



En torno a la iconicidad sonora y musical: problematizaciones semióticas desde una perspectiva peirceana*

Federico Bujánⁱ

Resumen: El presente artículo propone problematizar la iconicidad en el dominio de los fenómenos sonoros y musicales desde la perspectiva semiótica de Charles S. Peirce. En tal dirección, se discuten los procesos de producción de sentido que se despliegan a partir de las relaciones que establecemos con los eventos sonoros, poniendo foco en sus rasgos de iconicidad. El trabajo procura superar ciertos lugares comunes en los que la iconicidad sonora queda reducida a un único modo de funcionamiento significante: aquel que limita al ícono sonoro a la mimesis sonora, operando una evocación literal a un objeto concreto en ausencia por rasgos de semejanza (como ocurre en el caso de las onomatopeyas), dejando por fuera a una serie de fenómenos complejos que también se inscriben en el orden de la iconicidad. Se sostiene que los representámenes sonoros implican ordenamientos particulares de la materia significante, deviniendo en configuraciones de sentido que poseen rasgos específicos (cualidades) en su propia configuración, constituyendo formas significantes que operarán plenamente en el orden de la iconicidad. Se destaca, de tal modo, el carácter autorreferencial y autorrepresentativo del ícono sonoro, y se consideran sus implicancias en términos cognitivos y discursivos.

Palabras clave: iconicidad; signo sonoro; semiótica peirceana; producción de sentido.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2025.237458>.

ⁱ Profesor Titular en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR), profesor e investigador de la cátedra Semiótica de la Música del Departamento de Artes Musicales y Sonoras (DAMus) de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y profesor responsable de cátedra en el Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad de San Andrés (UdeSA), Argentina. Email: fbujan@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1455-2319>.

1. Acerca del objeto de estudio

L a semiotica desarrollada por Charles Sanders Peirce constituye un marco teórico robusto para el análisis de los procesos de significación, debido a su capacidad para explicar cómo producimos sentido a partir de diversos fenómenos configuracionales y qué modalidades relationales promueven. Particularmente, en el ámbito de los fenómenos sonoros y musicales, la teoría semiótica de Peirce aporta valiosos instrumentos para abordar la complejidad que comporta la problemática de la iconicidad, esto es, el conjunto de operaciones de sentido que derivan de las relaciones de semejanza o de similitud que se establecen entre el signo sonoro y su objeto. En tal dirección, y en el contexto de la semiótica peirceana, la noción de ícono constituye uno de los pilares fundamentales para comprender la naturaleza de los signos y su capacidad representativa. Pero debemos advertir, de entrada, que la iconicidad no es simplemente una propiedad superficial de los procesos semióticos, sino una categoría lógica y ontológica central que atraviesa los modos de despliegue de la experiencia y del conocimiento.

Es en este contexto que el presente artículo propone problematizar la iconicidad en el dominio de los fenómenos sonoros y musicales, proponiendo superar ciertas concepciones reduccionistas que restringen a los íconos sonoros a una semejanza literal con un objeto externo de referencia (como en el caso de las onomatopeyas). La iconicidad sonora, no se limita a una correspondencia directa con un objeto real, sino que se define por una relación estructural de semejanza entre el signo y su objeto, la cual puede manifestarse a través de cualidades perceptuales, analogías formales o patrones estructurales. Este enfoque, por lo tanto, permite considerar como icónicos a una serie de representámenes sonoros cuya significación no reside en la imitación de un referente externo, sino en su capacidad de organizar el sonido de tal modo que sea posible reconocer en él una estructura, una forma, una configuración particular, que puede dar lugar, por ejemplo, a una experiencia emocional o a una narrativa culturalmente situada.

En esta dirección, resulta menester señalar que los representámenes sonoros no constituyen apenas la materialidad significante en tanto sustancia – *id est*, el material acústico *per se* –, sino que comportan necesariamente un ordenamiento particular de la materia significante, por lo que devienen en configuraciones que poseen rasgos específicos (en tanto cualidades actualizadas) que se tornan potencialmente reconocibles en función de sus modos de organización. En este sentido, todo *representamen sonoro* implica un ordenamiento particular de la materia significante, deviniendo así en configuraciones de sentido que poseen rasgos específicos en base a las

cualidades de su propia configuración, constituyendo formas significantes que en sí mismas operarán con dominancia en el orden de la iconicidad.

Este principio general del ordenamiento configuracional del ícono sonoro va más allá de su nivel inmanente, y se articula, entre otros aspectos, con sonoridades inscriptas culturalmente, entramadas discursivamente por la memoria aural del sujeto de la escucha (Buján, 2023), quien, a través de un particular *habito* de escucha (Buján, 2024), sitúa al evento sonoro/musical en una clase particular (un dominio nocional, en términos de Antoine Culoli, 2010) y en un tipo específico de discursividad.

Hemos de subrayar, en tal sentido, que el objeto del signo sonoro surge y se constituye como una virtualidad emergente, producto de la relación significante que se establece con el representamen, por lo que la ecuación referida a la problemática de la iconicidad en el orden de la significación sonora y musical dista mucho de ser un problema de simple resolución, como supondría un posicionamiento que considere el funcionamiento de los procesos de producción del sentido desde una lógica lineal.

En esta dirección, lejos de una lógica lineal, Peirce distingue al *objeto inmediato del objeto dinámico*: el primero refiere al modo en que el objeto es representado por el representamen; en tanto que el objeto dinámico, tal como señala Eliseo Verón (1987), implica una cuestión de *conocimientos supuestos* en función de ocurrencias significantes pasadas, que configuran *hábitos* adquiridos. Esto abre una dimensión temporal de la semiosis musical, e implica un *desbordamiento del objeto con respecto a cada ocasión significante*. De modo tal que el objeto emerge en una relación compleja y dinámica que se desarrolla siempre al interior de la semiosis.

Este tipo de análisis requiere entonces que partamos de reconocer que el *representamen sonoro* no es una sustancia neutra, sino una forma configurada que adquiere sentido en función de su disposición interna y de los marcos culturales en los que se inscribe. Así, la iconicidad sonora debe entenderse como una procesualidad relacional y dinámica que emerge de la interacción entre el signo, el oyente y el contexto cultural.¹ Hemos de destacar también que la memoria aural (Buján, 2023) desempeña un rol de central importancia en esta dinámica, en tanto que el oyente no se enfrenta al sonido como una tabula rasa, sino desde una red de experiencias sonoras previas, disponiendo de todo un dominio de discursos musicales aprehendidos, así como de imaginarios colectivos y prácticas sociales

¹ Es preciso aclarar, en este punto, que si el material sonoro-musical es considerado como representamen, es porque ya está operando y siendo concebido significativamente por alguien que lo interpreta como tal (como signo). En tal sentido, no nos referimos necesariamente a una intencionalidad deliberada en la estructuración del material sonoro, sino que, incluso aquellos materiales sonoros que no han sido intervenidos intencionalmente en su organización, son percibidos como una configuración en función de sus atributos particulares y de la forma específica que adoptan las relaciones que establece ese conjunto de atributos (cualisignos). Volveremos sobre este aspecto más adelante.

constituidas que orientarán la interpretación en los procesos de reconocimiento discursivo. En consecuencia, el signo sonoro deviene una suerte de nodo en una red semiótica amplia, capaz de activar significaciones complejas que trascienden su estructura inmanente.

