

# Escucha e interpretación: un modelo semiótico peirceano para el análisis de la escucha



Juan Pablo Llobet Vallejos

Instituto de Investigación en Arte y Cultura, Universidad Nacional de Tres de Febrero,  
CONICET, Buenos Aires, Argentina  
jpllobetv@gmail.com

Recibido: abril 2023

Aceptado: junio 2023

## Resumen

En este artículo propongo un análisis de modos de escucha anclado en la semiótica de Charles S. Peirce y evalúo la conmensurabilidad de este modelo con dos abordajes recientes de la misma problemática (Santaella, 2017; Tuuri y Eerola, 2012). El modelo operativo llamado “nonágono semiótico” (Guerra *et al.*, 2016; Guerra, 2020) me permite describir nueve modos de escucha y explicitar sus relaciones lógicas en forma de un diagrama. El modelo es adoptado aquí desde una aproximación personal, en la que propongo incorporar los desarrollos tardíos de Peirce sobre su noción del *interpretante* y los *universos de existencia* (Jappy, 2017). El carácter diagramático del nonágono semiótico enfatiza el aspecto procesual de la semiosis, evitando el carácter estático de las propuestas taxonómicas. El modelo de la escucha resultante ha sido empleado para tareas de análisis de producciones artísticas en contextos de enseñanza universitaria (Llobet Vallejos *et al.*, 2021) y para el desarrollo de propuestas curatoriales que parten de la apropiación artística de materiales de archivo (Álvarez *et al.*, 2021). Al mismo tiempo, la aproximación personal al nonágono semiótico de la que parte sugiere nuevas líneas teóricas de investigación sobre las aplicaciones de esta metodología y sobre sus bases en la semiótica peirceana.

**Palabras clave:** escucha, semiótica, interpretante, modos de escucha

## Escuta e interpretação: um modelo semiótico peirceano para a análise da escuta

### Resumo

Neste artigo proponho uma análise dos modos de escuta ancorados na semiótica de Charles S. Peirce e avalio a comensurabilidade desse modelo com duas abordagens recentes do mesmo problema (Santaella, 2017; Tuuri e Eerola, 2012). O modelo operacional do nonagon semiótico (Guerri *et al.*, 2016; Guerri, 2020) me permite descrever nove modos de escuta e explicar suas relações lógicas na forma de um diagrama. O modelo é aqui adotado a partir de uma abordagem pessoal, na qual proponho incorporar os desenvolvimentos tardios de Peirce sobre sua noção de *interpretante* e os *universos da existência* (Jappy, 2017). O caráter diagramático do não-ágono semiótico enfatiza o aspecto processual da semiose, evitando o caráter estático das propostas taxonômicas. O modelo de escuta resultante tem sido utilizado para tarefas de análise de produções artísticas em contextos de ensino universitário (Llobet Vallejos *et al.*, 2021) e para o desenvolvimento de propostas curatoriais que partem da apropriação artística de materiais de arquivo (Álvarez *et al.*, 2021). Ao mesmo tempo, a abordagem pessoal do não-ágono semiótico de onde parte sugere novas linhas teóricas de pesquisa sobre as aplicações dessa metodologia e suas bases na semiótica peirceana.

**Palavras-chave:** escuta, semiótica, interpretante, modos de escuta

## Listening and Interpretation: A Peircean Semiotic Model for the Analysis of Listening

### Abstract

In this article I propose an analysis of listening modes anchored in the semiotics of Charles S. Peirce and I evaluate the commensurability of this model with two recent approaches to the same problem (Santaella, 2017; Tuuri and Eerola, 2012). The operational model of the semiotic nonagon (Guerri *et al.*, 2016; Guerri, 2020) allows me to describe nine modes of listening and explain their logical relationships in the form of a diagram. The model is adopted here from a personal approach, in which I propose to incorporate Peirce's late developments on his notion of the *interpretant* and the *universes of existence* (Jappy, 2017). The diagrammatic character of the semiotic nonagon emphasizes the processual aspect of semiosis, avoiding the static character of taxonomic proposals. The resulting listening model has been used for the analysis of artistic productions in university teaching contexts (Llobet Vallejos *et al.*, 2021) and for the

development of curatorial proposals that are based on the artistic appropriation of archive materials (Álvarez *et al.*, 2021). At the same time, my personal approach to the semiotic nonagon suggests new theoretical lines of research on the applications of this methodology and on its bases on Peircean semiotics.

**Keywords:** Listening, semiotics, interpretant, listening modes

---

## Introducción

La experiencia de escuchar sonidos en diferentes contextos nos dice que la audición es un sentido complejo, que tiende a asignar significados diversos a lo que escuchamos. A veces, nuestro oído está ocupado en determinar el origen o fuente de los sonidos y su dirección. Otras veces, nuestra escucha toma la forma de una reacción física o emocional frente a los estímulos: lo que los sonidos nos hacen sentir. También sabemos que ciertas configuraciones sonoras deben ser escuchadas de forma tal que podamos asignarles un significado lingüístico, como cuando escuchamos palabras de una lengua. Pero también escuchamos para entender otro tipo de relaciones estructurales entre los sonidos, como cuando identificamos secciones en una canción. Los ejemplos de las distintas formas en las que los sonidos funcionan como *signos* se multiplican rápidamente en el ejercicio de pensar en sonidos de diferentes características y en diversas situaciones de escucha. Muchxs<sup>1</sup> autorxs se han esforzado por reunir estas formas de asignar significados a través de la audición desarrollando taxonomías de modos de escucha. El objetivo de estas clasificaciones es sintetizar en unas pocas categorías discretas la infinidad de ejemplos que pueden pensarse. Entre dichas taxonomías, las de algunxs autorxs se han vuelto de referencia obligada por su capacidad para explicar de manera clara y concisa experiencias básicas de escucha.

## Propósito

En este trabajo, mostraré que la semiótica de Charles S. Peirce ofrece herramientas conceptuales y una terminología específica útiles para estudiar nuestra escucha. Más precisamente, propondré dividir a la escucha en tres tipos generales –presentes en cada acción de escuchar– y nueve modos

---

<sup>1</sup> Adhiriendo a lo expresado en un documento reciente originado en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) (Bonnin *et al.*, 2022), adopto formas del lenguaje inclusivo.

particulares –que especifican rasgos de los primeros. Las relaciones entre los tipos entre sí y entre tipos y modos pueden diagramarse empleando el modelo llamado *nonágono semiótico*. De manera paralela al análisis de la escucha, argumentaré que este modelo es capaz de absorber los desarrollos teóricos de Peirce sobre su *interpretante*, ofreciendo así una lectura novedosa del mismo. Por último, contrastaré los resultados de mi análisis con dos taxonomías recientes de modos de escucha, una basada también en la semiótica peirceana y otra proveniente del campo de la Ecología de la percepción. Antes de avanzar con estos objetivos, presentaré un ejemplo que permita apreciar lo que la teoría semiótica de Peirce tiene para decirnos sobre la escucha.

