interpretado como un género —o subgénero— diferente.

La mente humana puede ser muy rápida para identificar esquemas apropiados a partir de los marcadores. Ahora bien, aunque hay géneros que se identifican por los atributos más sobresalientes del hecho musical, otros dependen de atributos que no se perciben de manera inmediata, como por ejemplo los géneros caracterizados por la forma musical, como el *rondó* o el *tema y variaciones*. Si bien puede haber una categorización de la entidad musical desde el inicio de la escucha, el posterior reconocimiento de atributos o las expectativas truncas pueden llevar a cambios de esquemas que conducen a una nueva categorización.¹⁴⁶

Los esquemas también son una base para el prejuicio. Como los interpretantes de la música pueden ser juicios que se hagan sobre ella (cf. [4.2.1.](#)), los esquemas del género pueden prejuiciar estas interpretaciones. Por ejemplo, alguien que haya decidido que no le gusta el *jazz* —por experiencias previas con la música o de manera inducida por un tercero— puede juzgar que no le gusta la música que escucha únicamente por asociarla con el género, aunque sea de un estilo de *jazz* diferente al que conoce, y que, sin el prejuicio de la categoría, la música podría adaptarse a su gusto. En estos casos los paratextos (incluida la indicación genérica) podrían desempeñar un papel relevante.

4.5. Modelo de análisis semiótico para la indicación genérica

A partir de los planteamientos teóricos propuestos en esta tesis presento a continuación un modelo de análisis semiótico para la indicación genérica en la música. Tal modelo no pretende ser un esquema rígido de operaciones de variables; las posibilidades de significación implícitas en la indicación genérica son tan amplias que la propuesta está dirigida es a

¹⁴⁶Huron (2006: 208, 214) menciona que para los creadores interesados en proponer un nuevo género “psicológicamente saliente”, las estructuras de término largo no son una buena opción, como sí lo pueden ser los timbres o texturas distintivas; las señales distintivas deben ser adecuadas para que el auditor aprenda el esquema particular. En este caso una indicación genérica también juega un papel relevante pues puede predisponer esquemas que la percepción puede tardar en reconocer e identificar.

contemplar esas posibilidades, según las variables que intervienen, y de esa forma analizar la indicación genérica según los objetivos específicos de cada caso. Como se menciona en [1.4.](#), es principalmente una exposición de las herramientas teóricas a modo de estrategias metodológicas que sirven para aproximarse al análisis semiótico.

Los objetivos del análisis son 1) identificar los elementos relacionados al género musical que inciden en la significación de la música; 2) comprender la forma como estos elementos operan en las funciones sónicas de la música; 3) proveer de argumentos que sirvan para evaluar la función hermenéutica de una indicación genérica y permitan optimizar su uso. No son objetivos de este análisis juzgar cómo debería interpretarse el género o la música, hacer crítica musical o dar un concepto sobre un “correcto” significado de las categorías.

Si lo que pretendemos entender es cómo un paratexto que contiene una categoría musical que identificamos como ‘género’ incide en la escucha de un hecho musical particular, entonces hay cuatro elementos a tener en cuenta para realizar dicho análisis: el paratexto, el género, el hecho musical y la escucha musical. A continuación examinaremos las propiedades de cada uno de estos elementos que sirven como variables para el análisis.

Según se detalló en [3.4.1.](#), las indicaciones genéricas se pueden clasificar según su función paratextual: como títulos o comentarios a la música; según su origen: autoral, editorial o alógrafo; y según el grado de responsabilidad: oficial u oficioso. La importancia de esta clasificación radica en el nivel de injerencia que puede tener el paratexto en la escucha musical. Los títulos están mayormente vinculados a la entidad musical que los comentarios. Los paratextos oficiales tienen un mayor grado de responsabilidad que los oficiosos y por lo tanto tienen mayor probabilidad de ser tomados como información válida sobre la entidad musical referida. De la misma manera, los paratextos autorales pesan más que los editoriales y los alógrafos. Sin embargo, el contexto también influye sobre los grados de responsabilidad y el nivel de injerencia en la significación; en ciertos contextos los paratextos oficiosos pueden resultar tan comprometedores como los oficiales.

El género indicado podemos analizarlo, en primer lugar, según el tipo de categorización: oficial, *de facto* o *ad hoc*. Para ello es importante contextualizar la indicación genérica para identificar las posibles bifurcaciones de la categoría hacia géneros homónimos.

También es necesario analizar el género según el modelo tripartito presentado en [3.2.3](#). Esta tripartición de la categoría nos permite distinguir su función como unidad cultural, como clase taxonómica y como categoría cognitiva. En cuanto a unidad cultural, podemos identificar las comunidades musicales en las que está presente el género y las centralidades institucionalizadas que unifican el acuerdo social. De esta manera reconocemos que si la categoría no tiene función como convención social se trata de un género *ad hoc*; si en la categoría se reconoce una convención, pero no se encuentra una centralidad que unifique su definición, se trata de un género *de facto*; si sí la hay corresponde a un género oficial. En este último caso —probablemente el más común (*vid.* [4.1.2](#))— se puede reconocer el género como clase taxonómica. A partir de ahí se pueden examinar las definiciones del género y las taxonomías musicales en las que se inserta, así como su estructura jerárquica.

Con un análisis diacrónico y sincrónico del género podemos reconocer el estado paradigmático del género para encontrar los posibles modelos conceptuales y las estructuras prototípicas que operan en la categorización cognitiva, la cual estará presente durante la escucha musical. Con los modelos conceptuales podemos recrear esquemas para el género que nos permiten identificar los atributos. A partir de ello podemos identificar posibles interpretantes del signo. Estos interpretantes nos llevan a evaluar la capacidad semántica del género. Según el contexto es incluso posible determinar marcas denotativas y connotativas. Analizar el tipo de descriptor del género, según se detalla en [4.2.2](#), nos permite también contemplar la incidencia de la semanticidad de la categoría lingüística, además de que da cuenta de los efectos que tiene sobre las provisiones de la entidad.

Sobre el hecho musical podemos reconocer a la entidad musical como tipo general y el evento como ocurrencia de ese tipo. Los atributos del hecho musical están determinados por las características del fenómeno sensorial y el contexto, mientras que los atributos de la entidad musical remiten a los ideales en conformidad al modelo conceptual sobre el que opera y la centralidad institucionalizada que lo convencionaliza. De esta manera podemos determinar la centralidad del evento dentro de la entidad y asimismo la del hecho musical y la entidad dentro del género.

Finalmente podemos aproximarnos a la escucha musical según los modelos propuestos en [4.3.3](#), para determinar la forma como opera el signo musical en este contexto

pragmático. El análisis de este rubro se enfoca en plantear las consideraciones de lo que se considera ‘familiaridad con la música y con el género’ según sea el caso, y determinar el grado de familiaridad. El siguiente gráfico resume el modelo esquematizado:



Figura 12: Modelo de análisis de la significación de la indicación genérica

Uno de los principales objetivos de este análisis —según lo he presentado en este capítulo— son las expectativas de escucha. Podemos analizar las expectativas que produce la indicación genérica a través del esquema del género, y valorar los posibles efectos comparándolo con los atributos de la(s) entidad(es) musical(es) referida(s). Recordemos cómo la centralidad en las categorías está directamente relacionada con la predicción de expectativas.

4.5.1. Posibilidades del modelo

Los casos de análisis de indicaciones genéricas pueden ser muy diversos, pero al trabajar con conceptos generales, en teoría, cualquier caso puede ser puesto bajo la lupa de este modelo. Veamos el siguiente ejemplo: un comentario discográfico publicado en una revista de divulgación especializada en música popular contemporánea. La reseña, titulada “Artista de la Semana: Burning Caravan” y publicada en línea por *La Musique Radio* de

Colombia,¹⁴⁷ hace referencia a la música de la agrupación colombiana *Burning Caravan* a través de indicaciones genéricas. A continuación, un extracto de ésta:

Esta semana seremos navegantes de una caravana musical junto a **Burning Caravan** que desde el 2010 ha cautivado a más de un oyente fiel con su **Rock Gitano**.
Conformados por un músico chileno, un francés y varios colombianos, se han destacado por ser una banda revelación en el *Rock Independiente* del país, mezclando *Folk, Jazz, Rock y Música Caravanera* han llegado a importantes festivales como el pasado **Rock Al Parque**, tuvieron el honor de ser los encargados de abrir el pasado **Concierto Radiónica 2016** ([léase CR2016EnLaMusique](#)) y se presentaron en los Showcases del **Bogotá Music Market** la pasada semana.