Por lo antedicho, los rasgos de iconicidad y las relaciones de semejanza que concomitantemente establecen, pueden operar sobre aspectos muy diversos de las configuraciones sonoro-musicales, al punto que los íconos sonoros funcionan como representámenes que remiten a sí mismos como objetos de la representación, instaurando formaciones significantes autorreferenciales y autorrepresentacionales en las que el *objeto* emerge producto de las relaciones que el ícono dinamiza. Este potencial generativo del sentido, que deviene de las cualidades autorreferenciales y autorrepresentativas del signo icónico, van a ejercer profundas implicancias en el dominio de los discursos sonoro-musicales.²

Esta perspectiva crítica busca, por lo tanto, ampliar el campo teórico y analítico de la iconicidad sonora y musical, integrando dinámicas de producción de sentido que involucran aspectos perceptuales, formales y culturales, concibiendo a la semiosis sonora y musical como complejos procesos de producción de sentido inscriptos en la experiencia cultural de los actores sociales. Nuestra intención en este trabajo, por lo tanto, es ahondar en fundamentos de base que colaboren a la comprensión de ciertos funcionamientos de la iconicidad en el campo musical, sin pretender desarrollar en esta instancia un estudio de caso aplicado, sino aportar elementos teóricos sobre la operatoria significantes de la iconicidad sonora y musical que contribuya al desarrollo de futuros análisis situados.

2. Consideraciones en torno a la noción de iconicidad

Recordemos brevemente que Peirce concibe al signo como una triada: una unidad ternaria compuesta por tres elementos inseparables: un *representamen* (el signo en sí), su *objeto* (lo que el signo representa) y un *interpretante* (el efecto de sentido que genera en el intérprete). En este marco, Peirce sostiene que el ícono es un tipo de representamen cuya relación con el objeto se basa en la similitud o analogía.

Peirce también señala que “Un ícono es un signo que refiere al objeto que denota únicamente en virtud de caracteres propios, que posee exactamente igual,

² Debemos tener presente, no obstante, que este no es el único funcionamiento posible de la iconicidad musical, más allá de su importancia primordial en los modos en que nos vinculamos con - y asignamos sentido a - las configuraciones musicales. Asimismo, es importante señalar que, siendo fieles a los postulados de Peirce, los funcionamientos semióticos no operan de manera aislada, sino que interrelacionan modos de significación en función de niveles diversos que se inscriben en el dominio de las distintas categorías (primeridad, segundad y terceridad). En esta dirección, esta abstracción analítica se realiza a los solos efectos de distinguir y esquematizar un modo de funcionamiento de la significación musical, pero que necesariamente se inscribe en dinámicas de mayor complejidad dadas por las características específicas que adquiera cada semiosis musical dada.

independientemente de si tal objeto existe o no" (Peirce, CP 2.247).³ ⁴ Este punto resulta clave, e implica que el ícono representa a su objeto a través de una cualidad o carácter semejante que ambos comparten (el signo y el objeto) sin requerir una conexión causal o física directa. De allí entonces que la iconicidad resultará en la capacidad del signo para representar a su objeto mediante semejanza, analogía o correspondencia de cualidades.

Se destaca aquí el rol epistemológico central de la iconicidad, en tanto que, a través del despliegue operatorio del signo icónico, que establece una relación de semejanza entre diversas cualidades configuracionales, el intérprete puede identificar, inferir, comprender y/o explorar las cualidades del objeto, incluso en niveles abstractos, y esto se torna constitutivo de los modos en que desplegamos la cognición y las maneras que nos permiten comprender el funcionamiento de las discursividades:

La única manera de comunicar directamente una idea es mediante un ícono; y todo método indirecto de comunicar una idea debe depender para su establecimiento del uso de un ícono. Por lo tanto, toda afirmación debe contener un ícono o un conjunto de íconos, o bien debe contener signos cuyo significado solo sea explicable por medio de íconos (Peirce, CP 2.278).⁵

Peirce distingue varios tipos de íconos, denominados hipoíconos (CP 2.276), los que van a variar según el tipo de relación de semejanza o de analogía que ponen en obra en su proceso de representación:

Los hipoíconos pueden dividirse de acuerdo al modo de la Primeridad (*Firstness*) en que participan. Aquellos que participan de cualidades simples, o Primeras Primeridades, son *imágenes*; aquellos que representan las relaciones, principalmente diádicas, o consideradas como tales, de las partes de una cosa mediante relaciones análogas en sus propias partes, son *diagramas*; aquellos que representan el carácter representativo de un representamen representando un paralelismo en otra cosa, son *metáforas* (Peirce, CP 2.277).⁶

De modo tal que podemos caracterizar a los hipoíconos del siguiente modo:

³ N.A. Siguiendo la tradición académica en el área de los estudios peirceanos, utilizaremos las siglas CP, seguida de números de volumen y de párrafo, para referirnos a fragmentos de *The Collected Papers of Charles S. Peirce* (Peirce, 1866-1913). Todas las traducciones son nuestras.

⁴ "An Icon is a sign which refers to the Object that it denotes merely by virtue of characters of its own, and which it possesses, just the same, whether any such Object actually exists or not" (Peirce, CP 2.247).

⁵ "The only way of directly communicating an idea is by means of an icon; and every indirect method of communicating an idea must depend for its establishment upon the use of an icon. Hence, every assertion must contain an icon or set of icons, or else must contain signs whose meaning is only explicable by icons" (Peirce, CP 2.278).

⁶ "Hypoicons may be roughly divided according to the mode of Firstness of which they partake. Those which partake of simple qualities, or First Firstnesses, are images; those which represent the relations, mainly dyadic, or so regarded, of the parts of one thing by analogous relations in their own parts, are diagrams; those which represent the representative character of a representamen by representing a parallelism in something else, are metaphors" (Peirce, CP 2.277).

- Imagen: representación icónica basada en semejanza sensible, en atención a las cualidades del objeto.
- Diagrama: Representación icónica que exhibe relaciones formales o estructurales entre elementos.
- Metáfora: Representación icónica por analogía conceptual.