## Un ejemplo como punto de partida

Al final de la película *The Apartment* (Wilder, 1960), Fran Kubelik (Shirley MacLaine) decide abandonar a su amante Jeff Sheldrake (Fred MacMurray) después de ser víctima de múltiples maltratos de su parte. Bud Baxter (Jack Lemmon) –el protagonista de la historia–, ha estado enamorado de ella desde que la conoció, pero va perdiendo las esperanzas de ser correspondido a lo largo de la película. La tristeza de Bud al ver que Fran en repetidas ocasiones está dispuesta a perdonar a Jeff, sumada a las presiones laborales que lo asedian, configuran la situación de fondo para la escena final. En ella, Fran decide ir al encuentro de Bud en su departamento. En el momento en que está subiendo las escaleras, se escucha un súbito “BANG”. Fran, visiblemente aterrada, corre pensando que ha escuchado el sonido de un disparo y, en cambio, Bud la recibe con una botella de champagne en la mano y le pregunta qué le sucede. El final de la película nos deja la imagen de los dos reunidos y con la expectativa de que todo estará bien.

Este ejemplo es interesante porque involucra un problema de interpretación. En términos peirceanos, el sonido que escuchamos como espectadores junto con Fran es el *signo* –un soporte sonoro que sirve como medio para “comunicar”<sup>2</sup> algo. En la teoría de Peirce, el *objeto* del signo –aquello que el signo representa– es lo que determina inicialmente este proceso semiótico. En el ejemplo, el sonido en cuestión puede ser producto de múltiples fuentes y allí radica el origen de la confusión nuestra y de Fran. Las cualidades sonoras del signo parecen sugerir que ha sido producto

<sup>2</sup> En palabras de Peirce: “I use the word ‘sign’ in the widest sense for any medium for the communication or extension of a Form (or feature). Being medium, it is determined by something, called its Object, and determines something, called its Interpretant or Interpretand” (Peirce, 1906, como se citó en Jappy, 2017, p. 55).

de un disparo, cuando, en realidad, el sonido ha sido el producto de que Bud descorchó la botella de champagne. La confusión es comprensible, dado que ambas acciones tienen cualidades sonoras en común que son transmitidas por el signo como medio. Lo que es percibido en primera instancia, y la fuente de la confusión, es la identificación del estruendo que he tratado de describir con la onomatopeya “BANG”. Hay entonces dos objetos: uno que se identifica de manera automática a partir de las cualidades del signo sonoro y que es el estruendo “BANG” –lo que Peirce llama el objeto *inmediato*–, y otro, más elusivo, que no puede ser del todo comunicado mediante el signo –el objeto *dinámico*, lo que “realmente” (CP 8.343)<sup>3</sup> representa el sonido: ¿es un disparo? ¿es el descorchamiento de una botella? El objeto dinámico determina al inmediato –la acción provoca el estruendo– y éste, a su vez, determina al signo, funcionando como un filtro –le transmite al sonido concreto solamente algunas de las cualidades del objeto dinámico: en este ejemplo, la cualidad sonora del estruendo que acompaña la acción.

En cuanto al *interpretante* que el signo determina –el “efecto sobre una persona” (Peirce, 1908, como se citó en Jappy, 2017, p. 77)–, Peirce lo divide en tres:

Mi Interpretante Inmediato está implicado en el hecho de que cada Signo debe tener su Interpretabilidad particular antes de conseguir cualquier Intérprete. Mi Interpretante Dinámico es aquel que es experimentado en cada acto de Interpretación y es diferente en cada uno de cualquier otro; y el Interpretante Final es el resultado interpretativo al cual cada Intérprete está destinado a llegar si el Signo es considerado de manera suficiente. El Interpretante Inmediato es una abstracción, que consiste en una posibilidad. El Interpretante Dinámico es un evento singular actual. El Interpretante Final es aquello hacia lo que lo actual tiende. (Peirce, 1909, como se citó en Jappy, 2017, p. 68).<sup>4</sup>

En una carta a William James del mismo año, Peirce da algunas precisiones más sobre el interpretante *final*, indicando que el mismo “no consiste en la forma en que una mente cualquiera actúa sino en la forma en que toda

<sup>3</sup> Este trabajo sigue la forma estándar de citar los *Collected Papers* de Charles S. Peirce usando (CP v.p), en donde v indica el volumen y p indica el número de párrafo.

<sup>4</sup> “My Immediate Interpretant is implied in the fact that each Sign must have its peculiar Interpretability before it gets any Interpreter. My Dynamical Interpretant is that which is experienced in each act of Interpretation and is different in each from that of any other; and the Final Interpretant is the one interpretive result to which every Interpreter is destined to come if the Sign is sufficiently considered. The Immediate Interpretant is an abstraction, consisting in a possibility. The Dynamical Interpretant is a single actual event. The Final Interpretant is that toward which the actual tends”.

mente actuaría” (CP 8.315).<sup>5</sup> Veamos ahora cómo es posible servirse de estas definiciones para completar el análisis del ejemplo.

El signo –ese sonido de cualidades particulares– produce ciertos efectos sobre Fran y sobre nosotrxs como espectadorxs de la película. En primer lugar, las características del sonido determinan una cierta interpretabilidad del signo –su interpretante *inmediato*– que consiste en el reconocimiento –erróneo, como verificamos instantes más tarde– de la fuente sonora: un disparo. Este interpretante inmediato fusiona y confunde el objeto inmediato –un estruendo– con el dinámico –lo que produce el estruendo. El efecto que produce este sonido en Fran –su interpretante *dinámico*– es la preocupación, el sobresalto y la compulsión a correr en dirección a la fuente. Por último, hay un acuerdo –un interpretante *final*– de que los estruendos producidos por disparos deben ser respondidos mediante acciones –buscar cobertura, correr para proveer auxilio, etcétera. Como puede apreciarse, estos tres interpretantes son todos aspectos de la escucha. Los interpretantes del signo permiten así reconocer distintos niveles de la escucha de un sonido.

El primer aporte de la teoría de Peirce a una reflexión sobre la escucha que me interesa señalar es el hecho de que más allá de los estilos personales de escucha, son los soportes sonoros mismos –los signos– los que determinan la forma de ser escuchados. ¿Significa esto que los mismos sonidos son escuchados siempre de la misma manera? No: un signo, tal y como lo señala Peirce (CP 2.228), siempre es “algo” “para alguien”. *Un mismo sonido puede ser soporte para distintos signos con interpretantes diversos*: frente al mismo ruido fuerte, algunx oyente puede considerar –correctamente– que se trata de un signo del descorchamiento de una botella; lo que es improbable es que alguien lo escuche como la bocina de un auto. Esto es así porque *las características del signo determinan los interpretantes posibles*: la bocina no tiene las mismas cualidades sonoras de estruendo que el descorchamiento o el disparo.

Como veremos más adelante, Peirce también hace divisiones triádicas de cada uno de sus tres interpretantes, un avance teórico que nos servirá para organizar y comprender los diferentes modos de escucha. Emplearé la herramienta metodológica del nonágono semiótico para volver productiva la propuesta peirceana y distanciarme de la reflexión filosófica sobre su trabajo.

<sup>5</sup> “The Final Interpretant does not consist in the way in which any mind does act but in the way in which every mind would act”.