Veamos entonces cómo podría ser analizado un caso como éste. En principio está el análisis del paratexto. Se trata de comentarios a la música: un paratexto alógrafo y por lo tanto oficioso. Lo que se nos presenta es la perspectiva de una comentarista de música, alguien ajeno al acto poético. No tenemos conocimiento de la perspectiva de los creadores sobre el género musical relacionado con su música, pero eso no quiere decir que deba haber una subvaloración del paratexto. El hecho de que sea una publicación especializada en música popular le puede dar la autoridad necesaria para imprimirle validez a la información paratextual. El análisis del paratexto estaría dirigido a examinar el contexto de la publicación, de la escritora, su relación con la música, posibles subtextos contenidos y posibles lectores.

Este párrafo de la reseña contiene varias indicaciones genéricas. La primera es “Rock Gitano”, que refiere de una manera muy general la música de la agrupación. A nivel semiótico se puede entender como un argumento, pues se deduce que la música de Burning Caravan, en cuanto tipo general, está representada en este género musical. El segundo componente del modelo va dirigido al análisis de este género y de otros que aparecen en el paratexto.

Después de describir la conformación de la banda, la comentarista vuelve a dar una indicación genérica en el mismo sentido en el que lo hizo anteriormente, pero esta vez usa la categoría “Rock Independiente”. Continúa usando indicaciones genéricas para describir al rock gitano como una fusión musical compuesta de: “Folk, Jazz, Rock y Música Caravanera”. Las primeras tres son categorías bastante abarcales en la música. El último, por el contrario, no es un género común de la música popular occidental y es, por lo tanto, el que da el carácter

¹⁴⁷ <http://www.lamusiqueradio.com/2016/09/artista-de-la-semana-burning-caravan.html>. Publicado el 21/09/2016. Revisado el 26/06/2017.

distintivo a la fusión. El hecho de que no se considere un género oficial, puesto que ni la industria musical ni la musicología usan técnicamente esta categoría, da pie para analizarla como una categoría *de facto*, dada su capacidad de generar el acuerdo social. Empero, también puede ser una forma metonímica de referirse a la música gitana. El análisis de los géneros llevaría a examinar cómo operan esas convenciones en la comunidad musical en la que se enmarca la publicación, cómo se relacionan entre ellas y con los otros signos que están presentes en el paratexto y en la música, y cuáles son sus posibles interpretantes.

En cuanto al hecho musical vemos que el paratexto refiere a la música de la agrupación *Burning Caravan* como tipo general. El objeto es, entonces, el conjunto de entidades musicales asociados a esta agrupación. En principio se da a entender que tal conjunto presenta las características que aporta el género. Sin embargo, la gran cantidad de “canciones” (como tipos) y de interpretaciones (como ocurrencias de esos tipos) de este conjunto tienen sus propios atributos que pueden estar más cercanos o más lejanos al prototipo de *rock gitano*, así como de otros géneros.

No obstante, después del fragmento citado de la reseña, en la publicación se encuentran comentarios a seis canciones de *Burning Caravan*: “Jardín Secreto”, “En El Espacio”, “Ciudadano Ideal”, “El Cautivo”, “Las Historias De Los Hombres” y “Deseos de más” (*vid.* Agnes 2016). Cada una está acompañada de un hipervínculo a un video de la interpretación de la respectiva canción.¹⁴⁸ Esta información también afecta la significación de la indicación genérica pues el argumento de “la música de *Burning Caravan* es rock gitano” puede ser tomado como un desarrollo del símbolo dicente que relaciona las canciones en cuestión (a partir de las interpretaciones referidas) con el género. El análisis del hecho musical podría enfocarse específicamente en esas canciones y determinar el grado de centralidad con los géneros mencionados a partir de sus atributos.

¹⁴⁸ Se tratan de producciones de videos musicales o grabaciones de estudio de las canciones. La grabación discográfica deja por fuera muchos elementos que son atributos propios del género, como los aspectos performativos y visuales, además de que en el modelo conceptual de una canción de rock puede ser más central la experiencia de escucha social con la presencia de los músicos (como la de un concierto o ‘toque’) que la de la escucha individual con reproductores de audio. Aun así, la escucha de una grabación sonora puede ir acompañada de elementos visuales inherentes a la entidad musical como lo son las imágenes de la producción discográfica.

Finalmente tenemos el análisis de la escucha musical. Ya que el caso en cuestión proviene de un paratexto de una publicación especializada en música popular moderna, los principales destinatarios serán los escuchas con alta familiaridad a este tipo de música. El análisis partirá de considerar qué significa tener familiaridad con estos géneros y esta música. Las nociones que se tengan de la música y los géneros, junto con todos los marcadores de ambiente que se puedan identificar, son los que permitirán explorar las posibles expectativas de escucha.

Como se ve en este ejemplo, el análisis de cada uno de los componentes del modelo no es sencillo por la cantidad de variables implícitas que hay. Aun así, la profundidad del análisis de cada uno de los componentes presentados en este modelo depende de los objetivos particulares.

4.5.2. Limitaciones del modelo

El esquema presentado facilita la ubicación de estos componentes que inciden en la significación de la indicación genérica. Pero por otra parte dificulta la integración de éstas en una complejidad dinámica que envuelve tanto a la música como al género musical. Es importante, por lo tanto, tener claros los límites y el alcance del modelo.

Dentro de las variables más relevantes en este modelo están los valores culturales que permean todos los niveles de comprensión del género. La complejidad de esta dimensión cultural nos lleva a aceptar un grado de incertidumbre que finalmente matiza la aparente rigidez del modelo. En los ejemplos expuestos en esta tesis hemos partido de los valores culturales occidentales modernos, pero éstos no se pueden dar por sentado para el análisis de/desde culturas foráneas.

Una de las ventajas de este modelo es que permite visualizar cada uno de los elementos que están en juego; nos evita así obviar alguno de éstos y llegar a conclusiones a partir de suposiciones. Por ejemplo, el reconocer que el género indicado es solo una convención de muchas posibles para categorizar la música lleva también a reconocer que hay una intensión en la socialización de esa convención. Tal intensión posee muchas capas que

abarcan tanto lo individual como lo social. Cuando alguien menciona que “cierta música” es “cierto género” no solo refleja su propia concepción de la música y del género sino también un paradigma inserto en su cultura y que voluntaria o involuntariamente está extendiendo, transformando o juzgando. La propuesta aquí expuesta parte del reconocimiento de esa situación, pero la red semiótica puede conducir a dinámicas sumamente complejas. Al estar dirigido este modelo a explicar la incidencia de la indicación genérica en la esfera estética de la música, muchos interrogantes que surgen de esas dinámicas no se pueden responder desde esta perspectiva. No obstante, estos interrogantes abren el campo a desarrollos ulteriores de esta investigación en los que se puedan explorar más aspectos de la significación de la música.

Por otra parte, el poder identificar que un género es utilizado como signo de un hecho musical concreto, o de una entidad musical, o de una música posible, permite comprender los diferentes caminos de la semiosis y el papel que juega el género en cada uno de ellos. Sin embargo, no en todos los casos paratextuales es claro cómo opera el signo. Los autores de paratextos, intencionalmente o no, pueden generar una ambigüedad en la que no sea completamente claro cuál es el objeto del signo, como se vio en el ejemplo de la reseña de la música de *Burning Caravan* (vid. [4.5.1.](#)). Además, como se señala en [3.4.5.](#), no siempre es claro qué categorías paratextuales se pueden entender por indicaciones genéricas o si hay otros signos que puedan cumplir la misma función.

Otro elemento que puede ser problemático en el análisis son los modelos de escucha. Estos modelos idealizan y simplifican los contextos pragmáticos para hacer viable el análisis, pero esta simplificación puede conducir a un alejamiento de las dinámicas que operan en las escuchas reales. Surge entonces la duda de si los resultados del análisis bajo este modelo corresponden con los que se presentaría en casos reales. De nuevo, tales inquietudes abren espacio a desarrollos ulteriores de la investigación en los que, a través de métodos empíricos, se logre una mayor certeza sobre la validez de los modelos de escucha y se pueda perfeccionar su conceptualización.

4.6. Recapitulación

En este capítulo se analiza la función que ocupa el género en cuanto signo de la música, con el objetivo de entender la manera en que la indicación genérica incide en la significación de la música. Para esto nos basamos en la *concepción triádica del signo* que expone Peirce y en las *tres dimensiones de la semiosis* que presenta Morris. Nos enfocamos, entonces, en las posibilidades semánticas del signo del género dentro del contexto pragmático de la escucha musical, teniendo en cuenta que este signo se estructura dentro de toda la red de signos que conforman la cultura y que ésta es dinámica.

Dentro de la concepción triádica del signo, tanto la música como el género pueden ocupar las distintas funciones de *representamen*, *objeto semiótico* o *interpretante*. De esta manera, el género puede ser una forma de interpretar el signo de la música (cuyo objeto semiótico es una experiencia sensible), pero a su vez el signo del género (que cuenta con un objeto conceptual) puede ser interpretado con ideas musicales.