Esta subdivisión da cuenta de diferentes niveles y modalidades de iconicidad, que van desde la percepción inmediata hasta relaciones conceptuales complejas. En términos epistemológicos, la iconicidad permitirá una comprensión inmediata de las características cualitativas del objeto, funcionando como base tanto para la experiencia más inmediata de una sensación o emoción hasta la producción inferencial y el desarrollo del pensamiento complejo. El pensamiento mismo, en tal sentido, se constituye en un proceso de signos (semiosis) y la iconicidad resulta esencial para él: a través de los íconos, la mente aprehende cualidades y posibilidades, permitiendo el salto de la percepción a la abstracción y a la representación conceptual, tornándose fundamental en la formación de ideas y en la producción de inferencias lógicas. Es en esta dirección que Peirce sostiene que todo razonamiento y comunicación contienen íconos, ya que sin la representación icónica (por semejanza o analogía) no se podría transmitir ni comprender una idea.

Por ello, los íconos son vitales en distintas áreas de la cognición humana y sus prácticas discursivas asociadas, incluyendo, entre ellas, a la percepción y el juicio estético⁷, ya que permiten investir de sentido a configuraciones sensibles mediante representaciones semióticas que pueden ser exploradas y transformadas internamente. Asimismo, hemos de señalar que Peirce vincula a la iconicidad con la Primera categoría, que está asociada con la cualidad pura, la sensación inmediata y la experiencia estética, por lo que se tornará de crucial importancia en relación a la operatoria de las configuraciones sonoras y musicales. Recordemos, en tal dirección, que la primeridad es el reino de la cualidad y de la sensación (*feeling*), y el ícono participa de ella al exhibir las cualidades del objeto en su carácter inmediato, tornándose, por lo tanto, de fundamental importancia en el campo estético.

No debemos perder de vista que en los procesos de producción de sentido se articulan diversos aspectos de las tres categorías; no obstante, podemos advertir la dominancia sobre alguna de ellas como rasgo constitutivo que inflexionará y orientará el sentido (Traversa, 2014) en alguna dirección determinada. Esto quiere decir que todo signo involucra las tres categorías (resultan ubicuas), pero una de ellas se tronará dominante y determinará la clase de signo y su funcionamiento operativo. En tal sentido, el ícono estará dominado por la primeridad, el índice por la segundad y el símbolo por la terciedad, y esta

⁷ Volveremos sobre este punto.

distinción es fundamental para entender la función semiótica de la iconicidad dentro del sistema triádico.

Tal como acabamos de establecer, la iconicidad estará íntimamente ligada a la primeridad (*Firstness*), pues la primeridad, en la filosofía peirceana, se refiere a la cualidad pura, a la posibilidad, a la esencia de la experiencia inmediata y sin referencia externa: es el reino de la cualidad, del sentimiento, y de la vivencia directa. Precisemoslo un poco más: Peirce, en su sistema semiótico, desarrolló la idea de tres categorías ontológicas fundamentales: primeridad (*Firstness*), segundad (*Secondness*) y terceridad (*Thirdness*). Estas categorías no solo describen modos de ser, sino que también estructuran la manera en que los signos (*representámenes*) se relacionan con ellos mismos, con sus objetos y con sus interpretantes. Y es en esta dirección que la iconicidad está íntimamente ligada con la primeridad.

En esta dirección, Peirce define la primeridad como: "el modo de ser que consiste en el hecho de que una cosa es tal como es, positivamente y sin referencia a nada más" (CP 8.328).⁸ La primeridad, por lo tanto, denota la cualidad pura de un fenómeno o signo, tal como es en sí mismo, antes de cualquier relación con otros elementos. Es la esfera de la cualidad, la sensación, la posibilidad.

Ahora bien, si la iconicidad es la propiedad por la cual un signo representa a su objeto en virtud de una cualidad semejante, entonces, el ícono comparte con el objeto una cualidad que es, precisamente, una expresión de la primeridad. En tal sentido, el ícono es un signo que refiere a su objeto mediante una cualidad que en alguna medida comparte con su objeto y lo determina, constituyendo dicha cualidad la primeridad del propio signo: exhibe, en sí mismo, una cualidad que remite al objeto en virtud de una similitud cualitativa.

La iconicidad, como manifestación de primeridad, permitirá al intérprete experimentar la cualidad del signo, lo que es fundamental para la percepción estética, la intuición cognitiva y la elaboración conceptual. Dado que la primeridad es la experiencia inmediata de cualidades, la iconicidad provee la vía para que el conocimiento se base en la aprehensión directa de las cualidades del objeto a través del signo. En tal sentido es que el ícono presenta las cualidades del objeto tal como son en sí mismas, en la primeridad, permitiendo que el conocimiento y el pensamiento se desplieguen a partir de una experiencia directa de las cualidades, lo que implica funcionamientos específicos en el orden de la segundad y de la terceridad, ya que las cualidades se materializan empíricamente en un representamen y el pensamiento, por su parte, es una manifestación emergente de la terceridad.

⁸ "Firstness is the mode of being which consists in the fact that a thing is such as it is, positively and without reference to anything else" (Peirce, CP 8.328).

En esta dirección, podemos establecer con claridad la relación entre iconicidad y primeridad, en tanto que la iconicidad es la manifestación de la primeridad en el signo, dado que el signo (*representamen*), en su particular configuración, comporta cualidades que constituyen el modo de ser de la primeridad. El ícono, por lo tanto, representa al objeto en base a las cualidades que comparte con él, participando de tal modo en la esfera de la primeridad.

Un ícono es un representamen cuya cualidad representativa es una Primeridad de él como Primeridad. Es decir, una cualidad que posee en cuanto cosa lo hace apto para ser un representamen. Así, cualquier cosa es apta para ser un sustituto de cualquier cosa a la que se parezca. (La concepción de "sustituto" implica la de un propósito, y por tanto la de una genuina terceridad). [...] Un representamen por Primeridad solamente puede tener un objeto similar. Así, un signo por Contraste denota su objeto sólo en virtud de un contraste, o Segundad, entre dos cualidades. Un signo por Primeridad es una imagen de su objeto y, más estrictamente hablando, sólo puede ser una idea. Pues debe producir una idea interpretante; y un objeto externo excita una idea por una reacción sobre el cerebro. Pero, más estrictamente aún, ni siquiera una idea, excepto en el sentido de posibilidad, o Primeridad, puede ser un ícono. Una posibilidad sola es un ícono puramente en virtud de su cualidad; y su objeto sólo puede ser una Primeridad. Pero un signo puede ser icónico, es decir, puede representar su objeto principalmente por su similitud, sin importar su modo de ser (Peirce, CP 2.276).⁹

De lo anterior se desprende que:

- a) La cualidad propia y positiva del signo, tomada como cosa (no como efecto o relación), es la que habilita al ícono para representar o ser signo. El ícono es tal, entonces, porque tiene esa cualidad propia, en sí mismo, que establece una relación de semejanza con el objeto.
- b) El ícono es principalmente una imagen o idea que expresa cualidades del objeto mediante semejanza. La idea, por lo tanto, es fundamentalmente una Primeridad (cualidad o posibilidad).
- c) El ícono puede ser entendido como un sustituto del objeto, debido a la semejanza (similitud) con el objeto. Sin embargo, el concepto de sustitución no es puramente de Primeridad, sino que implica una

⁹ An Icon is a Representamen whose Representative Quality is a Firstness of it as a First. That is, a quality that it has qua thing renders it fit to be a representamen. Thus, anything is fit to be a Substitute for anything that it is like. (The conception of "substitute" involves that of a purpose, and thus of genuine thirdness.) [...]. A Representamen by Firstness alone can only have a similar Object. Thus, a Sign by Contrast denotes its object only by virtue of a contrast, or Secondness, between two qualities. A sign by Firstness is an image of its object and, more strictly speaking, can only be an idea. For it must produce an Interpretant idea; and an external object excites an idea by a reaction upon the brain. But most strictly speaking, even an idea, except in the sense of a possibility, or Firstness, cannot be an Icon. A possibility alone is an Icon purely by virtue of its quality; and its object can only be a Firstness. But a sign may be iconic, that is, may represent its object mainly by its similarity, no matter what its mode of being (Peirce, CP 2.276).

terceridad, porque hay una finalidad o propósito en el signo al sustituir al objeto. En esta dirección, la terceridad introduce el factor de mediación, regla o ley, que va más allá de la pura cualidad inmediata de la Primeridad.

d) El ícono, a su vez, genera un *interpretante* en la mente del intérprete (terceridad) en tanto efecto de sentido (efecto interpretativo). En esta dirección, el objeto externo provoca una idea (imagen, sensación) en la mente a través del establecimiento de una relación (segundad) que no es parte del ícono, sino del mecanismo interpretativo.

e) En relación a la iconicidad, por lo tanto, un signo puede ser y operar como ícono no sólo por su cualidad esencial sino por la manera en que representa ciertas propiedades, independientemente de si se trata de una relación formal, una ley o algo material, de tal modo que la iconicidad determinará un tipo de funcionamiento en los procesos de producción de sentido.

3. La iconicidad sonora

Partiendo de la conceptualización precedente, podemos ahora sí adentrarnos en las particularidades que se presentan en el dominio de lo sonoro. La iconicidad sonora puede definirse, en primer lugar, como la capacidad que comportan los signos sonoros (*id est*, aquellos cuya materialidad significante es de naturaleza acústica) para representar su objeto mediante una relación de semejanza o analogía cualitativa y perceptiva.

En términos generales, la iconicidad sonora implica que un sonido o un conjunto sonoro remite a su objeto por ciertos rasgos específicos, en base a sus cualidades configuracionales específicas. Dichas cualidades implicarán, en términos semióticos y fenomenológicos, la construcción de un correlato del signo sonoro que, como parte del despliegue de la semiosis, dará lugar a la generación de diversos *interpretantes*.

En términos peirceanos, la iconicidad sonora es el desarrollo procesual de una relación específica del orden de la primeridad entre el representamen sonoro y su objeto, elaborando en dicha relación un particular modo de representación del objeto en base a las modalidades de organización del representamen sonoro y de las operaciones específicas puestas en obra por los actores sociales al desplegar sus procesos de semiosis, dando lugar a la conformación de un signo sonoro que puede operar como *imagen*, *diagrama* o *metáfora* (hipoíconos).

En este sentido, el signo sonoro icónico será aquel que parte de un representamen conformado por una materialidad acústica y cuyas cualidades configuracionales (e.g. timbre, intensidad, despliegue dinámico, estructura configuracional) *hacen emergir* a su objeto. Nótese que aquí enfatizamos la emergencia del objeto y no la remisión al objeto, a los efectos de subrayar el

carácter procesual, generativo y dinámico de la producción de sentido en el ámbito de la sonoridad, y en el entendimiento de que el objeto del ícono sonoro es una construcción emergente que se produce al interior de la semiosis (Buján, 2024).

El objeto de la representación sólo puede ser una representación de la cual la primera representación es el interpretante. Pero se puede pensar que una serie interminable de representaciones, cada una de las cuales representa la anterior, requiere un objeto absoluto como su límite. El significado de una representación puede ser tan sólo una representación. De hecho, no es más que la propia representación concebida como despojada de un ropaje irrelevante. Pero no se puede eliminar nunca por completo este ropaje, sólo se lo cambia por algo más diáfano. Entonces, hay una infinita regresión aquí. Finalmente, el interpretante es tan sólo otra representación a la que se entrega la antorcha de la verdad; y como representación, tiene a su vez su interpretante. He aquí otra serie infinita (Peirce, CP 1.339).¹⁰

Y es aquí donde se vuelve necesario problematizar las implicancias semióticas de la iconicidad sonora y musical pues, tal como hemos señalado al inicio de este artículo, una de las exemplificaciones más recurrentes sobre el ícono sonoro limita el funcionamiento de la iconicidad exclusivamente a la imitación de sonidos del entorno o, en el ámbito musical, por ejemplo, a una evocación del sonido del viento a través de las semejanzas cualitativas en la construcción sonora del representamen, restringiendo su operatoria a este tipo de funcionamientos referenciales. En otros términos, se enfatiza un funcionamiento mimético, en función de una analogía de rasgos que icónicamente opera en un sentido figurativo. En el ámbito de los estudios musicales, este principio ha sido considerado una base sólida para el estudio, por ejemplo, de una de las dimensiones principales de la problemática de los tópicos musicales y, de hecho, ha sido muy productivo en tal sentido. No obstante, es necesario comprender que los alcances de la iconicidad sonora y musical son más amplios, operando de manera estructural tanto en la organización de las configuraciones sonoras y sus modos de representación, como en la relación que establecen con los interpretantes que despliegan en los procesos de producción de sentido.

Si el signo sonoro no es solo una sustancia acústica sino una forma configurada, que resultará de un ordenamiento particular de la materia sonora,

¹⁰ "The object of representation can be nothing but a representation of which the first representation is the interpretant. But an endless series of representations, each representing the one behind it, may be conceived to have an absolute object at its limit. The meaning of a representation can be nothing but a representation. In fact, it is nothing but the representation itself conceived as stripped of irrelevant clothing. But this clothing never can be completely stripped off; it is only changed for something more diaphanous. So there is an infinite regression here. Finally, the interpretant is nothing but another representation to which the torch of truth is handed along; and as representation, it has its interpretant again. Lo, another infinite series" (Peirce, CP 1.339).

entonces el estatuto del signo sonoro se transformará, adquiriendo cualidades identificables y potencialmente interpretables. La iconidad, en este contexto, reside en esa capacidad de la configuración del representamen en constituir su propio objeto en función de su organización configuracional. Así, el representamen sonoro se convierte en una forma significante reconocible en el plano discursivo. Esto implica que un signo sonoro es y opera en sí mismo como una estructura organizada dentro del flujo sonoro que permite distinguir síncticamente a un fenómeno acústico como representamen, que desencadenará un proceso de semiosis.