## Metodología

El nonágono semiótico es un modelo operativo que –adoptando la forma de un ícono diagramático– ayuda a aplicar las categorías peirceanas al análisis de conceptos, objetos o disciplinas en general (Guerra *et al.*, 2016; Guerra, 2020). Mediante el empleo de las categorías de *primeridad*, *segundidad* y *terceridad* –renombradas *forma*, *existencia* y *valor* a fines de volverlas más operativas y de distanciarse de los intereses filosóficos–, el modelo nos invita a abstraer de la información disponible formulaciones que nos permitan reunir en un único soporte diagramático los conocimientos que tenemos sobre el objeto de indagación, organizarlos lógicamente y descubrir las relaciones que mantienen entre sí. Esto es así porque –si aceptamos los supuestos de Peirce– las tres categorías son suficientes para analizar cualquier fenómeno.<sup>6</sup> Como consecuencia de este supuesto, la dificultad o imposibilidad de llenar ciertos espacios del diagrama señala lagunas en el conocimiento y potenciales líneas de investigación.

Emplear el nonágono para el análisis de un objeto de estudio consiste en: primero, realizar una tripartición del mismo de acuerdo con las categorías de forma, existencia y valor; luego, analizar recursivamente cada uno de los aspectos resultantes con las mismas categorías, para obtener así los nueve casilleros del diagrama. La recursividad de la aplicación de las categorías tiene su precedente en Peirce: tanto en la posibilidad de una semiosis infinita (CP 1.339), como en la aplicación recursiva de las categorías al caso particular de los íconos (CP 2.277). El carácter de ícono diagramático del nonágono semiótico permite visualizar todas las relaciones que se obtienen a partir del análisis.

Existen numerosas aplicaciones del nonágono semiótico y cada una revela, en mayor o menor medida, aproximaciones diferentes al pensamiento triádico de la semiótica peirceana. En el siguiente apartado presentaré una aproximación propia que pretende incorporar reflexiones provenientes de los escritos tardíos de Peirce sobre su teoría de los signos.

### ***El nonágono semiótico de interpretantes***

Como herramienta metodológica, el nonágono semiótico permite construir una explicación general de un objeto de estudio reuniendo la *información*

<sup>6</sup> En palabras de Peirce: “By the phenomenon I mean whatever is before our minds in any sense. The three categories are supposed to be the three kinds of elements that attentive perception can make out in the phenomenon” (CP 8.265).

acumulada respecto del mismo.<sup>7</sup> En este sentido, propongo entenderlo como un instrumento que permite trabajar con interpretantes de un signo.<sup>8</sup>

En esta lectura del nonágono semiótico, es posible recuperar los tres interpretantes antes mencionados y la división triádica de los mismos. Esta distinción entre interpretantes corresponde a una etapa tardía del pensamiento de Peirce, en la que el proceso semiótico es descrito a partir de seis correlatos –dos objetos, signo y tres interpretantes. Si bien el nonágono semiótico se basa en el sistema triádico anterior –con tres correlatos: signo, objeto e interpretante–, desde mi punto de vista puede reunir perfectamente los tres interpretantes y reflejar las condiciones de determinación que los caracteriza. Esto es así porque existe una correspondencia entre estos interpretantes y las categorías de forma, existencia y valor.

En el párrafo de 1909 antes citado, queda claro que el interpretante inmediato consiste en una forma –o “posibilidad formal de conceptualizar” (Guerri *et al.*, 2016, p. 7)– que Peirce llama la “interpretabilidad” del signo; por su parte, el interpretante dinámico es lo “experimentado en cada acto de interpretación”, es decir, una existencia; por último, el interpretante final es el resultado interpretativo al que “cada intérprete está destinado a llegar” si considera al signo durante suficiente tiempo –representa una tendencia a producir hábitos o valores.

En cuanto a la división triádica de cada uno de estos interpretantes, en un texto dedicado al sistema semiótico hexádico de Peirce, Tony Jappy explica que las divisiones triádicas de los correlatos –llamadas tricotomías– no siguen un criterio fenomenológico –basado en las categorías de primeridad, segundidad y terceridad– sino uno ontológico (2017, p. 175). Este criterio parte de la idea de tres “universos de existencia” que diferencian entre objetos *posibles*, *existentes* y *necesitantes* (clases generales). Una consecuencia de este “giro ontológico” es que el sistema ya no hace tanto énfasis

<sup>7</sup> Peirce ofrece la siguiente definición de información: “I use the word information to mean a state of knowledge, which may range from total ignorance of everything except the meanings of words up to omniscience; and by informational I mean relative to such a state of knowledge” (CP 4.65).

<sup>8</sup> Peirce resume la relación entre su concepto de información y los interpretantes de la siguiente forma: “...the process of getting an equivalent for a term, is an identification of two terms previously diverse. It is in fact, the process of nutrition of terms by which they get all their life and vigor and by which they put forth an energy almost creative since it has the effect of reducing the chaos of ignorance to the cosmos of science. Each of these equivalents is the explication of what there is wrapt up in the primary —they are the surrogates, the interpreters of the original term. They are new bodies, animated by that same soul. I call them the interpretants of the term. And the quantity of these interpretants, I term the information or implication of the term” (Peirce, 1866, como se citó en Bergman y Paavola, s.f.)



en *cómo* el signo representa, sino más bien en el *tipo de objetos* y el *tipo de interpretantes* que representa y produce.

Luego de una minuciosa revisión de la producción de Peirce en torno a este nuevo sistema –especialmente CP 8.369-372–, Jappy llega a la conclusión de que las tricotomías que corresponden a los interpretantes son las siguientes:

- » Interpretante inmediato: hipotético, categórico, relativo
- » Interpretante dinámico: simpatético, percusivo, usual
- » Interpretante final: gratificante, que produce acción, que produce auto-control

Volcando esta información en un *nonágono semiótico de interpretantes*, obtenemos el diagrama de la Figura 1. En este nonágono, los “universos de existencia” aparecen a la izquierda, correspondiendo con la idea de que en este lugar deben ubicarse “categorías materiales u operativas” (Guerra *et al.*, 2016, p. 10). Por su parte, las tricotomías correspondientes a los interpretantes son “categorías formales, teóricas o conceptuales” y, por lo tanto, aparecen desplegadas en las columnas. A continuación, aplicaré este nonágono de interpretantes al caso de la escucha y explicaré cada una de las divisiones que aparecen en las tricotomías peirceanas.

INTERPRETANTES DE UN SIGNO	Forma		Existencia		Valor
	Interpretante inmediato	Interpretante dinámico	Interpretante dinámico	Interpretante final	
Posibles	Hipotético	Simpatético	Simpatético	Gratificante	VF
Existentes	Categórico	Percusivo	Percusivo	Produce acción	VE
Necesitantes	Relativo	Usual	Usual	Produce auto-control	VV

Figura 1. Nonágono semiótico de interpretantes.

## **Modos de escucha**

Para aplicar este nonágono a la escucha –ver Figura 2–, comenzaré por describir los tres tipos de escucha que están presentes en todo acto de escuchar y que se corresponden con los tres interpretantes. En cada una de las subsecciones, incluiré los modos de escucha en los que pueden dividirse estos tipos. Cada uno de estos modos pertenece a uno de los universos de existencia: se vincula con un objeto posible, uno existente o uno necesitante (una clase general). Como explicaré más adelante, para cada situación de escucha solamente puede darse un modo de cada tipo. En otras palabras, cada escucha tiene tres modos –uno por cada uno de los tres tipos: un modo de la escucha inmediata, un modo de la escucha dinámica y un modo de la escucha final.