Con base en la clasificación de signos de Peirce, una entidad musical es un *legisigno remático indexal*; esto es, un signo que, como tipo general, indica su objeto —la experiencia sensible de la música— en una condición de posibilidad de lo que está representado. Un hecho musical es un *sinsigno* —un signo de existencia real, ocurrencia de ese tipo. Por su parte, el género es un *símbolo remático* por su condición de convención como representación de la música como su objeto posible, como lo es el caso del género *música coral* como representación de la música posible categorizada de esa manera.

Al darse una relación entre el género y un hecho musical, el signo se desarrolla en un *símbolo dicente*; el objeto es ahora un signo de existencia real. Un ejemplo puede ser la proposición “esto [que escucho, que recuerdo, que imagino] es *música coral*”. Finalmente, el signo se puede desarrollar en un *argumento* que relaciona el género con la entidad musical como tipo general de los hechos musicales. Si lo que escuchaba/recordaba/imaginaba era el *Ave Verum Corpus* de Mozart, entonces el argumento es “el *Ave Verum Corpus* es *música coral*”; cualquier cosa que represente la entidad —como interpretaciones, versiones, temas y demás— son equivalentes al género. La ocurrencia de este signo es la indicación genérica.

Para analizar al género como un interpretante de la música es importante tener en consideración los tres tipos de categorización, sobre los que opera el proceso dinámico del género. Los tres niveles de la categorización —la categoría cognitiva, la convención social y la clase taxonómica— se corresponden con una dimensión triádica de la interpretación del signo: el *interpretante inmediato*, como interpretabilidad posible o inmediatez de la interpretación; el *interpretante dinámico*, como interpretación efectiva del signo; y el *interpretante final*, como interpretación recurrente y estable del signo. El *Ave verum corpus* tiene una interpretabilidad posible como *música coral*, así como la tiene con otros géneros. Mi categorización de la pieza como *música coral* ya es una interpretación efectiva y la clasificación de la pieza con este género es una interpretación estable.

Los géneros *ad hoc* pueden operar adecuadamente como interpretantes inmediatos, pero no como interpretantes dinámicos o finales. Los géneros *de facto* operan adecuadamente como interpretantes inmediatos y dinámicos, pero no como interpretantes finales. Son los géneros oficiales los que logran la estabilidad de la interpretación del signo a través de la institucionalización de las convenciones. Aun así, los géneros *ad hoc* o *de facto*, a través del proceso dinámico que toma lugar en la cultura, pueden desarrollarse (oficializarse) para alcanzar este estatus. Un medio para lograrlo es, precisamente, a través del uso de indicaciones genéricas.

Al analizar el aspecto semántico de la indicación genérica, buscamos los posibles interpretantes que produce el género sobre la música. Los interpretantes pueden ser de diversa índole, como por ejemplo la proyección mental de una imagen musical (generalmente prototípica), la traducción o explicación del término, las asociaciones inter e intradiscursivas que contenga la música, los juicios que se produzcan sobre ella o también la función misma de la categorización como generalización de los atributos, entre otros. Es posible clasificar tales interpretantes en marcas denotativas o connotativas según una relación directa o indirecta con el signo (las connotaciones requieren de denotaciones precedentes). Sin embargo, tales valores no se pueden fijar pues dependen de los contextos pragmáticos.

Un elemento que incide directamente en la semántica del género es la categoría lingüística con la que se le representa. Aunque es común que ésta indique alguno de los atributos más sobresalientes del modelo conceptual (como lo es los medios sonoros para la

música coral), no se puede asumir esto como regla. Diversos factores afectan la relación de la etiqueta del género con su modelo conceptual, entre ellos la polisemia de los términos, las constantes resignificaciones de estas categorías en la cultura, los neologismos o la posibilidad de que las categorías refieran a distintos elementos musicales y no musicales. En todo caso, la forma como se nombre el género afecta los valores de sus marcas denotativas y connotativas. Para facilitar el análisis semántico de las categorías lingüísticas y su incidencia en la significación del género es conveniente clasificarlas según la función que tengan, considerando los límites difusos dentro de esta taxonomía. Otro ejercicio útil para abordar este problema es identificar las convenciones que operan en la cultura en el nombramiento de nuevos géneros.

Si nuestro sistema conceptual es de *naturaleza metafórica*, entonces los géneros también tienen una cualidad metafórica en su condición de representar la música. Esto es particularmente importante si se tiene en cuenta que la teoría de la música usualmente utiliza metáforas de sensorialidad cruzada (sinestesis). Igualmente es destacable la función metonímica que tiene lugar en la representación genérica de la música, con lo que pueden darse *sinédoques de género*, en donde hay una sustitución de la parte por el todo; es decir que un elemento del conjunto que conforma al género puede representar a éste en su totalidad.

Al pasar a la dimensión pragmática de la significación musical, nos concentramos en la escucha musical. Al ser la música una forma simbólica, definimos la *escucha musical* como aquélla en donde opera el signo musical, es decir, donde lo que se escucha se entiende como *música*, independientemente del grado de atención o juicios de valor. La interpretación del signo depende de *competencias de escucha musical*, que son habilidades cognitivas que brindan la posibilidad de producir sentido en la música; corresponden al fundamento del signo.

Para identificar la incidencia de la indicación genérica en la escucha musical, clasificamos la escucha con cuatro categorías según los binarismos familiaridad/infamiliaridad del auditor con la música, y presencia/ausencia de la indicación genérica. En cada tipo de escucha las funciones semióticas que relacionan la música con el género son diferentes. Con la presencia de la indicación genérica, la música es —en principio— un interpretante del género. La imagen mental musical que se interpreta del

género busca una correspondencia en los atributos de la música que sea escuchada. En cambio, ante la ausencia de la indicación genérica, es el género el que surgirá como interpretante de la música escuchada y de toda la experiencia sensible. Se contemplan acá los diferentes tipos de interpretantes y los distintos tipos de categorización. Es decir que la categoría pensada como resultado de la escucha puede ser un género *ad hoc, de facto* u oficial.

Por su parte la familiaridad o infamiliaridad con la música, entendidas como la posesión o no de las competencias de escucha compartidas en la cultura en la que se inserta la entidad musical, inciden en la posibilidad de interpretar “adecuadamente” el signo. Esto no significa que la infamiliaridad con la música impida comprenderla o generar una interpretación, pero probablemente no se ajuste a los valores socialmente compartidos. La interpretación de la indicación genérica dependerá de las posibilidades de comprensión de las categorías lingüísticas y de las asociaciones que se generen durante la experiencia sensible.

Entre las posibles afectaciones de la indicación genérica en la escucha musical, de las más relevantes son las expectativas que produce. Una forma de analizar estas expectativas es a través de los esquemas de los géneros. Los esquemas conforman conjuntos de expectativas, es decir, interpretantes predispuestos para la música. Las expectativas se expresan como respuestas a sistemas fisiológicos tales como la imaginación, tensión, predicción, reacción y valoración. Los estados emotivos que producen pueden ser positivos o negativos.

Al ser diferente el modo en que operan los signos con la presencia o ausencia de la indicación genérica en la escucha musical, asimismo ocurre con las expectativas: con la indicación genérica se forman expectativas de escucha musical a través de las características del género indicado mientras que sin la indicación genérica se forman expectativas en la categorización de la música a partir de la escucha. La indicación *música coral*, entonces, genera expectativas sobre los atributos de su contenido nuclear y sus aspectos prototípicos, como pueden serlo el medio sonoro, ciertas técnicas de composición e interpretación, y hasta características estilísticas.

Las expectativas de valencia positiva se dan con el *efecto de predicción* cuando los eventos esperados son satisfactoriamente predichos. Sin embargo, también se puede generar

este efecto positivo con la *valencia contrastante*, que ocurre cuando se genera sorpresa — una suplantación positiva a las respuestas negativas de la predicción. Se puede suponer que, en principio, las ocurrencias cercanas al prototipo producirán una correcta predicción, mientras que las lejanas tenderán a producir fallas inductivas y, con excepción del efecto de valencia contrastante, producirán valencia negativa. Por ejemplo, ante una indicación de *música coral*, es probable que una música que use sonidos electrónicos que emulen voces humanas produzca valencia negativa, o al menos valencia contrastante, por ser una característica lejana al prototipo. Esto sirve para evaluar la función de guía hermenéutica de las indicaciones genéricas.

Ante la ausencia de la indicación genérica serán los *marcadores del ambiente* los que formen las expectativas de escucha. La música, como interpretante de esos marcadores, se representa en términos de categorías musicales, por lo tanto, es común usar géneros musicales para ello. Lo que hace la mente es identificar los esquemas aprendidos. Por ejemplo, el reconocimiento de un coro en una sala de conciertos puede ser un marcador de la *música coral*. La utilización de esquemas equivocados lleva a expectativas truncas por fallas inductivas. Aun así, esta información sirve para reajustar los esquemas y evitar así futuras experiencias con expectativas truncas, y también para formar nuevos esquemas en los que otras experiencias de escucha similares satisfagan las expectativas, lo que conduce a la creación de nuevos géneros.