En tal dirección, podemos identificar en la materialidad significante ciertas cualidades, que constituyen en su primeridad primera *cualisignos*, pero solamente tendremos acceso a ellos en tanto se materializan y operan como *sinsignos*, transformando ontológicamente su modo de existencia en un evento concreto que puede ser reconocido y diferenciado.

En este orden de problemáticas, recordemos que los *cualisignos* constituyen signos que consisten en una calidad pura o propiedad abstracta. No son objetos ni eventos concretos, sino aspectos o características que pueden existir potencialmente y ser percibidos o concebidos. Cuando estos *cualisignos* funcionan como íconos, lo hacen en base a las propiedades cualitativas del objeto representadas por el representamen. Por su parte, los *sinsignos* son signos singulares, eventos o instancias particulares en el tiempo y el espacio. Un *sinsigno* icónico, por lo tanto, es un evento concreto que representa a su objeto por semejanza directa y particular. Y los *legisignos*, por su parte, constituyen signos generales, leyes o tipos que se manifiestan a través de instancias múltiples. De tal manera que un *legisigno* icónico constituirá un signo general o *tipo* que representa a su objeto por semejanza, y puede ser reproducido en múltiples casos.¹¹

En la teoría peirceana, estas relaciones se manifiestan también en las nociones de *type* y *token*, resultando fundamentales para comprender la relación entre signos generales y sus manifestaciones particulares. Esta distinción es de suma utilidad para analizar cómo los signos existen tanto en formas abstractas o patrones (*types*), así como en instancias concretas y singulares (*tokens*). La comprensión rigurosa de estos conceptos resulta crucial en campos como la significación sonora y la semiótica musical.¹²

En tal sentido, el *type* (en tanto *legisigno*) es una entidad conceptual o formal que no se manifiesta como un único objeto (es abstracta), sino que representa la estructura común o ley general detrás de múltiples ejemplares o

¹¹ Cfr. Peirce CP 2.244 a 2.246.

¹² Para profundizar en la aplicación analítica de estas categorías en el campo de la semiótica musical, se sugiere la lectura de Hatten (1994). Asimismo, para una introducción en lengua castellana a las nociones de *type* y *token* en el dominio de la semiótica de la música y de las problemáticas de la significación musical, se puede consultar: López-Cano (2004, 2014).

tokens. Por su parte, el *token* (en tanto sinsigno), es la instancia concreta y singular que realiza o encarna un *type*, manifestándose en un tiempo y espacio específicos. Esto establece una relación lógica y semiótica fundamental entre el *tipo* como forma general y el *token* como instancia particular, siendo la instancia la manifestación concreta de esa forma.

De tal modo que, en términos icónicos, un *type* constituye un esquema o forma general que posee cualidades o características que pueden ser reconocidas como semejantes al (a propias del) objeto. El *type*, por lo tanto, es una forma configurada, que se define por su calidad representacional. El *token*, por su parte, es una manifestación particular de ese *tipo*, que concretiza la forma en un evento sensible. La iconicidad se manifiesta así en cada *token* porque cada ejemplar conserva las cualidades que definen el *tipo* icónico. En este sentido, la iconicidad está estrechamente vinculada al funcionamiento operativo del *type* en cuanto estructura cualitativa, pero se actualiza o realiza en cada *token* que se concretiza.

Las implicancias de la distinción entre *type* y *token* y su relación con la iconicidad comportan modalidades específicas de funcionamiento en el orden de la significación sonora, donde los signos no se reducen a su modalidad de existencia en tanto unidades físicas, sino que operan como configuraciones de sentido inscriptas en el orden de la semiosis. El *type sonoro*, por lo tanto, es la forma general de un ordenamiento del material sonoro que constituye una particular configuración. Cada manifestación particular de dicha configuración o de sus rasgos específicos, constituye un *token sonoro*, es decir, una instancia concreta de actualización de dicho *type*, que permite establecer una relación de semejanza con la identidad misma del ordenamiento de sus cualidades sonoras.

Podemos considerar también, dentro de los funcionamientos de la iconicidad sonora, la capacidad del *type* para evocar cualidades sensibles de un concepto que se quiere representar (por ejemplo, una emoción, un movimiento, un rasgo específico de un paisaje sonoro), y esto se actualiza en cada token. La iconicidad sonora, en este sentido, opera en la configuración formal del *type*, y en la relación que establece con cada token que actualizará sus cualidades. En este sentido, la significación sonora depende de esta tensión entre la estructura abstracta (*type*) y la materialización concreta (*token*), donde la iconicidad actúa como el puente que permite que la cualidad representativa del *type* sea reconocida y significada en cada manifestación sonora.

Pensemos por caso, en el contexto de una improvisación de jazz, el modo en que opera el reconocimiento perceptivo de un patrón específico (que implica una relación estructural de elementos musicales: organización rítmica, relaciones interválicas, conducción peculiar de voces, etc.) y que se desplaza por paralelismos en una serie de transposiciones, siendo reconocido como unidad estructural en su particular configuración, que se actualiza en cada transposición,

tensionándose en cada desplazamiento con el contexto armónico en el cual funciona.

Si bien identificamos aquí una preponderancia sobre el funcionamiento icónico de la relación entre el *type* y *token*, vale señalar que no se restringe a dicho dominio, en tanto que la relación se puede desplazar, por ejemplo, a un funcionamiento simbólico.¹³ No obstante, enfatizamos este modo particular de funcionamiento dada la especificidad de la materialidad sonora que, en virtud de sus cualidades sensibles (altura, duración, timbre, intensidad...), configura necesariamente una forma sonora que opera como configuración icónica que remite a un esquema formal sonoro (*type*), cuyos tokens preservan y actualizan la semejanza cualitativa. En este sentido, no todo token es icónico, pero en el dominio sonoro hay una gran propensión a la iconicidad porque las cualidades sensibles operan inmediatamente como semblantes perceptivos.