### **Escucha inmediata**

Esta escucha se enfoca en la “particular interpretabilidad” del signo sonoro, o, en términos de la pragmática de los actos de habla, su “fuerza ilocutiva” (Bellucci, 2019, p. 45). Todos los modos de escucha en los que se divide están vinculados con las “pistas” que el sonido contiene acerca de cómo debe ser escuchado. El modo *hipotético* no logra afirmar o negar nada sobre el sonido escuchado y no puede ir más allá de una vaga impresión general sobre lo que ese sonido es y cómo debe ser escuchado efectivamente. En este modo, el signo sonoro puede ser interpretado entonces sólo en términos de sensaciones o impresiones no del todo definidas. El modo *categorico* determina la existencia de algo específico a partir del sonido: una fuente sonora. Esa fuente sonora puede o no estar completamente definida por las cualidades del sonido. El modo *relativo* identifica una relación o necesidad a partir del sonido. Este modo involucra la identidad de más de una cosa: puede tratarse de un conjunto de objetos o individuos, las acciones necesarias para producir el sonido o las necesidades que justifican su producción –por ejemplo: una emergencia que justifica hacer sonar una alarma, la escucha inmediata relativa consiste en “escuchar que hay una emergencia”; otro ejemplo: la relación entre combinaciones de fonemas que permite reconocer las palabras de una lengua.

### **Escucha dinámica**

Esta escucha se enfoca en “lo experimentado” en el acto de interpretación, o la “fuerza perlocutiva” del signo sonoro (Bellucci, 2019, p. 45). Todos los modos de escucha en los que se divide están vinculados con los efectos del signo sonoro sobre un oyente. El modo *simpatético* actúa por simpatía con el signo sonoro: el sonido produce en un oyente algún tipo de impresión, emoción, o sensación que tiene que ver con sus cualidades. El modo *percusivo* actúa movilizándolo a un oyente a la acción:

el sonido produce una compulsión a actuar. El modo *usual* actúa por hábito en un oyente: el sonido produce algún tipo de asociación habitual –por ejemplo: “escuchar el sentido de las palabras”.

### Escucha final

Esta escucha se enfoca en las conductas convencionalizadas que el sonido produce en una comunidad, en la “significación”<sup>9</sup> que adquieren ciertos sonidos con el paso del tiempo. Todos los modos de escucha en los que se divide este tipo están vinculados con formas intencionales –pero convencionales– de responder a los sonidos. Este tipo de escucha permite la comunicación sobre los sonidos, la construcción de signos que puedan sustituirlos –al menos parcialmente. El modo *gratificante* es el que, siempre dentro de una comunidad de oyentes, asocia ciertas sensaciones o emociones al signo sonoro. El modo *para producir acción* es aquel en el que lxs oyentes asocian la producción de ciertas acciones al signo sonoro. El modo *para producir auto-control* es aquel en el que lxs oyentes asocian la producción de ideas y pensamiento crítico –que juzga, evalúa y responde– al signo sonoro –por ejemplo: “escuchar para debatir”.<sup>10</sup>

MODOS DE ESCUCHA	Forma	Existencia	Valor
	Escucha inmediata	Escucha dinámica	Escucha final
Escucha de lo posible	FF Escucha hipotética	EF Escucha simpatética	VF Escucha gratificante
Escucha de lo existente	FE Escucha categórica	EE Escucha percusiva	VE Escucha para producir acción
Escucha de lo necesitante	FV Escucha relativa	EV Escucha usual	VV Escucha para producir auto-control

Figura 2. Nonágono semiótico de la escucha (*primera versión*).

<sup>9</sup> Entiendo aquí “significación” como el significado de un signo en un contexto específico (Danesi, 2000). Se puede distinguir de “sentido”, que Frege vincula con el modo de presentación de un término –la forma de hablar sobre algo– y diferencia de su referente.

<sup>10</sup> En el contexto de los escritos de Peirce, “auto-control” debe entenderse como equivalente a pensamiento razonado y/o conducta moral deliberados: “The power of self-control is certainly not a power over what one is doing at the very instant the operation of self-control is commenced. It consists (to mention only the leading constituents) first, in comparing one’s past deeds with standards, second, in rational deliberation concerning how one will act in the future, in itself a highly complicated operation, third, in the formation of a resolve, fourth, in the creation, on the basis of the resolve, of a strong determination, or modification of habit” (CP 8.320).

Es evidente que estas descripciones de los modos no agotan las posibilidades de la escucha. Como señalé anteriormente, en situaciones reales, la escucha puede caracterizarse de manera completa como una combinación de un modo de la escucha inmediata, uno de la dinámica y uno de la final. Peirce nos da una herramienta para pensar en estas combinaciones mediante su teoría de la determinación de los correlatos. De acuerdo con esta teoría, solamente algunas de las combinaciones de modos de escucha son posibles: “Es evidente que un Posible no puede determinar otra cosa que un Posible; también lo es que un Necesitante no puede ser determinado por otra cosa que no sea un Necesitante” (Peirce, 1908, como se citó en Jappy, 2017, p. 84).<sup>11</sup> Siguiendo esta regla, las diez combinaciones posibles de modos de escucha son:

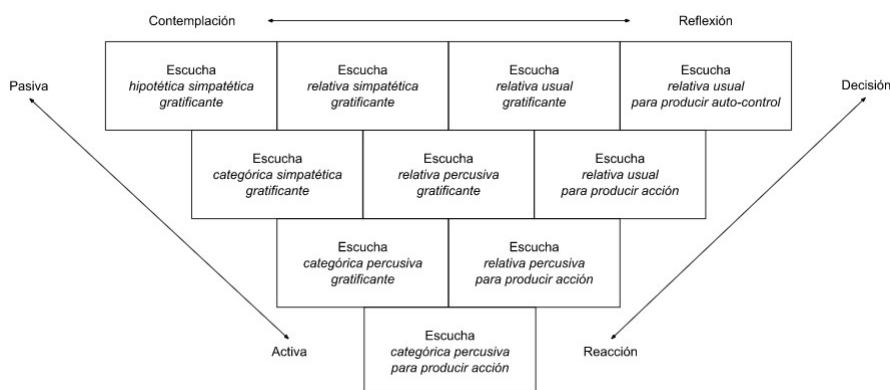


Figura 3. Caracterización completa de la escucha en una situación real.

Si bien los nueve modos de escucha que permite definir el nonágono de interpretantes y sus diez combinaciones resultan muy sugestivos y tienen potencial como herramientas analíticas y de diseño, creo que es necesario ponerlos en relación con otras descripciones de las modalidades de escucha. En las próximas dos secciones estudiaré el diálogo posible entre este modelo y dos trabajos que describen nueve modos de escucha y que contienen valiosos aportes para incorporar a una versión final de este nonágono. De esa forma, evaluaré la conmensurabilidad de este modelo con otras descripciones del mismo fenómeno y demostraré su valor como contenedor y articulador de otras propuestas.