Tras repasar los diferentes aspectos de la semiótica musical con relación al género, propongo un modelo de análisis que ayude a explicar la incidencia de la indicación genérica en la significación musical. Este modelo tiene cuatro componentes: el análisis del paratexto, del género, del hecho musical y de la escucha musical. Con él se pueden evaluar las posibilidades que existen en la interpretación de los signos del género y la música y, asimismo, la función hermenéutica de la indicación genérica con el fin de dar argumentos que lleven a un mejor aprovechamiento de esta herramienta.

5. Conclusiones

Esta disertación propone estrategias y conceptos de la semiótica y las ciencias cognitivas para reinterpretar y entender el concepto de *género musical* en su dimensión socio-psicológica, y a partir de ahí indagar la manera en que esta forma de categorización incide en la significación de la música. En primer lugar, es importante destacar que, para analizar las propiedades semióticas de las categorías, es necesario abrir los límites de la definición de *género* más allá de las constricciones culturales que carga el concepto. De esta forma vemos que lo que entendemos por *género* es nuestra manera de concebir la categorización de la música y lo que ésta significa. Con la revisión del concepto de *género musical* se pueden sacar las siguientes conclusiones:

Los géneros son *categorías de entidades musicales*, y entidades musicales en sí mismos. Al ser las entidades musicales objetos cuya existencia es dependiente de la mente, que corresponden a una categorización de diferentes hechos musicales reales o posibles, la identidad de la entidad es un resultado de tal categorización y se convierte, por lo tanto, en un elemento convencionalizado en la cultura. En este sentido, los géneros son a la vez categorías y metacategorías.

Los géneros son *unidades compuestas en diferentes niveles* que se pueden representar como fases del proceso de categorización. La unidad es alcanzada a través de diferentes formas de categorización, tanto a nivel cognitivo como social. En cada nivel se forman patrones de semejanza y diferencia que organizan la información abstraída de la realidad en términos humanamente sensibles y aprehensibles. El concepto del género es, entonces, aquello que subyace en todas esas instancias.

Los géneros son *dinámicos* puesto que las distintas fases de categorización no llevan a resultados estáticos y definitivos, sino que van transformando los modelos conceptuales al incidir unas sobre otras. Este proceso dinámico genera ciclos semióticos, que son los que producen la unidad de la categoría, no como un modelo conceptual único y definido sino como la interconexión de las distintas posibilidades que surgen del proceso.

Los géneros son *transversales* en cuanto a que sus distintas dimensiones —biológica,

cognitiva, psicológica, social, ideológica, política y demás— se afectan unas a otras. El funcionamiento de los géneros depende de la relación de todas estas dimensiones. Estas relaciones determinan la significación que cobra la categoría.

Los géneros son *formas simbólicas* que representan la música, que es otra forma simbólica. La categorización de la música depende de los caminos de la semiosis y la variedad de contextos pragmáticos llevan a un sin número de posibilidades. Los géneros, en este sentido, son canales de posibilidades de la significación de la música. Representan música posible o existente en diferentes grados de abstracción u ocurrencia. El funcionamiento de los géneros en su dimensión socio-psicológica remite, por lo tanto, a operaciones semióticas.

Los géneros son *paramusicales*, pues de ellos se desprende un discurso paralelo al discurso contenido en el texto musical, pero que refiere a éste. Los géneros no lidian con música como sonido o como experiencia sensible sino con música como conocimiento; conocimiento que suele ser compartido en las comunidades y de ahí que las indicaciones genéricas funcionen como guías hermenéuticas de la música.

Los géneros son *situados* ya que siempre son la representación de un tipo de música para alguien. Las diferentes personas, comunidades y culturas tienen sus propios conceptos sobre los géneros y no es posible universalizarlos de manera que anulen alternativas conceptuales. Las taxonomías musicales como definición y estructuración de los géneros y sistemas genéricos no son inherentes a la música sino posibilidades de representación de la música.

Los géneros son *ideológicos y políticos*. Las negociaciones tácitas con las que se forman las convenciones sociales de los géneros son juegos de poder entre los diferentes agentes que tienen responsabilidad sobre la música. Las taxonomías son el resultado de esas negociaciones. La selección de atributos que conforman un género (por grados de prototipicidad), así como la elección de la categoría lingüística que lo designa, obedecen a fuerzas ideológicas que buscan generalizar los modelos conceptuales y en determinadas ocasiones hasta invalidar las formas alternativas. La utilización de convenciones genéricas implica un sesgo a las posibilidades de la interpretación del signo musical que incide en las

prácticas culturales, en la forma en que la música se usa.

Los géneros son *inevitables* si se consideran el resultado de la categorización de la música. Si se trasciende la noción del género exclusivamente como convenciones sociales, a nivel cognitivo, ante la ausencia de convenciones, siempre van a aparecer categorías *ad hoc* que organicen el conocimiento de la música. Así no se conciben en la cultura como “géneros”, ocupan la misma función cognitiva y conllevan un potencial de convencionalización a través de los actos comunicativos.

Una de las propuestas centrales de esta tesis es que existen tres niveles básicos que determinan el proceso dinámico del género. Uno es la *categorización cognitiva*, que ocurre en la mente por la necesidad biológica de aprehender el conocimiento a través de una economía de la información; se forma gracias a las capacidades cognitivas tales como la percepción, memoria, imaginación e intuición, y se estructura en tipos cognitivos que se pueden explicar por medio de esquemas. Otro es la *convencionalización*, que ocurre dentro de comunidades musicales específicas, y cuya función es permitir la construcción de un mundo socialmente cohesionado y la comunicación entre los miembros de las comunidades. Se estructura en unidades culturales que funcionan como tipos semióticos. El otro es la *taxonomización*, cuya función es estabilizar la categorización y organizar las categorías dentro de sistemas jerárquicos de clasificación en un universo lógico. Se estructura en conjuntos que operan, ya no a nivel cognitivo o social, sino dentro del campo abstracto de la lógica.

Otra propuesta de esta teoría es expandir el concepto del ‘género musical’ a todos los tipos de categorizaciones de entidades musicales. De esta manera podemos ubicar en el plano del género musical no solamente las categorías que han sido socialmente convencionalizadas sino también las categorías *ad hoc*. Esta mirada a los distintos tipos de categorizaciones también nos permite reevaluar las tipificaciones que se han propuesto en la literatura científica. Encontramos inconveniente la designación de categorías ‘científicas’ y ‘populares’ por el sesgo cultural que presenta y porque responde a aspectos de clasificación, pero no de la convencionalización de las categorías que es, a nuestro modo de ver, donde tiene lugar tal bifurcación. La propuesta de categorías ‘oficiales’ y ‘*de facto*’, divididas según el grado de

institucionalización de la convención, busca sustituir aquella conceptualización y puede ser aplicable a cualquier campo de estudio, no solamente la música.

Podemos concluir que hablar del género de cierta música es mucho más que hacer referencia a definiciones con las cuales ésta puede encasillarse. Hablar de géneros es hablar de campos de posibilidades e imposibilidades de la significación musical, que determinan también posibilidades en las prácticas musicales. Es hablar de la forma como percibimos la música, como la recordamos, como la imaginamos o como la compartimos. Hablar de géneros es también hablar de convenciones sociales, que son volubles y cambiantes, y que implican constantes procesos de negociación entre diferentes componentes de la sociedad. Si tenemos conciencia de todo lo que implica el género podemos reconocer entonces la forma más apropiada de explicarlo según las necesidades. Podremos entonces también identificar si los desacuerdos sobre la interpretación del género se deben a explicaciones desde distintas etapas de la categorización colocadas en un mismo nivel.

Para resolver este problema también sirve entender el concepto del género musical como una categorización que ocurre en el *nivel básico*. Sin embargo, no se plantea este nivel básico como algo pre dado en un “mundo real” sino que, al igual que el proceso mismo de categorización, depende de las condiciones y del contexto. Es posible establecer suposiciones sobre el nivel básico a partir de condiciones habituales de categorización en determinados contextos, sin dejar de tener en cuenta que una misma categoría puede encontrarse en distintos niveles de la categorización en contextos diferentes o que, de la misma manera, una entidad musical puede ser miembro de categorías de diferentes niveles jerárquicos, pero, según el contexto, cualquiera de estas puede ocupar el lugar del nivel básico. En este sentido, los conceptos de *subgénero* o *súper género* son solo la conceptualización de niveles subordinados o súper ordenados al nivel básico, sin que estén preestablecidos.

Con todo esto vemos que las preguntas abstractas —como ¿qué es el género?— o las preguntas concretas —como ¿cuál es el género de *esto*?— se responden más apropiadamente con una “definición” más compleja del concepto que abarque esos diferentes estadios del proceso de categorización. O para ponerlo de otra manera, esta forma de ver la conceptualización del género permite que tales preguntas se desglosen para que tengan respuestas más acordes. De esta forma, más que preguntarnos ¿qué o cuál es el género?,

podemos preguntar ¿qué o cuál es el género para *quién*, o *dónde*, o *en qué situación*? Las múltiples respuestas que se dan al cambiar estas variables no necesariamente son contradicciones.