Resulta claro entonces que esta relación entre *type* y *token* no se limita a una correspondencia binaria entre dos entidades, sino que, como todo proceso de semiosis, se inscribe en una dinámica compleja de mediación ternaria en la que se generan interpretantes. En tal sentido, ya inscriptos en el orden del *reconocimiento discursivo* (Verón, 1987), debemos señalar que el sentido se elabora en función de la producción de distintos tipos de interpretantes, que implican siempre, y en todos los casos, procesos de mediación en la relación con el *objeto*. Y estos interpretantes, a su vez, pueden ser de tres tipos: emocionales, energéticos, o lógicos. De manera tal que un signo puede ser interpretado como un sentimiento (un *interpretante emocional*), un esfuerzo físico o mental (un *interpretante energético*), y/o por un pensamiento o hábito (un *interpretante lógico*).¹⁴ Hemos de advertir, en este punto, que en todos los casos se trata de efectos de sentido derivados de los procesos de semiosis que se generan en reconocimiento (orden de la terceridad), por ende, se vinculan con las cualidades configuracionales del representamen, pero lo exceden, dado lugar a la emergencia del sentido a partir de la procesualidad dinámica de la semiosis.

Volviendo a la distinción entre *type* y *token*, Peirce introduce un tercer término, *tone*, y vincula a esta serie con el legisigno, el sinsigno y el cualisigno (CP 4.537), agregando que los tonos son signos de cualidades viscerales del sentimiento (CP 1.313)¹⁵, inscribiéndolos plenamente en el orden de la primeridad.

¹³ Para ahondar en la variabilidad de esos funcionamientos, véase el ejemplo que brinda José Luiz Martínez en relación con los tambores de Papua-Nueva Guinea (cfr. Martinez, 2001).

¹⁴ Para explorar un estudio en profundidad sobre este conjunto de problemáticas en el ámbito específico de la semiosis musical, confrontar: Hatten (2018).

¹⁵ “[...] tones are signs of visceral qualities of feeling (Peirce, CP 1.313).

De acuerdo a su clasificación de diez tipos de signos (CP 2.254), el cualisigno constituye necesariamente un funcionamiento icónico, y esto merece una explicación.

Primero: Un cualisigno [por ejemplo, una sensación de "rojo"] es cualquier calidad en cuanto es un signo. Dado que una calidad es lo que es positivamente en sí misma, una calidad sólo puede denotar un objeto en virtud de algún ingrediente común o semejanza; por lo tanto, un cualisigno es necesariamente un ícono. Además, dado que una calidad es una mera posibilidad lógica, sólo puede ser interpretada como un signo de esencia, es decir, como un rema (Peirce, CP 2.254).¹⁶

Dado que la calidad es una propiedad abstracta, su capacidad de representar o denotar un objeto no se basa en una relación causal o factual directa, sino en una semejanza o analogía que comparte con lo que representa. En este sentido, el cualisigno es necesariamente un ícono, porque su función semiótica radica en la similitud o correspondencia cualitativa entre el signo y su objeto.

Por su parte, Peirce definirá al sinsigno icónico y al legisigno icónico del siguiente modo:

Un sinsigno icónico [por ejemplo, un diagrama individual] es cualquier objeto de la experiencia en cuanto alguna calidad de él hace que determine la idea de un objeto. Siendo un ícono, y por lo tanto un signo por semejanza pura, de lo que sea que se parezca, sólo puede ser interpretado como un signo de esencia, o rema. Encarnará un cualisigno (Peirce, CP 2.255).¹⁷

Un legisigno icónico [por ejemplo, un diagrama, aparte de su individualidad factual] es cualquier ley o tipo general, en cuanto requiere que cada instancia de él encarne una calidad definida que lo hace apto para evocar en la mente la idea de un objeto semejante. Siendo un ícono, debe ser un réma. Siendo un legisigno, su modo de ser es el de gobernar réplicas individuales, cada una de las cuales será un sinsigno icónico de un tipo peculiar (Peirce, CP 2.258).¹⁸

¹⁶ "First: A Qualisign [e.g., a feeling of "red"] is any quality in so far as it is a sign. Since a quality is whatever it is positively in itself, a quality can only denote an object by virtue of some common ingredient or similarity; so that a Qualisign is necessarily an Icon. Further, since a quality is a mere logical possibility, it can only be interpreted as a sign of essence, that is, as a Rheme" (Peirce, CP 2.254).

¹⁷ "An Iconic Sinsign [e.g., an individual diagram] is any object of experience in so far as some quality of it makes it determine the idea of an object. Being an Icon, and thus a sign by likeness purely, of whatever it may be like, it can only be interpreted as a sign of essence, or Rheme. It will embody a Qualisign" (Peirce, CP 2.255).

¹⁸ "An Iconic Legisign [e.g., a diagram, apart from its factual individuality] is any general law or type, in so far as it requires each instance of it to embody a definite quality which renders it fit to call up in the mind the idea of a like object. Being an Icon, it must be a Rheme. Being a Legisign, its mode of being is that of governing single Replicas, each of which will be an Iconic Sinsign of a peculiar kind" (Peirce, CP 2.258).

En el contexto de la iconicidad sonora, entonces, un legisigno icónico puede entenderse como una estructura sonora general, un tipo o patrón abstracto, que representa una cualidad o forma sonora que puede ser reconocida por su configuración sonora particular. Cada vez que este patrón general (en tanto type) se concreta en un evento sonoro particular (token), esa instancia debe poseer las cualidades definitorias del legisigno icónico sonoro para que sea reconocido como tal. El legisigno icónico, por lo tanto, representa una cualidad general (rema) que establece cómo debe ser el signo para funcionar como tal.

En tanto que el sinsigno icónico, implica una instancia concreta de un evento sonoro o configuración sonora particular (token). Materializa un cualisigno (cualidad abstracta, por ejemplo, la calidad de “brillante” de un timbre en particular). Es decir, la instancia sonora particular es la manifestación sensible de una cualidad sonora general que funciona significativamente. De modo que la cualidad sonora que caracteriza al sinsigno es lo que hace que el signo sea icónico: hay una relación de semejanza entre la cualidad perceptible del sonido y aquello que representa o evoca en su funcionamiento semiótico. Por lo tanto, el sinsigno icónico constituye un evento concreto que materializa una cualidad general o abstracta (cualisigno), funcionando como un signo abierto a múltiples interpretaciones, dado que el sinsigno icónico, al representar una cualidad, no señala a un objeto concreto y puntual, sino más bien una cualidad o sensación general(*feeling*), abriendo un campo interpretativo y permitiendo diversas asociaciones de sentido. Así, la sensación del timbre particular no es un signo que refiere a un objeto específico, sino a una cualidad que puede ser significada de diferentes maneras según el contexto y el oyente, abriendo juego a la praxis interpretativa y a la variabilidad en la producción de sentido.