Antes de avanzar en esta dirección, es importante señalar un problema vinculado con el empleo de este modelo en el análisis de una escucha en particular. Este problema puede resumirse en esta pregunta: ¿qué evidencia

<sup>11</sup> “It is evident that a possible can determine nothing but a Possible, it is equally so that Necessitant can be determined by nothing but a Necessitant”.

puede respaldar la clasificación de una situación de escucha de acuerdo con este modelo? Existen dos estrategias para resolver esta cuestión: la primera es realizar un análisis *a posteriori* que se apoye en registros o rastros documentales de una escucha –como en el análisis de la película que comenzó este artículo–; la segunda es realizar suposiciones *a priori* fundamentadas en el conocimiento del analista y la proyección de casos similares sobre el caso estudiado.

## Conmensurabilidad con otros modelos

### *Lucia Santaella*

En un artículo reciente sobre la escucha de la música, Lucia Santaella toma como punto de partida una tripartición del interpretante dinámico en *emocional, energético y lógico* (CP 5.475-476), y divide recursivamente cada uno según la lógica de las categorías, obteniendo nueve modos de escucha. Describe así tres modos de “escuchar emocionalmente” –para los que sugiero los descriptores *trascendencia, conmoción y emoción*–, tres modos de “escuchar con el cuerpo” –*ritmo, agitación y coreografía*– y tres modos de “escuchar intelectualmente” –*hipótesis, estructura y evaluación*–, todos referidos a la música (2017, p. 53-56).

Si bien tanto Santaella como yo partimos de la teoría de los interpretantes de Peirce, los dos modelos difieren en algunos aspectos. En primer lugar, mientras que Santaella analiza la escucha únicamente en términos de efectos sobre un oyente –interpretante dinámico–, en este trabajo me he basado en la tríada de interpretantes inmediato, dinámico y final.<sup>12</sup> El motivo de esta decisión teórica descansa en mi interés por describir la escucha también en términos de la “particular interpretabilidad” del signo sonoro –interpretante inmediato– y en términos de cómo los signos sonoros, con el tiempo y en el contexto de ciertas comunidades, demandan escuchas convencionalizadas –interpretante final. La reflexión sobre estos interpretantes permite salir del ámbito de una escucha particular y personal –la producción de un interpretante dinámico en una situación individual concreta– y pensar los aspectos formales y valorativos de la escucha. Por otra parte, debe tenerse en cuenta que la autora se enfoca

<sup>12</sup> La relación entre la tríada de interpretantes emocional, energético y lógico y la de inmediato, dinámico y final ha sido objeto de muchos debates entre autorxs. Jappy (2017, pp. 67-72) resume las diferentes posiciones y después de observar ciertas inconsistencias entre las definiciones de ambas tríadas concluye que la última refleja las ideas finales de Peirce sobre el tema, mientras que la primera corresponde a una etapa intermedia que nunca más es recuperada. Según Jappy, la distinción entre emoción, acción y hábito “recorre ortogonalmente toda la serie de interpretantes” (2017, p. 100).

específicamente en el problema de la música, mientras que en este trabajo analizo la escucha de cualquier signo sonoro. A pesar de esto, considero que los modos que propone Santaella son generalizables sin mayores problemas a los casos de sonidos no musicales.

En mi modelo, los nueve modos de escuchar la música de la autora constituyen subespecies de los modos simpatético, percusivo y usual. Los modos de Santaella permiten entonces ampliar mi análisis de la escucha dinámica y sugieren una terminología más intuitiva que la de Peirce. La versión final de mi nonágono de la escucha refleja estos cambios –ver Figura 4. El único término que no he adoptado es el de una escucha *intelectual*: si bien en Peirce la idea de hábito suele aparecer ligada a la intervención del pensamiento, me parece importante distinguir entre el hábito en sí mismo y la formación del hábito como parte de procesos en los que el pensamiento interviene activamente (CP 2.148). En otras palabras, según como lo veo, un modo de escucha intelectual sugiere un involucramiento activo y voluntario del pensamiento, mientras que la escucha usual incluye también casos en los que el pensamiento se involucra de forma más pasiva.

La división de los interpretantes que he adoptado en este trabajo permite especificar algunas cuestiones más acerca de la escucha de la música. En casos que involucran la escucha de sonidos musicales, el interpretante inmediato generalmente es lo que en mi modelo corresponde a un modo de escucha relativa: la “particular interpretabilidad” de una pieza musical consiste en que pone en relación los distintos parámetros sonoros –duraciones, articulaciones, alturas, intensidades y timbres– para lograr construir ritmos, melodías, armonías, texturas, formas. En cuanto al interpretante final de una pieza musical, la situación es más compleja porque, a la hora de pensar en ello, se hace evidente la reificación que subyace en todos los intentos de pensar el sonido fuera de su contexto de performance, incluyendo el presente. Una misma pieza musical puede emplearse en diferentes contextos y la escucha depende tanto o más de eso que de las características del signo sonoro en sí mismo. *El signo sonoro siempre es parte de una performance y la escucha –el interpretante– nunca puede separarse del todo de los otros aspectos de la misma* (Llobet Vallejos y Stocco, 2020). De todas formas, es posible pensar en formas convencionalizadas de escuchar música. De acuerdo con mi modelo, la escucha final de una pieza musical puede ser gratificante, puede producir acción o puede producir auto-control. Para dar un ejemplo, cuando pensamos en una situación de concierto de música clásica, la escucha tenderá a ser gratificante –más allá de los efectos individuales que cada oyente experimente. Por eso es que, en primer lugar, se organizan conciertos de música clásica en teatros o salas

de concierto de características similares. Si la convención sobre la escucha fuera diferente –por ejemplo, que frente a esos sonidos hay que participar cantando o bailando– no existirían los conciertos de música clásica tal y como los conocemos. Pero otras formas de escucha convencionalizada son posibles para el caso de la música: en una *rave*, la escucha final tiende a producir acción, porque los participantes están allí para bailar; en una manifestación política, la canción de protesta es empleada con el fin de “producir auto-control” o pensamiento crítico –más allá de su valor como coordinadora de acciones colectivas y participativas, una canción de protesta se orienta a la transformación de las ideas y conductas futuras. Estos ejemplos sobre el interpretante final recuerdan la noción de Peirce del *commens*: “todo lo que es, y debe ser, bien entendido entre el enunciador y el intérprete, desde el vamos, para que el signo en cuestión pueda cumplir su función” (Peirce, 1906, como se citó en Jappy, 2017, p. 62).<sup>13</sup> Sin el interpretante final, vinculado con el propósito del signo (Short, 2007, p. 178), la escucha no alcanzaría nunca el estatus de una experiencia comunitaria y comunicable.

### ***Kai Tuuri y Tuomas Eerola***

La taxonomía de modos de escucha de Tuuri y Eerola considera al fenómeno de la escucha desde la perspectiva de la percepción ecológica.<sup>14</sup> Los autores describen nueve modos de escucha repartidos en tres niveles.

Estos niveles y sus modos asociados son:

1. El nivel *experiencial*, que abarca aquellos modos de escucha que están vinculados con procesos afectivos, sensomotores e imaginativos de los oyentes (2012, p. 144):
  - a. El modo *reflejo* consiste en reacciones rápidas innatas frente al sonido: la respuesta de orientación, la respuesta de susto y el reflejo defensivo.
  - b. El modo *kinestésico* involucra sensaciones de movimiento y sensaciones táctiles frente al estímulo sonoro.