Estas últimas preguntas son las que nos permiten acercarnos al problema de la significación musical. Reconocemos que el género puede ser una forma de interpretación de la música y que, igualmente, a partir del género puede representarse la música. Es en este punto donde cobra importancia la noción de *indicación genérica*. En la musicología, quienes han teorizado o reflexionado en torno al género no se han detenido a examinar la incidencia de la indicación genérica como una la relación semiótica de la música con la categoría. Si el género no es inherente a la música, la indicación genérica es solo una categorización particular que funciona en ciertos contextos determinados; no universaliza tal interpretación en detrimento de otras posibles categorías. Aun así, en muchos casos, la indicación genérica corresponde a una intención de generar un hábito de interpretación en la categorización de la música referida, pero que no puede negar la existencia de otras que pueden surgir, especialmente cuando la indicación genérica no está presente.

Por otra parte, para el estudio social de la música, analizar las convenciones presentes en los géneros es una estrategia útil para entender las relaciones de poder sobre las cuales transitan las prácticas musicales. Un reto a futuro, en este sentido, es poner a prueba la flexibilidad de los medios abiertos, con el propósito de averiguar hasta dónde los géneros oficiales pueden ser trastocados o subvertidos para su transformación desde una posible excepción a la convención institucional.

El entender el género como una forma de categorización de entidades musicales culturalmente constituida lleva a hacer reflexiones similares sobre otras formas de categorización de la música; no sólo aquellas que tradicionalmente se han establecido en la cultura, como el estilo o la forma, sino también aquellas que surgen del debate en torno a la función del género. Cada una de estas metacategorías tiene sus propios interpretantes y limitantes culturales, y a veces es posible vislumbrar sus connotaciones en la misma etiqueta, como se observa en la etimología de *género* en su referencia al origen, raza o incluso sexo.

Darle una respuesta a los interrogantes que surgen de la utilización del género en la música permite tener argumentos en la solución de problemas prácticos en la música. En la

actualidad es notoria la forma en que algunos músicos o “musicantes” evitan la referencia a géneros para no caer en encasillamientos que puedan distorsionar el sentido de la música o de la práctica. En el otro extremo encontramos comunidades que a través de tipos de música específicos encuentran identidades con las cuales pueden desenvolverse en la sociedad; en este caso hay una necesidad de clasificar la música hasta niveles muy particulares. Para cualquiera que sea el caso, la comprensión de las indicaciones genéricas sirve para sacar ventaja en estos objetivos.

Es común que la categorización se use para distinguir aquello que *es* de lo que *no es*. Pero si nos encerramos en esta perspectiva de la categorización nos encontraremos en una situación conflictiva en donde no hay espacio para muchos objetos, o fenómenos, o eventos que tratamos de comprender. En este sentido, un cambio de perspectiva —dejar de mirar hacia los bordes y mirar hacia el centro— puede liberarnos de conflictos en el momento en que nos damos cuenta de que aquello que *es* también está dentro de los límites de lo que suponíamos que *no era*. Esto no tiene que generar confusión; puedo llegar a entender perfectamente lo que algo representa para mí en cierto momento, lo que puede representar en otro momento, lo que representa para alguien más en una situación como la mía o en otra situación diferente, lo que representa en mi cultura y lo que representa para las demás. El filósofo colombiano Nicolás Gómez Dávila advierte en el escolio puesto a modo de epígrafe de este trabajo: “Clasificar es el primer paso para comprender; porfiar en clasificar es el primero para confundir”; no es, por lo tanto, la intención de este trabajo conducir hacia una obstinación de la clasificación sino todo lo contrario: entender su función para saber cómo emplearla de manera que resuelva problemas de la comprensión de la música y no que los genere.

Estas reflexiones sirven también para pensar las posibilidades en los géneros musicales que van surgiendo a través de nuevas exploraciones en la creación musical, o de cambios en las prácticas culturales. Categorías como *arte sonoro* o *paisaje sonoro* son algunas de las que han surgido en las últimas décadas para nombrar creaciones que no tienen cabida dentro de las existentes. Estas consideraciones sirven para abrir espacio a más reflexiones. ¿Se consideran éstos géneros *musicales*? ¿O hacen parte de una taxonomía que está por fuera de la *música* pero que de la cual ésta puede hacer parte? ¿Por qué recientemente

el paisaje sonoro se reconoce como género cuando el fenómeno que lo constituye precede a la categoría? ¿Por qué se habla ahora de un ‘arte sonoro’ si desde hace mucho se ha definido la música como un arte que se expresa a través del sonido? ¿Qué fenomenología social e histórica llevó a estos “géneros musicales” (si es que lo son) a ser lo que ahora entendemos de ellos? En esta dirección, ¿algo como el grito también podría ser algún día un género musical?¹⁴⁹ ¿Qué requeriría este caso? Las consideraciones expuestas en este trabajo pueden dar respuestas fundamentadas a todas estas preguntas.

Aparte de la discusión teórica y filosófica que propone este trabajo, otra forma de desarrollo posterior de esta investigación es con aplicaciones prácticas de la teoría. Este trabajo puede sustentar teóricamente estudios experimentales o empíricos que se centren en la significación de la música por medio del género. Además, las conclusiones de este trabajo pueden servir para desarrollar estrategias de conducción hermenéutica de la música por medio de la indicación genérica.

Las reflexiones en torno a la categorización de la música tienen un gran campo de posibilidades en la clasificación automática y el desarrollo de inteligencia artificial. Fabbri (2006: 8) revela la sorpresa que le produce los alcances que puede tener la teoría de los géneros musicales en el desarrollo de aplicaciones tecnológicas. Presenta una conversación con François Pachet en la que expone su postura frente a ello. El examen de tal conversación permite valorar los planteamientos que presento en esta tesis frente estas posturas de la década pasada. Dice Fabbri (*ibid.*) sobre su conversación con Pachet:

Me pregunta si creo que sería teóricamente posible encontrar un algoritmo que, tras examinar un archivo musical, permita decidir automáticamente a qué género pertenece. Le respondo que no, porque estoy convencido de que el proceso de categorización en muchísimos casos no depende de las características técnico-formales (estilísticas) de una pieza, y por lo tanto pienso que ningún software podría ser tan inteligente como para encontrar en un archivo mp3 lo que no puede haber sido codificado.

¹⁴⁹ Otra cuestión más a considerar sería si el grito pudo haber sido un género musical. Por ejemplo, lo expuesto por González González (2011) y Oliveira (1999) sobre la fiesta Tlacaxipehualiztli en honor de Xipe Totec, en el México antiguo, a la luz de los planteamientos expuestos en esta tesis, llevan a pensar la función del grito en lo que en ese sistema conceptual correspondería al género musical.

Fabbri tiene razón en decir que la categorización no depende exclusivamente de características técnico-formales. En este sentido, un software que analice únicamente el contenido audible de un archivo de audio no tendría entonces suficientes recursos para efectuar una categorización aceptable a través de un algoritmo. Sin embargo, la cuestión es mucho más compleja.

En primer lugar, hay que preguntarse: ¿aceptable para quién? Con esto vamos, por una parte, a la reflexión de cuál es el objetivo de una clasificación automática de la música: emular la categorización cognitiva o lograr clasificaciones, según las competencias propias de la inteligencia artificial, que pueden incluso superar a las humanas. Suponiendo que la respuesta deseada sea la primera, vienen entonces otras cuestiones.

Por otra parte está la concepción misma del género. Fabbri (*op. cit.*: 9) menciona que la mayoría de las músicas de las tiendas de contenidos de multimedia como *iTunes* “están clasificadas bajo los términos más extraños e incorrectos”. De nuevo vuelve la pregunta, ¿extraños e incorrectos para quién? El problema (en ambas partes) está en pensar que hay *un* género correcto. Si los desarrolladores de los algoritmos en esta industria le están apuntando a un objetivo específico que son los usuarios de culturas anglo, es comprensible que Fabbri no se sienta identificado. Sin embargo, no hay razón por la cual estos desarrolladores no le puedan apuntar también a otros mercados/comunidades culturales. El problema no son los sistemas de clasificación sino la industria que promueve estos recursos para sus propios fines.