4. La iconicidad en la discursividad musical y su función autorrepresentativa

Los discursos musicales constituyen fenómenos especialmente propicios para el análisis de la iconicidad debido a la naturaleza singular que comporta el signo musical. Desde ya que la complejidad y la diversidad de manifestaciones musicales no admitiría una única entrada analítica y, tal como hemos anticipamos, sus funcionamientos discursivos se despliegan sobre distintos niveles de la semiosis.¹⁹ En este apartado nos detendremos particularmente en la dimensión

¹⁹ En tal sentido, ya situados en el campo de la semiótica de la música, podemos pensar el desarrollo de la investigación musical sobre dominios diversos de los fenómenos musicales. José Luiz Martínez (1999; 2001) consideraba, desde una perspectiva peirceana, que habrían tres dominios de interés semiótico en el abordaje analítico de los fenómenos musicales: a) el correspondiente a la Semiosis Musical Intrínseca; b) el correspondiente a la Referencia Musical; c) el correspondiente a la Interpretación Musical. Estas distinciones son analíticas, orientadas a la construcción de una teoría semiótica específica, pero debemos advertir que se orientan sobre niveles diversos de los fenómenos musicales que, en el despliegue efectivo de la semiosis,

autorreferencial y autorrepresentativa de la iconicidad musical, y consideraremos algunas de sus implicancias cognitivas y discursivas.

En primer lugar, dado que hemos situado a la iconicidad en el territorio de la primeridad, destacaremos su preeminencia en los fenómenos musicales. A tales efectos, debemos distinguir distintos niveles en los que operará la iconicidad musical y, para ello, debemos considerar su particular modo de existencia en relación a su materialidad significante. En este sentido, su despliegue en el tiempo y su carácter efímero en la experiencia de escucha permiten enfatizar la especificidad de sus cualidades sensoriales, ligadas a la primeridad.

En tal dirección, debemos diferenciar al ícono puro (como idea o configuración mental en estado de emergencia, aún no materializada), los íconos perceptivos (imágenes o cualidades inmediatas percibidas) y los hipoíconos que representan estructuras icónicas más elaboradas (tales como imágenes musicales, diagramas formales y metáforas). Estas modalidades operatorias de la iconicidad musical dan cuenta de la riqueza expresiva y comunicativa de la música mediante, por ejemplo, el reconocimiento de repeticiones, variaciones o imitaciones, dando lugar a complejos despliegos de su discursividad, que estará, asimismo, inscripta culturalmente.

Pero para poder comprender cómo son posibles ese tipo de operaciones complejas, es necesario reparar, en primer lugar, en el plano perceptivo, a los efectos de comprender el modo en que se produce una articulación entre el sonido físico (en tanto fenómeno energético) y el reconocimiento de sus modalidades configuracionales, que permitirá asignarle sentido a los ordenamientos discursivos (fenómeno semiótico).

En esta dirección, Santaella (2008, 2015), desde una perspectiva peirceana y recuperando las problematizaciones de Peirce sobre los funcionamientos perceptivos, explicará que entre el *percepto sonoro* (el material acústico) y el juicio perceptivo (del orden de la terceridad) estará mediando el *percipuum*, que es el modo en el que el percepto sonoro es representado en la conciencia. Este señalamiento nos permite dimensionar el modo en que los procesos de producción de sentido en el campo musical se establecerán primordialmente por medio del despliegue de la iconicidad, ya que la configuración del *percipuum* se basará en las cualidades del percepto sonoro, permitiendo, luego, por acción del *juicio perceptivo* (operado por esquemas conceptuales y hábitos interpretativos concomitantes), orientar el sentido en una dirección en particular.

Esto resulta de crucial importancia para comprender la operatoria de la iconicidad en el ámbito musical, en el entendimiento de que las cualidades del material sonoro-musical y las relaciones que se establecen con sus

operan interrelacionadamente. En esta aproximación teórica, nos situamos en el segundo dominio, en tanto estudio de “las condiciones de referencia de los signos musicales en relación a sus objetos, esto es, la naturaleza de los objetos representados en música” (Martínez, 1999).

configuraciones singulares (*representamen*), dan lugar a la producción del *objeto* musical, en tanto realidad emergente resultante de ese conjunto de propiedades y relaciones significantes; de modo que el *objeto* no es algo que esté por fuera del proceso semiótico, sino que se constituye al interior del despliegue mismo de la semiosis en un proceso de autorrepresentación del objeto mismo. Tal como señalara Peirce, *el objeto del representamen se constituye en la conciencia*.

Un ícono es un representamen de aquello que representa y, para la mente que lo interpreta como tal, en virtud de ser una imagen inmediata, es decir, por los caracteres que le pertenecen en sí mismo como objeto sensible, y que poseería igualmente aunque no existiera en la naturaleza ningún objeto al que se asemejara, e incluso aunque nunca llegara a ser interpretado como signo. Es de la naturaleza de una apariencia y, como tal, *estrictamente hablando, sólo existe en la conciencia*, aunque por conveniencia —en el lenguaje corriente y cuando no se exige máxima precisión— extendemos el término ícono a los objetos externos que provocan en la conciencia dicha imagen misma (Peirce, CP 4.447).²⁰

De tal manera que la música produce efectos de sentido que no remiten necesariamente a un objeto en ausencia, sino a sus cualidades sonoras propias y a las estructuras formales reconocibles por sus modos de organización interna (su textura, su ritmo o su progresión particular, entre otros), que serán representadas mentalmente, generando efectos de sentido (diversos y variables), operando autorreferencialmente y desplegando la semiosis en torno de la autorrepresentación del objeto musical.

Igual de cierto es que, conjuntamente con esta operatoria, el funcionamiento de la iconicidad en música no se agota en la inmanencia de las configuraciones musicales, sino que se articula con diversas dimensiones históricas y culturales. Los interpretantes, en tal sentido, se configuran a partir de una memoria aural operada por el sujeto de la escucha (Buján, 2023), en base a un conjunto de experiencias sonoras acumuladas y socialmente compartidas, que desempeñan un papel de crucial importancia en los procesos de significación musical. El sentido del signo musical, en el despliegue de sus funcionamientos icónicos, emerge entonces como una virtualidad, como una posibilidad significativa inscripta en una compleja relación que se establece entre las

²⁰ “A sign, or, to use a more general and more definite term, a representamen, is of one or other of three kinds: †1 it is either an icon, an index, or a symbol. An icon is a representamen of what it represents and for the mind that interprets it as such, by virtue of its being an immediate image, that is to say by virtue of characters which belong to it in itself as a sensible object, and which it would possess just the same were there no object in nature that it resembled, and though it never were interpreted as a sign. It is of the nature of an appearance, and as such, strictly speaking, exists only in consciousness, although for convenience in ordinary parlance and when extreme precision is not called for, we extend the term icon to the outward objects which excite in consciousness the image itself” (Peirce, CP 4.447). N.A.: el destacado en cursiva es nuestro.

cualidades particulares del representamen sonoro, su objeto emergente y los interpretantes producidos por un actor social situado.