<sup>13</sup> “It [the *commens*] consists of all that is, and must be, well understood between utterer and interpreter, at the outset, in order that the sign in question should fulfill its function”.

<sup>14</sup> Como explican los autores, “According to this paradigm, rather than perceiving structural features of sound first, we are naturally sensitive to action-relevant values of the environment. Our ecological knowledge of action-sound couplings provides a perceptual basis for various action-relevant meanings, such as sound sources, gestural signatures in actions (manifesting affect), and conditioned/learned associations. Perception and action are thus intertwined together since (1) the meanings of an environment are structured through embodied subject-environment interactions and (2) meaning-structures, such as action-sound couplings, are organized in terms of directly perceivable action-relevant values, i.e. affordances (Gibson, 1979; Varela *et al.*, 1991). In other words, our cognition, including sound-meaning structures, is integrally coupled with an ongoing world and embodied experiences of interaction” (2012, pp. 138-139).

- c. El modo *connotativo* consiste en “asociaciones tempranas, imágenes mentales y sentimientos” (2012, p. 141) evocados en la experiencia de la escucha y que ocurren “con antelación a cualquier denotación razonada”.
2. En el nivel *denotativo*, la escucha se dirige a “pistas de intencionalidad” presentes en el sonido y abarca aquellos modos cuya utilización “resulta en una habilidad para conceptualizar el contenido perceptual interpretado, se trate de un aspecto de la causa del sonido, un estado emocional involucrado, el propósito o significado simbólico de un sonido” (2012, p. 149):
  - a. El modo *causal* consiste en la percepción e identificación de causas y fuentes del sonido.
  - b. El modo *empático* se orienta hacia la percepción de estados afectivos.
  - c. El modo *funcional* se vincula con los propósitos funcionales de los sonidos en diversos contextos, incluyendo ciertos usos comunicativos de los mismos. Tuuri y Eerola incluyen en este modo la fuerza ilocutiva de los distintos tipos de actos de habla, realizada a través de patrones prosódicos.
  - d. El modo *semántico* consiste en la percepción de significados arbitrarios que un sonido puede representar. Este modo se vincula con hábitos de los oyentes que son el producto de convenciones socio-culturales (2012, p. 140).
3. El nivel *reflexivo*, que contiene aquellos modos de escucha que requieren de la intervención de un proceso de pensamiento y de una capacidad de auto-monitoreo que permita verificar grados de adecuación de las respuestas al sonido.
  - a. El modo *reducido* consiste en una atención dirigida conscientemente hacia las cualidades del sonido, con el propósito de describirlo en sus propios términos. Es un modo “excepcionalmente premeditado” que involucra una resistencia activa hacia cualquier otro tipo de significados que el sonido pueda evocar.
  - b. El modo *crítico* se ocupa de la adecuación de los sonidos al contexto y de las propias respuestas al sonido, incluyendo juicios acerca de “posibles malentendidos, engaño, falsa urgencia o, más generalmente, la necesidad de atender al sonido” (2012, p. 142).

Existe una clara relación entre el análisis de Tuuri y Eerola y los tipos y modos que describí en la sección de metodología. La terminología empleada por los autores tiene la ventaja de ser más intuitiva y de estar inscrita dentro de una tradición de taxonomías de la escucha. Por este motivo, me interesa explorar la posibilidad de incorporarla a mi nonágono.

En principio, parece posible asimilar los niveles denotativo, experiencial y reflexivo –en este orden– de Tuuri y Eerola a las escuchas inmediata, dinámica y final. Sin embargo, dadas las diferencias entre el enfoque



fenomenológico de los autores (2012, p. 149) y el giro ontológico de la semiótica peirceana que adopto como punto de partida en este trabajo (Jappy, 2017, p. 175), es conveniente revisar cada uno de los niveles y modos en detalle. Con el objeto de facilitarle al lector el análisis que sigue, presento aquí la versión final de mi nonágono, con las modificaciones terminológicas que explicaré a continuación.

MODOS DE ESCUCHA	Forma		Existencia		Valor
	Escucha inmediata	Escucha experiencial	Escucha final		
Forma	FF	EF	VF		
<b>Escucha cualitativa</b>	Escucha hipotética	Escucha emocional 1. Trascendencia 2. Conmoción 3. Emoción	Escucha gratificante		
Existencia	FE	EE	VE		
<b>Escucha existencial</b>	Escucha causal	Escucha kinestésica 1. Ritmo 2. Agitación 3. Coreografía	Escucha para producir acción		
Valor	FV	EV	VV		
<b>Escucha contextual</b>	Escucha funcional	Escucha semántica 1. Hipótesis 2. Estructura 3. Evaluación	Escucha crítica		

Figura 4. Nonágono semiótico de la escucha (segunda versión).

El nivel experiencial es fácilmente asimilable a la escucha dinámica, y los modos reflejo y kinestésico que incluye este nivel se corresponden con la idea de la escucha percusiva. Estos dos modos reúnen procesos “ideomotrices” (2012, p. 146) de respuesta a los sonidos y la diferencia entre ambos –vinculada con la etapa de desarrollo de este tipo de asociaciones– no es importante desde el punto de vista semiótico. La denominación que me parece más abarcativa, clara e intuitiva para reunir y caracterizar estos modos de escucha es *kinestésica*.

En cuanto al modo connotativo, los autores afirman que son “asociaciones tempranas” y esto sugiere un paralelismo con el modo usual. Sin embargo, como muestran los ejemplos de los autores (2012, p. 148), existe cierto solapamiento entre este modo y el semántico. De acuerdo con uno de estos ejemplos, escuchar el sonido de un celular puede dar lugar a una escucha connotativa que los autores expresan como “... viejos comerciales de Nokia” o a una escucha semántica, que expresan como “claramente, el sonido representa a Nokia”. Según interpreto, la diferencia que los autores quieren señalar entre ambos modos radica en que las asociaciones

del modo connotativo son “libres”, personales y de una cierta vaguedad, mientras que las del modo semántico se corresponden con significados convencionales más estables y más presentes para la consciencia. Los autores establecen un orden jerárquico entre los dos modos, que refleja la relación entre el nivel experiencial y el denotativo: “aunque parece que podemos percibir un significado denotativo de forma instantánea, esto es solamente una ilusión porque ya hemos hecho una cantidad de connotaciones inmanentes” (2012, p. 141).<sup>15</sup> Más allá de que el uso que los autores hacen de los términos denotativo, connotativo y semántico resulta problemático por falta de referencias –cf. Bellucci (2021) y Nöth (2013) para una perspectiva peirceana sobre el tema–, esta diferencia de grado entre el modo semántico y el connotativo refleja, desde mi punto de vista, subespecies de la escucha usual. Dado que mantener los dos términos puede resultar confuso y que el modo de escucha semántico tiene una larga tradición dentro de las taxonomías de la escucha, prefiero conservar esta última denominación y prescindir de la idea de connotación. Resulta importante señalar que, para Peirce, cualquier signo *que dependa de asociaciones convencionales* denota por medio de la connotación (Bellucci, 2021, p. 175) y, por lo tanto, desde esta perspectiva, la idea de una escucha semántica contiene en sí misma un modo connotativo. Por otra parte, dado que una escucha semántica tiene que ver con un hábito de interpretación frente a un signo sonoro y que, frente a esto, las “pistas de intencionalidad” que el mismo contiene resultan secundarias, en la Figura 4 he separado al modo semántico de los otros modos del nivel denotativo de los autores y lo he colocado bajo la escucha experiencial.