Ahora, incluso para el tipo de usuarios a los cuales estén dirigidas estas plataformas los géneros presentan inconsistencias. Probablemente tenga que ver con el tipo de algoritmos usados. Pero el problema no es en sí la clasificación algorítmica. Al igual que Fabbri, desconozco en qué punto se encuentran las investigaciones al respecto, pero, en contraposición, no creo que sea imposible diseñar algoritmos que tengan en cuenta los atributos intramusicales, contextuales y comportamentales de la música a través de un sistema de inferencias donde la fuente de información no esté limitada a un contenido de audio. Además, según la información que se tenga de los mismos usuarios, sería posible asignar géneros que correspondan a las convenciones vigentes de su propia cultura y de esa forma lograr el efecto de guía hermenéutica de la indicación genérica. No sé a qué distancia en el tiempo estemos de tal tecnología, pero no dudo que los avances estén encaminados en

esa dirección, y en ese sentido, es provechoso comenzar por repensar el concepto de *género musical*.

Finalmente, al teorizar sobre el género musical, he trabajado con la música como objeto de estudio desde una perspectiva semio-cognitiva. Sin embargo, la categorización es algo común para todo el campo de la cognición, y la significación de las categorías es algo que comprende cualquier cosa que se pueda concebir como objeto semiótico. Por lo tanto, las conclusiones de esta investigación no se limitan al campo de la música; la discusión puede extenderse a cualquier campo en cuyo objeto de estudio se vean aspectos similares a los que vimos acá sobre aquello que constituye la música. Ya se ha visto cómo prácticamente todos los campos artísticos que han desarrollado una teoría crítica han empezado a problematizar sobre el concepto de género. Esperamos que la presente disertación contribuya a un diálogo con esos otros campos de conocimiento y práctica, para estimular el vínculo entre teoría, aprendizaje y praxis.

Bibliografia

- ADLER, Guido. 1911. *Der Stil in der Musik. I. Prinzipien und Arten des musikalischen Stils*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- ADORNO, Theodor W. 1941. "On popular music". *Studies in Philosophy and Social Science*, IX. New York: Institute of Social Research, pp. 17–48.
- AGAWU, V. Kofi. 2009. *Music as discourse : semiotic adventures in romantic music*. Nueva York: Oxford University Press.
- AGNES, Penélope. 2016. "Artista de la Semana: Burning Caravan". *La Musique*. <http://www.lamusiqueradio.com/2016/09/artista-de-la-semana-burning-caravan.html>.
- ALESHINSKAYA, Evgeniya. 2013. "Differentiating between Genres of Musical Discourse". *Topics in Linguistics* 12: 46–55.
- AUCOUTURIER, Jean-Julien, y François PACHET. 2003. "Representing Musical Genre: A State of the Art". *Journal of New Music Research* 32 (1): 83–93.
- BAJTIN, Mijail. 1982. "El problema de los géneros discursivos". En: Mijail Bajtin, *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI.
- BARSALOU, Lawrence. 1983. "Ad hoc categories". *Memory & Cognition* 11 (3): 211–223.
- BARSALOU, Lawrence. 1987. "The instability of graded structure: Implications for the nature of concepts". En: Neisser, U. (ed.). *Concepts and Conceptual Development: Ecological and Intellectual Factors in Categorization*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 101–140.
- BARSALOU, Lawrence. 1992. "Frames, Concepts, and Conceptual Fields." En: Lehrer, A. & Kittay, E.F. (eds.). *Frames, Fields, and Contrasts*. Lawrence Erlbaum Associates Publishers, pp. 21–74.
- BASILI, Roberto, y Alfredo SERAFINI, Armando STELLATO. 2004. "Classification of musical genre: a machine learning approach", *Proceedings of ISMIR 2004*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.

- BEARD, David, y Kenneth GLOAG. 2005. *Musicology The Key Concepts*. Londres: Routledge.
- BECHIS, Giovanni. 2004. “Generi e popular music”. Tesis de grado. Facoltà di lettere e filosofia. Turín: Università degli studi di Torino.
- BELLUCCI, Francesco. 2015. “Exploring Peirce’s speculative grammar: The immediate object of a sign”. *Sign System Studies* 43 (4): 399–418.
- BELOHLAVEK, Radim, George J. KLIR, Harold W. LEWIS III, y Eileen C. WAY. 2009. “Concepts and fuzzy sets: Misunderstandings, misconceptions, and oversights”. *International Journal of Approximate Reasoning* 51: 23–34.
- BLACKING, John. 1973. *How musical is man?*. Seattle y Londres: University of Washington Press.
- BRACKETT, David. 2002. “(In search of) musical meaning: genres, categories and crossover”. En Hesmondhalgh, David, y Keith Negus (eds.). *Popular Music Studies*. Londres: Arnold, pp. 65–83.
- BRACKETT, David. 2016. *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*. Oakland, Ca: University of California Press.
- BROUDE, Ronald. 2012. “Musical Works, Musical Texts, and Musical Editions. A Brief Overview”. *The Annual of the Association for Documentary Editing* 33. <http://scholarlyediting.org/2012/essays/essay.broude.html>
- BULLOT, Nicolas J., y Paul ÉGRÉ. 2010. “Editorial: Objects and Sound Perception”. *Review of Philosophy and Psychology*, 1: 5–17.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique. 2003. *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- CAMBOUROPOULOS, Emiliós. 2009. “How similar is similar?”. *Musicae Scientiae Discussion Forum* 4B: 7-24.
- CHANDLER, Daniel. 1994. *Semiotics for Beginners*. <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/>

- CHANDLER, Daniel. 1997. "An Introduction to Genre Theory".
<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre.html>.
- CÍNTORA, Armando. 2005. *Los presupuestos irracionales de la racionalidad*. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial; Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa.
- CLARKE, Eric, y Nicholas COOK (eds.). 2004. *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects*. Oxford: Oxford University Press.
- DAUPHIN, Claude. 2008. "Poétique et sémiotique du titre musicale". *PROTEÉ* 36 (3): 11–22.
- DAVIES, Stephen. 1994. *Musical Meaning and Expression*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- DAVIES, Stephen. 2001. *Musical works and performances: a philosophical exploration*. Oxford: Oxford University Press.
- DEBELLIS, Mark Andrew. 1995. *Music and conceptualization*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DELIÈGE, Irène, y John SLOBODA (eds). 1997. *Perception and Cognition of Music*. Hove, East Sussex: Psychology Press.
- DÍAZ INFANTE, José Julio. 2017. "Presentación". *XXXIX Foro internacional de música nueva Manuel Enríquez*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- DUFF, David. 2000. *Modern Genre Theory*. Harlow, Essex: Pearson Education Limited.
- DUSANOWSKY, Adrian. 2009. "Tags and Tunes: Last.fm, Folksonomy, and New 'Types' of Music". Tesis de maestría. Department of Mass Communication. Ottawa: Carleton University.
- ECO, Umberto. 1976. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen (2000).
- ECO, Umberto. 1999. *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen.
- ESCAL, Françoise. 1987. "Le titre de l'œuvre musicale". *Paratextes, Poétique* 69: 101–118.

- FABBRI, Franco. 1981. "A theory of musical genres: two applications". *Popular Music Perspectives*, ed. David Horn and Philip Tagg. Göteborg & Exeter: IASPM.
- FABBRI, Franco. 1999. "Browsing Music Spaces: Categories And The Musical Mind". Ponencia presentada en el 3rd *Triennial British Musicological Societies' Conference*, Guildford, UK: University of Surrey. Disponible en: <https://www.tagg.org/others/ffabbri9907.html>
- FABBRI, Franco. 2006. "Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?" *VII Congreso IASPM-AL, "Música popular: cuerpo y escena en la América Latina"*, La Habana.
- FABBRI, Franco. 2010. "What is Popular Music? And what isn't? An Assessment after 30 years of popular music studies." *Musiikki*. Vaasa, Finlandia.
- FABBRI, Franco. 2012. "How Genres Are Born, Change, Die: Conventions, Communities and Diachronic Processes." En: Hawkins, Stan (ed.). *Critical Musicological Reflections. Essays in honour of Derek B. Scott*. Oxon, RU: Routledge, pp. 179–192.
- FABBRI, Franco. 2014. "Music Taxonomies: an Overview". Lectura inaugural en la conferencia "Musique Savante/Musiques Actuelles: Articulations. JAM 2014: Journées d'analyse musicale 2014 de la Sfam (Société française d'Analyse Musicale)". Salle Igor Stravinsky, Ircam, Paris, 15–16 de diciembre de 2014.
- FAUCONNIER, Gilles, y Mark TURNER. 2002. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. Nueva York: Basic Books.
- FOUCE, Héctor. 2006. "Géneros musicales, experiencia social y mundos de sentido". *ECO-PÓS*, 9 (1): 199–209.
- FRITH, Simon. 1996. *Performing Rites, Evaluating popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- FROW, John. 2014. "Filthstep, Dangdut and Skwee: Scale and Taxonomy in Musical Genres". Conferencia *Music and Genre* organizada por Georgina Born and David Brackett en la Schulich School of Music, McGill University, Septiembre de 2014.
- FROW, John. 2015. *Genre*. Nueva York: Routledge.