De allí que la iconicidad en el dominio sonoro y musical no debe entenderse como una mera imitación sonora de otros existentes reales, sino como una operación compleja de organización de sentido que articula forma sonora, inscripción cultural y experiencia perceptual.

Para concluir, y a los efectos de enfatizar los aportes conceptuales de este recorrido y de este enfoque particular, consideramos que la perspectiva peirceana permite ampliar las fronteras del análisis semiótico en el ámbito de los fenómenos musicales, reconociendo que la música opera significativamente y, en el orden de la iconicidad, lo hace no solo en función de sus remisiones externas, sino dinamizando operaciones sutiles y complejas en las que las configuraciones musicales, en sí mismas, posibilitan la formación cognitiva de representaciones sobre su objeto, operando como condición fundante para desencadenar sus modos específicos de significación y, así, habilitar el despliegue de su propia y compleja discursividad.

En suma, las discursividades sonoras y musicales constituyen un terreno fértil para el estudio de la iconicidad en función de su naturaleza y de sus cualidades particulares, permitiendo examinar el despliegue de la iconicidad desde su forma más pura hasta su vinculación con estructuras simbólicas complejas. Y esto las convierte en un ámbito privilegiado para el análisis semiótico y fenomenológico del signo icónico en general, y para comprender los funcionamientos propios que su singular discursividad habilita en el despliegue de la semiosis musical. ●

Referencias

- BUJÁN, Federico. De la reificación del sonido a la experiencia de la escucha: dinámicas de la significación sonora y su carácter relacional. *RISM. Revista del Instituto Superior de Música*, n. 23, p. 42-54, 2023. Disponible en:
<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ISM/article/view/13226/18245>. Acceso en: 5 mar. 2025.
- BUJÁN, Federico. Fundamentos epistemológicos para el estudio de la significación musical: aportes conceptuales desde la teoría de Charles S. Peirce. *Revista Argentina de Musicología*, v. 25, n. 2, p. 11-40, 2024. Disponible en:
<https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/494/547>. Acceso en: 20 abr. 2025.
- BUJÁN, Federico. La emergencia de la semiosis y de los mundos sonoros: precondiciones de la narratividad musical. *Revista Chilena de Semiótica*, n. 12, p. 114-128, 2019.
- CULIOLI, Antoine. *Escritos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2010.
- HATTEN, Robert. *A theory of virtual agency for western art music*. Bloomington: Indiana University Press, 2018.

- HATTEN, Robert. *Musical meaning in Beethoven: markedness, correlation and interpretation* (Advances in Semiotics). Bloomington & Indianopolis: Indiana University Press, 1994.
- KRUSE, Felicia. Is Music a Pure Icon? *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, v. 43, n. 4, p. 626-635, 2007.
- LÓPEZ-CANO, Rubén. *Elementos para el estudio semiótico de la cognición musical*. Teorías cognitivas, esquemas, tipos cognitivos y procesos de categorización. Inédito. Escuela Universitaria de Música de Uruguay, 2004.
- LÓPEZ-CANO, Rubén. Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad. En: Marita Fornaro (ed.) *De cerca, de lejos. Miradas actuales en musicología de/sobre América Latina*. Montevideo: Universidad de la República, 2014. p. 41-78.
- MARTINEZ, José Luiz. Música, semiótica musical e a classificação das ciências de Charles Sanders Peirce. *Revista Opus*, n. 6, 1999.
- MARTINEZ, José Luiz. Semiótica de la música: una teoría basada en Peirce. *Revista Signa*, n. 10, 2001.
- PEIRCE, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1986.
- PEIRCE, Charles Sanders. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce* [CP]. Charles Hartshorne & Paul Weiss (eds.). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1935. v. 1-6.
- PEIRCE, Charles Sanders. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce* [CP]. Arthur W. Burks (ed.). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958. v. 7-8.
- PEIRCE, Charles Sanders. *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings* (1867-1893). Nathan Houser & Christian Kloesel (eds.). Bloomington: Indiana University Press, 1992. v. 1.
- PEIRCE, Charles Sanders. *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings* (1893-1913). Editado por *The Peirce Edition Project*. Bloomington: Indiana University Press, 1998. v. 2.
- SANTAELLA, Lucia. Epistemología Semiótica. *Cognitio. Revista de Filosofía*, v. 9, n. 1, p. 93-110, 2008. Disponible en:
<https://revistas.pucsp.br/index.php/cognitiofilosofia/article/view/13531/10042>. Acceso en: 12 mar. 2025.
- SANTAELLA, Lucia. Sound and music in the domain of rhematic iconic qualisigns. *Signata*, n. 6, p. 91-106, 2005. Disponible en: <https://journals.openedition.org/signata/1065?lang=en>. Acceso en: 15 mar. 2025.
- TRAVERSA, Oscar. *Inflexiones del discurso*. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2014.
- VERÓN, Eliseo. *La sémiosis sociale*. Fragments d'une théorie de la discursivité. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1987.

Regarding sound and musical iconicity: semiotic problematizations from a Peircean perspective

 BUJÁN, Federico

Abstract: This article aims to problematize iconicity in the domain of sound and musical phenomena from the semiotic perspective of Charles S. Peirce. In this regard, the processes of meaning production that unfold from the relationships we establish with sound events are discussed, focusing on their iconic features. The work seeks to overcome certain commonplaces in which sound iconicity is reduced to a single mode of meaningful functioning: that which limits the sound icon to sonic mimesis, operating a literal evocation of a concrete absent object through traits of resemblance (as exemplified by onomatopoeias), leaving out a series of complex phenomena that also fall within the realm of iconicity. We will argue that sound representamens imply particular arrangements of the meaningful matter, becoming configurations of meaning that possess specific traits (qualities) in their own configuration, constituting meaningful forms that will fully operate within the order of iconicity. Thus, the self-referential and self-representative nature of the sonic icon is emphasized, and its implications are considered in cognitive and discursive terms.

Keywords: iconicity; sound sign; Peircean semiotics; meaning production.

Como citar este artigo

BUJÁN, Federico. En torno a la iconicidad sonora y musical: problematizaciones semióticas desde una perspectiva peirceana. *Estudos Semióticos* [online], vol. 21, n. 2. Dossiê temático: "Iconicidade". São Paulo, dezembro de 2025, p. 237-255. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

BUJÁN, Federico. En torno a la iconicidad sonora y musical: problematizaciones semióticas desde una perspectiva peirceana. *Estudos Semióticos* [online], vol. 21, issue 2. Thematic issue: "Iconicity", São Paulo, December 2025, p. 237-255. Retrieved from: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 31/05/2025.

Data de aprovação do artigo: 19/12/ 2025.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença
Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 Internacional.

This is an open access article distributed under the terms of a
Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 International License.