Pasando al nivel denotativo, que se dirige a las “pistas de intencionalidad” presentes en el sonido, su descripción es consistente con la idea de que el interpretante inmediato es un “hecho de la percepción” (CP 2.143) que un oyente construye a partir de los atributos del sonido. Además, en la semiótica de Peirce, la denotación se vincula con la aplicabilidad o referencia de un signo a cosas particulares, independientemente de que pertenezcan a los universos de lo posible, lo existente o lo necesitante. Sin embargo, la idea de una escucha inmediata tiene la virtud de enfatizar el carácter procesual de la escucha –inmediata, experiencial, final– que el modelo del nonágono semiótico permite diagramar y que se diferencia del carácter más estático de la taxonomía de Tuuri y Eerola. Por este motivo, conservaré la denominación de escucha inmediata para esta tricotomía. Dentro

<sup>15</sup> “... even though it appears that we can perceive a denotative meaning instantly, it is only an illusion because we have already made a number of immanent connotations”.

del nivel denotativo, la escucha causal y la funcional se corresponden sin mayores problemas a los modos categórico y relativo, respectivamente.

Por otra parte, el vínculo entre la escucha hipotética y la escucha empática requiere de una explicación más extendida. En la escucha hipotética, un oyente no logra afirmar ni negar nada acerca del signo sonoro, pero puede “sintonizarse” con su gestualidad afectiva –en forma de un “hecho de la percepción”– y detectar una posible intencionalidad en ese sonido. Cabe aclarar que este proceso es diferente a la experiencia de un estado emocional por parte de un oyente –una escucha experiencial que queda reflejada en el modo emocional. Por otra parte, teniendo en cuenta que la escucha hipotética puede abarcar percepciones menos definidas que los estados emocionales e intenciones que Tuuri y Eerola asocian con la escucha empática, creo que es conveniente conservar el primero de estos términos para referirse a este modo.

La descripción de estos autores del nivel reflexivo de escucha es de carácter fenomenológico –requiere de la “intervención del pensamiento” y de una capacidad de “auto-monitoreo”– y no puede entonces asociarse directamente con la idea de interpretante final de Peirce, que está vinculada con los significados que adquieren los signos en una comunidad y con el carácter teleológico de la semiosis. Sin embargo, dentro de este nivel, el modo crítico de escucha posee una dimensión estratégica –por la relación que propone entre los juicios del oyente y el contexto– que sugiere una evidente cercanía con la idea de una escucha para producir auto-control. En otras palabras, este modo de escucha describe, en mi opinión, una forma de relacionarse con los sonidos que está anclada en el hábito comunitario de buscar nuevos significados o formas de consciencia en la escucha.

En cuanto a la escucha reducida, que tiene una importancia excepcional en la historia de las reflexiones sobre la escucha (Kane, 2014), se trata de una escucha que se orienta a producir una descripción de los sonidos resistiendo las asociaciones semánticas que los mismos puedan tener en la cultura y su conexión con la fuente sonora. En tal sentido, considero que es conveniente caracterizar a este modo como un tipo muy particular de escucha *funcional-semántica-crítica*: se trata de una escucha atenta a las relaciones entre los sonidos, consciente de sus posibles descripciones verbales, pero que juzga la adecuación de tales descripciones en tanto formas de caracterizarlos.

En este último comentario puede apreciarse el principal aporte de mi modelo a otras discusiones sobre la escucha. No debe olvidarse nunca el carácter relacional del ícono diagramático que constituye el nonágono semiótico y que representa gráficamente las relaciones entre los distintos interpretantes: una situación de escucha concreta nunca involucra un único modo de escucha, sino que describirla exhaustivamente involucra la combinación de tres modos de escucha –uno inmediato, uno experiencial y uno final. De acuerdo con la teoría de Peirce, no todas las combinaciones son posibles y los diez tipos de escucha concreta son los que aparecen en la Figura 3. Por limitaciones de espacio, la descripción de esos diez tipos quedará pendiente. La caracterización de la escucha reducida como una escucha funcional-semántica-crítica es un ejemplo de uno de estos tipos.

## Comentarios finales

En este trabajo he empleado nociones de la semiótica de Charles S. Peirce para dar cuenta de la heterogeneidad de la actividad de escuchar. El pensamiento semiótico tardío de Peirce fue el punto de partida para una aproximación propia al modelo del nonágono semiótico, que consistió en la incorporación de las nociones de interpretante inmediato, dinámico y final y las clases de signo que resultan de dividir cada uno triádicamente según los universos de existencia. En este sentido, consideré al nonágono como una herramienta para reunir interpretantes y representar diagramáticamente sus relaciones. En cuanto a la escucha propiamente dicha, en primera instancia ofrecí un análisis anclado en la terminología de Peirce, describiendo nueve modos de escucha según las divisiones de los tres interpretantes. Las definiciones ofrecidas constituyen una lectura personal de esas clases –dado que Peirce nunca llegó a especificarlas del todo– y pueden contribuir a una definición más precisa de las mismas. Por otra parte, señalé que una escucha concreta siempre consiste en una combinación de un modo de cada tricotomía, teniendo en cuenta las reglas determinativas de Peirce. El resultado son diez tipos de escucha concreta que han quedado sin especificar por limitaciones de extensión. Por último, puse en diálogo mi trabajo con dos clasificaciones de modos de escucha recientes: los nueve modos de escucha basados en los interpretantes emocional, energético y lógico de Lucia Santaella; y los nueve modos de escucha basados en los niveles denotativo, experiencial y reflexivo de Tuuri y Eerola. Hice algunas observaciones sobre ambos trabajos e incorporé los aspectos que considero compatibles con mi modelo. En particular, el trabajo de Tuuri y Eerola sirvió para una revisión terminológica de mi modelo, aportando una cualidad más intuitiva al nombramiento de los

modos y las tricotomías. Por su parte, el trabajo de Santaella sirvió para hacer una descripción más detallada de la escucha experiencial, aportando tres niveles dentro de cada uno de sus tres modos de escucha. Este trabajo podría replicarse para la escucha inmediata y para la final, obteniendo como resultado 27 modos de escucha.