- FUBINI, Enrico. 2006. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza.
- GENETTE, Gérard. 2001. *Umbrales*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- GOEHR, Lydia. 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- GONZÁLEZ, Juan C. (ed.). 2006. “Introducción” en *Perspectivas contemporáneas sobre la cognición: categorización, percepción y conceptualización*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- GONZÁLEZ, Juan C. 2013. “Interactive Fiat Objects”. *Review of Philosophy and Psychology*, 4: 205–217.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Carlos Javier. 2011. *Xipe Tótec. Guerra y regeneración del maíz en la religión mexicana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. 1999. *El sentido en la obra musical y literaria: aproximación semiótica*. Murcia: Universidad de Murcia.
- GUAUS, Enric. 2009. “Audio content processing for automatic music genre classification: descriptors, databases, and classifiers”. Tesis de grado. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- GUERRERO, Juliana. 2012. “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”. *Trans-Revista Transcultural de Música*, 16.
- HANKS, William F. 1987. “Discourse genres in a Theory of Practice”. *American Ethnologist*, 14 (4), nov. 1987.
- HATTEN, Robert. 1994. *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- HERBERT, Ruth. 2012. “Modes of Music Listening and Modes of Subjectivity in Everyday Life”. *Journal of Sonic Studies*, 2 (1). <http://journal.sonicstudies.org/vol02/nr01/a05>
- HERNÁNDEZ SALGAR, Óscar. 2012. “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7 (1): 39–77.

- HOEK, Leo H. 1981. *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. La Haya: Mouton Éditeur.
- HOLT, Fabian. 2003. "Genre formation in Popular music". *Musik & Forskning*, 28.
- HOLT, Fabian. 2007. *Genre in Popular Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- HURON, David. 2006. *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, MA: MIT Press.
- INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES. 2017. *XXXIX Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enriquez*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura. Disponible en: https://issuu.com/cnmo.inba/docs/xxxix_fimnme_2017
- ISER, Wolfgang. 1987. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- ISTOK, E., E. BRATTICO, T. JACOBSEN, A. RITTER, y M. TERVANIEMI. 2013. "I love Rock 'n' Roll"—music genre preference modulates brain responses to music." *Biol Psychol* 92 (2): 142–151.
- JACQUIER, María de la Paz, y Daniel CALLEJAS LEIVA. 2013. "Teoría de la metáfora y cognición corporizada ¿Cómo se introduce la teoría de la metáfora conceptual en los estudios musicales?". *Epistemus* 2 (2): 51–88.
- JAKOB, Elin K. 2004. "Classification and Categorization: A Difference that Makes a Difference". *Library Trends* 52 (3): 515–540.
- JAUSS, Hans Robert. 1987. "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria". En: Dietrich Rall (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Ciudad de México: UNAM.
- JOHANSSON K., Patrick. 1991. "El Cuecuechcuicatl: canto travieso de los aztecas". *Estudios de cultura Náhuatl* 21: 83–97.
- JOHNSON, Mark. 1987. *The body in the mind: the bodily basis of meaning, imagination, and reason*. Chicago: The University of Chicago Press.
- KAMINSKY, David. 2015. "Introduction: The New Old Europe Sound". *Ethnomusicology Forum* 24 (2): 143–158.

- KAMP, Hans, y Barbara PARTEE. 1995. "Prototype theory and compositionality". *Cognition* 57: 129–191.
- KAEMMER, John Edmund. 1993. *Music in human life: anthropological perspectives on music*. Austin: The University of Texas Press.
- KOSINA, Karin. 2002. "Music Genre Recognition". Tesis. Fachhochschul-Studiengang Medientechnik und Design in Hagenberg.
- KLEIBER, Georges. 1995. *La Semántica de los prototipos. Categoría y sentido léxico*. Madrid: Visor libros.
- KREUTZ, Gunter, y Emery SCHUBERT y Laura A. MITCHEL. 2008. "Cognitive Styles of Music Listening". *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 26 (1): 57–73.
- LAKOFF, George. 1982. "Categories: An essay in cognitive linguistics". En: Linguistic Society of Korea, eds. *Linguistics in the Morning Calm*. Seoul: Hanshin, pp. 139–193.
- LAKOFF, George. 1987. *Women, Fire, and Dangerous Things, What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: The University of Chicago Press.
- LAKOFF, George, y Mark JOHNSON. 1986. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LALUZ, Alexander. 2010. "La escucha musical". Apuntes de investigación, blog de música. Disponible en: <https://musicaliceocarmelo.wordpress.com/2010/04/28/tipos-de-escucha/>. Consultado el 26/07/2017
- LERDAHL, Fred, y Ray JACKENDOFF. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- LEVINSON, Stephen C. 1983. *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LI, Tao, y Mitsunori OGARA. 2005. "Music genre classification with taxonomy". *Proceedings of the IEEE International Conference on Acoustics, Speech, and Signal Processing*, pp. 197–200.
- LISZKA, James J. 1990. "Peirce's Interpretant". *Transactions of the C.S. Peirce Society* 26 (1): 17–62.

- LOBANOVA, Marina. 2000. *Musical Style and Genre, history and modernity*. Amsterdam: Harwood.
- LÓPEZ CANO, Rubén. 2004a. “De la retórica a la ciencia cognitiva. Un estudio intersemiótico de los tonos humanos de José Marín (ca.1618-1699)”. Disertación doctoral. Universidad de Valladolid.
- LÓPEZ CANO, Rubén. 2004b. “Elementos para el estudio semiótico de la cognición musical. Teorías cognitivas, esquemas, tipos cognitivos y procesos de categorización”. Texto para el curso on-line *Géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual*. Escuela Universitaria de la música de Uruguay. Disponible en: <http://www.eumus.edu.uy/amus/lopezcano/articulo2.html>
- LÓPEZ CANO, Rubén. 2004c. “‘Favor de no tocar el género.’ Géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual”. en Martí, Josep y Martínez Silvia (eds.) *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*. Actas del VII Congreso de la SibE. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 325–337. Versión on-line www.lopezcano.net.
- LÓPEZ CANO, Rubén (ed.). 2005. “Dossier Música, cuerpo y cognición” *Trans 9*.
- LÓPEZ CANO, Rubén. 2006a. “‘Asómate por debajo de la pista’: timba cubana, estrategias músico-sociales y construcción de géneros en la música popular.” Comunicación presentada en el VII Congreso Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana, IASP-AL.
- LÓPEZ CANO, Rubén. 2006b. “What kind of affordances are musical affordances? A semiotic approach”. Ponencia presentada en *L’ascolto musicale: condotte, pratiche, grammatiche. Terzo Simposio Internazionale sulle Scienze del Linguaggio Musicale*. Bolonia 23-25 de febrero de 2006. Versión on-line: www.lopezcano.net
- MÂCHE, François-Bernard. 1983. *Musique, mythe, nature, ou les Dauphins d’Arion*, Klincksieck, Paris.
- MARGOLIS, Eric, y Stephen LAURENCE. 2007. “The Ontology of Concepts—Abstract Objects or Mental Representations?”. *Noûs* 41 (4): 561–593.

- MARINO, Gabriel. 2015. “‘What Kind of Genre Do You Think We Are?’ Genre Theories, Genre Names and Classes within Music Intermedial Ecology”. En: Maeder, Constantino, y Mark Reybrouck (eds.). *Music, Analysis, Experience. New Perspectives in Musical Semiotics*. Leuven: Leuven University Press, pp. 239–254.
- MÁRQUEZ, Israel V. 2014. *La música popular en el siglo XXI. Otras voces, otros ámbitos*. Lleida: Editorial Milenio.
- MARTI, Josep. 2000. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallés: Deriva Editorial.
- MARTINELLI, Dario. 2002. *How Musical is a Whale?: Towards a Theory of Zoömusicology*, Acta Semiotica Fennica 13, International Semiotics Institute, Imatra-Helsinki.
- MARTINELLI, Dario. 2007. *Zoosemiotics. Proposals for a Handbook*, Acta Semiotica Fennica 26, International Semiotics Institute, Imatra-Helsinki.
- MCKAY, Cory, y Ichiro FUJINAGA. 2006. “Music genre classification: Is it worth pursuing and how can it be improved?”. Montreal: McGill University.
- MEDIN, Douglas L, y Evan HEIT. 1999. “Categorization”. En: Benjamin Martin Bly y David Rumelhart (eds.). *Cognitive Science*. San Diego, CA: Academic Press, pp. 99–143.
- MENDOZA HALLIDAY, Pablo. 2014. “El villancico de concierto. Creación y significación del género en Hispanoamérica (1960-2010)”. Tesis de maestría. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MEYER, Leonard B. 1989. *Style and Music. Theory, History, and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- MIKKONEN, Yrjö. 2004. “On Conceptualization of Music. Applying Systematic Approach to Musicological Concepts, with Practical Examples of Music Theory and Analysis”. Tesis doctoral. University of Jyväskylä.
- MILLER, Carolyn R. 1984. “Genre as Social Action”. *Quarterly Journal of Speech* 70: 151–167.