Considero que los aportes fundamentales de este trabajo para otras investigaciones pueden dividirse en dos frentes. Por un lado, he presentado un abordaje diferente a un modelo que ha demostrado en muchos trabajos su utilidad como herramienta para la investigación. Mi aproximación incorpora trabajos recientes sobre la semiótica de Peirce y emplea el nonágono semiótico tomando como punto de partida la división triádica del interpretante y los tres universos de existencia.<sup>16</sup> Esta aproximación sugiere algunas líneas teóricas de investigación, tales como indagar acerca de la relación entre la noción de información de Peirce y el empleo de este método de análisis o evaluar la efectividad del carácter ontológico de los universos de existencia para las cubrir necesidades analíticas. Por otro lado, en lo que respecta a los estudios de la escucha, mi modelo ha podido reunir dos taxonomías recientes y realizar algunas observaciones sobre las limitaciones de esos trabajos. En particular, al emplear el modelo del nonágono he insistido en el carácter relacional de los modos de escucha y en la necesidad de considerar las posibles combinaciones de esos modos a la hora de describir una situación de escucha concreta. Es de esperarse que este trabajo ayude a tareas de análisis y diseño en el campo de los estudios sonoros, el arte sonoro, el análisis musical y disciplinas afines. A modo de ejemplificación del potencial analítico de este modelo, pueden consultarse dos artículos en los que se han empleado versiones preliminares del mismo. En “Comunicar la escucha: una experiencia de investigación artística en música en educación superior” (Llobet Vallejos *et al.*, 2021), el modelo sirvió a los fines de organizar las evaluaciones y devoluciones de una serie de trabajos finales de estudiantes universitarios para la materia “Taller de música sinfónico-vocal” (DAMUS-UNA). En “La escucha de los archivos: la interfaz sonora como dimensión inesperada en la curaduría digital” (Álvarez *et al.*, 2021), se empleó el modelo como herramienta para el análisis cualitativo de una serie de documentos audiovisuales del archivo personal del artista Gyula Kosice. Este análisis fue el punto de partida para una apropiación artística con fines curatoriales de estos materiales, que adoptó la forma de una composición sonora organizada según los modos de escucha identificados en los mismos.

<sup>16</sup> El modelo del nonágono semiótico está originalmente basado en las tricotomías de signo, signo-objeto y signo interpretante y las categorías de primeridad, segundidad y terceridad (Guerrero *et al.*, 2016, pp. 10-11).

## Bibliografía

- » Alvarez, L. A., Llobet Vallejos, J. P., y Martínez Reparaz, U. (2021). La escucha de los archivos: La interfaz sonora como dimensión inesperada en la curaduría digital. *II Simposio Internacional de Arte Sonoro* (pp. 250-262). UNTREF. Recuperado de <https://artesonoro.untref.edu.ar/es/simposio-edicion-2021>
- » Bellucci, F. (2019). Peirce on Assertion and Other Speech Acts. *Semiotica*, 2019(228), 29-54. Doi: <https://doi.org/10.1515/sem-2018-0081>
- » Bellucci, F. (2021). Peirce on Symbols. *Archiv Für Geschichte Der Philosophie*, 103(1), 169-188. Doi: <https://doi.org/10.1515/agph-2017-0087>
- » Bergman, M. y Paavola, S. (Eds.). (s.f.). Interpretant. En *The Commens Dictionary: Peirce's Terms in His Own Words*. Recuperado de <http://www.commens.org/dictionary/term/interpretant>
- » Bonnin, J. E., Dvoskin, G., Lauria, D., López García, M., Salerno, P., Tosi, C. y Zunino, G. M. (14 de junio de 2022). *¿Qué dice la lingüística sobre el lenguaje inclusivo?* UBAfilo. Recuperado de <http://novedades.filo.uba.ar/novedades/%C2%BFqu%C3%A9-dice-la-ling%C3%BC%C3%ADstica-sobre-el-lenguaje-inclusivo>
- » Gibson, J. J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Houghton: Mifflin and Company.
- » Guerri, C., Acebal, M., Alisio, J., Betancourt Ruiz, M. X., Binnevies, A. M., Bohorquez Nates, M., Pertot, W., Sastre, R. y Voto, C. (2016). *Nonágono semiótico: un modelo operativo para la investigación cualitativa*. Buenos Aires: Eudeba.
- » Guerri, C. (2020). The Semiotic Nonagon: Peirce's Categories as Design-Thinking. En T. Jappy (Ed.). *The Bloomsbury Companion to Contemporary Peircean Semiotics* (pp. 277-302). Londres: Bloomsbury Academic.
- » Hartshorne, C., Weiss, P. y Burks, A. W. (Eds.). (1965). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge: Harvard University Press.
- » Jappy, T. (2017). *Peirce's Twenty-Eight Classes of Signs and the Philosophy of Representation*. Londres: Bloomsbury Academic.
- » Kane, B. (2014). *Sound unseen: Acousmatic sound in theory and practice*. Oxford: Oxford University Press.
- » Llobet Vallejos, J. P., Figueroa, L., Lucangioli, J., Martínez, U., Nacif, M., Pola Cappellari, F., Prebisch, A. y Valverde, M. (2021). Comunicar la escucha: una experiencia de investigación artística en música en educación superior. En G. A. Alonso (Ed.). *II Congreso Nacional e Internacional de Educación Artística 2019* (pp. 414-427). Rosario: Editorial de la Universidad Nacional de Rosario. Recuperado de <https://educacionartisticacongreso.blogspot.com>

- » Llobet Vallejos, J. P. y Stocco, P. (2020). Reorientando la música: un abordaje peirceano de la performance musical. En M. T. Dalmasso y C. Guerri (Eds.). *Actas 14° Congreso Mundial de Semiótica. Trayectorias: Tomo 1. Trayectorias y teorías* (pp. 243-257). Buenos Aires: IASS Publications y Libros de Crítica. Doi: <https://doi.org/10.24308/IASS-2019-1-020>
- » Nöth, W. (2013). Charles S. Peirce's Theory of Information: A Theory of the Growth of Symbols and of Knowledge. *Cybernetics & Human Knowing*, 19 (1-2), 137-161.
- » Santaella, L. (2017). Nine Modes of Listening to Music. *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 37(1-2), 51-60. Doi: <https://doi.org/10.7202/1051474ar>
- » Short, T. (2007). *Peirce's Theory of Signs*. Cambridge: Cambridge University Press. Doi: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511498350>
- » Tuuri, K. y Eerola, T. (2012). Formulating a Revised Taxonomy for Modes of Listening. *Journal of New Music Research*, 41(2), 137-152. Doi: <http://dx.doi.org/10.1080/09298215.2011.614951>
- » Varela, F. J., Rosch, E. y Thompson, E. (1991). *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge: MIT Press.
- » Wilder, B. (Dir.). (1960). *The Apartment* [Película]. The Mirisch Company.



## Biografía / Biography / Biografia

### Juan Pablo Llobet Vallejos

Licenciado en Dirección Orquestal (UNA). Investigador becado (CONICET) en el Instituto de Investigación en Arte y Cultura "Dr. Norberto Griffa" (UNTREF). Es Jefe de Trabajos Prácticos en la Universidad Nacional de las Artes (Análisis del Repertorio Sinfónico) y docente contratado en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Semiótica y Estructuras Sonoras y Visuales). Como investigador, integra el proyecto "Las construcciones performativas del archivo" (IIAC-UNTREF; dir. Acebal y Voto). Como pianista, obtuvo el primer premio en el concurso de música de cámara "Lumen Artis" (2014). Ha sido director musical, coautor y pianista de numerosos proyectos artísticos y escénicos que problematizan el abordaje interpretativo de obras del repertorio clásico. En 2022, le fue otorgada una beca del CONICET para la realización de estudios de doctorado con un plan de trabajo que propone un abordaje crítico al problema de la relevancia de la música clásica en la actualidad a través de una propuesta de investigación-creación que involucra el diseño de prácticas performativas alternativas del repertorio.