- MIDDLETON, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes & Philadelphia: Open University Press.
- MOLINO, Jean. 2000. "Toward an Evolutionary Theory of Music and Language". En: Wallin, Nils L., y Björn Merker, Steven Brown (eds.). *The Origins of Music*. Cambridge, MA: MIT Press.
- MOLINO, Jean. 2011. "El Hecho Musical y la Semiología de la Música". En: González Aktories, Susana, y Gonzalo Camacho (eds.). *Reflexiones sobre Semiología Musical*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MONELLE, Raymond. 1991. "Music and the Peircean trichotomies". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 22 (1): 99–108.
- MONELLE, Raymond. 1992. *Linguistics and semiotics in music, Contemporary music studies*. Filadelfia: Harwood Academic.
- MONELLE, Raymond. 2000. *The sense of music: semiotic essays*. Princeton: Princeton University Press.
- MONELLE, Raymond. 2006. *The musical topic: hunt, military and pastoral. Musical meaning and interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- MOORE, Allan. 1998. "Issues of Style, Genre, and Idiolect in Rock." Presentación en una mesa redonda en la Universidad de Bolonia. Disponible en: <http://allanfmoore.org.uk/>
- MOORE, Allan. 2001. "Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre". *Music & Letters* 82 (3):432–442.
- MOORE, Allan. 2007. "Style and Genre as a mode of Aesthetics". Trans. O. Julien. *Musurgia* 14 (3–4): 45–55. Disponible en: <http://allanfmoore.org.uk/>
- MORRIS, Charles. 1985. *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona y Buenos Aires: Paidós.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. 1971. "Situation de la sémiologie musicale". *Musique en jeu*, 5, nov. 1971. Editions du Seuil, pp. 3–18.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. 1990. *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.

- NEGUS, Keith. 1999. *Music Genres and Corporate Culture*. Nueva York: Routledge.
- NEISSER, Ulric. 1987. "Introduction: The ecological and intellectual bases of categorization". En: Ulric Neisser, ed. *Concepts and Conceptual Development. Ecological and intellectual factors in categorization*. Cambridge: Cambridge University Press.
- OLIVEIRA, Ana Paula de Paula Loures de. 1999. "Xipe Totec und das Tlacaxipehualiztli-Fest bei den Azteken", disertación doctoral en Geociencias, Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg.
- PACHET, François, y Daniel CAZALY. 2000. "A Taxonomy of Musical Genres". Conferencia "Content-Based Multimedia Information Access (RIAO)", Paris, Abril de 2000.
- PÁLMASON, Haukur, Björn Þór JÓNSSON, Markus SCHEDL, y Peter KNEES. 2017. "Music Genre Classification Revisited: An In-Depth Examination Guided by Music Experts". *Proc. of the 13th International Symposium on CMMR*, Matosinhos, Portugal, Sept. 25–28, 2017, pp. 45–56.
- PANKHURST, Tom. 2008. *Schenker Guide: A Brief Handbook and Website for Schenkerian Analysis*. London: Routledge.
- PAREYÓN, Gabriel. 2011. *On Musical Self-Similarity*. Helsinki: Acta Semiotica Fennica 39, Approaches to Musical Semiotics Series, Imatra, & University of Helsinki Press (Yliopistopaino).
- PARRET, Herman, y Jacques Bouveresse (eds.). 1981. *Meaning and Understanding*. Berlín y Nueva York: Walter de Gruyter.
- PEÑALBA ACITORES, Alicia. 2009. "Los esquemas encarnados y las metáforas de la *embodied mind* en la conceptualización musical en la educación infantil". *Neuma* 2: 234–253.
- PEIRCE, Charles Sanders. 1974. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- RENTFROW, Peter J, y Samuel D. GOSLING. 2007. "The content and validity of music-genre stereotypes among college students". *Psychology of Music* 35 (2): 306–326.

- REYES ZÚÑIGA, Lénica. 2011. “La Petenera en México: Hacia un sistema de transformaciones”. Tesis de maestría en música – etnomusicología. Escuela Nacional de Música. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ROCKWELL, Joti. 2012. “What is bluegrass anyway? Category formation, debate and the framing of musical genre”. *Popular music* 31 (3): 363–381.
- ROSCH, Eleanor, y Carolyn MERVIS, Wayne GRAY, David JOHNSON, Penny BOYES-BRAEM. 1976. “Basic Objects in Natural Categories”. *Cognitive Psychology* 8: 382–439.
- ROSCH, Eleanor. 1978. “Principles of Categorization”. En: Eleanor Rosch y Barbara B. Lloyds, eds. *Cognition and Categorization*. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates, pp. 27–48.
- SANTAMARÍA, Carolina. 2005. “De la generalidad de lo genérico al género: la industria musical y la producción de identidades latinoamericanas en la primera mitad del siglo XX”. *VI Congreso de la IASPM*. Buenos Aires, Argentina, 2005.
- SERAFINE, Mary Louise. 1988. *Music as Cognition. The development of thought in sound*. Nueva York: Columbia University Press.
- SCHENKER, Heinrich. 1932. *Fünf Urlinie-Tafeln*. Viena: Universal Edition.
- SHEPHERD, John. 2003. “Music and Social Categories”. En: Clayton, Martin, y Trevor Herbert, Richard Middleton (eds). *The Cultural Study of Music. A critical introduction*. Nueva York: Routledge.
- SHUKER, Roy. 1994. *Understanding Popular Music*. Londres: Routledge.
- SHUKER, Roy. 2005. *Popular Music. The Key Concepts*. Oxon, RU: Routledge.
- SINDING, Michael. 2004. “Beyond essence (or, getting over ‘there’): Cognitive and dialectical theories of genre”. *Semiotica* 149: 379–395.
- SLOBODA, John. 2005. *Exploring the musical mind*. Oxford: Oxford University Press.
- SNYDER, Bob. 2000. *Music and Memory. An Introduction*. Cambridge, Mass: The MIT Press.

- STEFANI, Gino. 1987. "A theory of musical competence". *Semiotica* 66 (1/3): 7–22.
- STEIMBERG, Oscar. 2002. "Géneros". En: Carlos Altamirano (dir.). *Términos críticos de la sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- STURM, Bob L. 2014. "The State of the Art Ten Years After a State of the Art: Future Research in Music Information Retrieval". *Journal of New Music Research* 43 (2): 147–172.
- TAGG, Philip. 1979. *Kojak: 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. Nueva York & Huddersfield: Mass Media Music Scholars' Press.
- TAGG, Philip. 2000. "'The Work': An Evaluative Charge". En: Talbot, Michael (ed.). *The Musical Work Reality or Invention?* Liverpool: Liverpool University Press.
- TAGG, Philip. 2012. *Music's Meanings. A modern musicology for non-musos*. Nueva York & Huddersfield: Mass Media Music Scholars' Press.
- TARASTI, Eero. 1987. "Some Peircean and Greimasian semiotic concepts as applied to music". En: Sebeok, Thomas A., y Jean Umiker-Sebeok (eds.) *The Semiotic Web*. New York: Mouton de Gruyter.
- TARASTI, Eero (ed). 1995. *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Nueva York: Mouton de Gruyter.
- TAYLOR, John R. 1995. *Linguistic Categorization. Prototypes in Linguistic Theory*. Nueva York: Oxford University Press.
- TAYLOR, Timothy D. 2014. "Fields, Genres, Brands" *Culture, Theory and Critique* 55 (2): 159–174.
- TODOROV, Tzvetan. 1991. *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- TURNER, Mark (ed). 2006. *The artful mind*. Oxford: Oxford University Press.
- VANDER WAL, Thomas. 2007. "Folksonomy Coinage and Definition". <http://vanderwal.net/folksonomy.html>. Consultado: 10/05/17

- VARELA, Francisco. 1988. *Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Cartografía de las ideas actuales*. Barcelona: Gedisa.
- VARELA, Francisco, y Evan THOMPSON y Eleanor ROSCH. 1992. *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Gedisa.
- VASCONCELOS, José. 1951. *Filosofía estética*. Ciudad de Mexico: Espasa Calpe Mexicana/El Colegio Nacional.
- WEITZ, Morris. 1956. "The Role of Theory in Aesthetics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15: 27–35.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. 1999. *Investigaciones Filosóficas*. Traducción de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines. Barcelona: Altaya.
- YEDID, Nadina. 2013. "Introducción a las folksonomías: definición, características y diferencias con los modelos tradicionales de indización". *Información, cultura y sociedad* 29: 13–26.
- YESTON, Maury. 1976. *The Stratification of Musical Rhythm*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- ZADEH, Lotfi. 1965. "Fuzzy Sets". *Information and Control* 8: 338–353.
- ZBIKOWSKI, Lawrence. 2002. *Conceptualizing music: cognitive structure, theory, and analysis. AMS studies in music*. Oxford: Oxford University Press.