

Los procesos de codificación múltiple en el discurso artístico musical y literario

JUAN MIGUEL GONZÁLEZ MARTÍNEZ

SUMMARY

Vocal music implies the convergence of music and verbal language to form a different semiotic and artistic unity. For this reason, the convenience of considering a single code as the support of all the mechanisms which generate feeling in these types of discourse has been questioned. Furthermore, these discourses form an essentially heterogeneous reality, considered as they are as expressive matter, which participate in the inherent complexity of the artistic message. The consideration of the denotative and connotative processes, or the existence of different levels of meaning has led many authors to ponder on the presence of diverse processes of codification in the same discourse, literary, musical or in communicative language. The co-existence or interaction of codes can serve to explain the multidimensionality of meaning, characteristic of vocal music and to overcome the limitations of the concept of code.

PALABRAS CLAVE: Música, semiótica, código.

“...es evidente que el modelo comunicativo inicial que preveía un código común entre emisor y destinatario, es muy sumario. La multiplicidad de códigos y de subcódigos que se entrecruzan en una cultura nos demuestran que incluso el mismo mensaje se puede descodificar desde distintos puntos de vista y recurriendo a diversos sistemas y convenciones.” (ECO, 1968: 146-147)

Esta cita de Umberto Eco sirve de partida para tratar de situar brevemente el problema de la pluricodicidad presente en la obra de música vocal, en tanto que ésta se configura como fenómeno artístico heterosemiótico o, lo que es lo mismo, integra en un discurso único registros semióticos heterogéneos como son la música y el lenguaje verbal.

Desde nuestro punto de vista, resulta insostenible hablar de un código único para explicar los múltiples y complejos mecanismos de generación de sentido que tienen lugar, en general, en cualquier texto y, muy especialmente, en aquéllos que pueden ser considerados como artísticos. El mensaje artístico se constituye como un espacio semiótico esencialmente heterogéneo, en el que se actualiza una multiplicidad de elementos signícos que se constituyen como tales porque

adquieren su valor semántico sobre la base de diversos procesos de codificación¹. Al estructurarse de modo esencialmente ambiguo en relación con el supuesto código de base, como propuesta de interpretación de formas significantes que incluyen los significados denotados y connotados, el mensaje estético obliga a identificar en él códigos muy diferentes². Incluso se debe ir más allá de la afirmación de Eco antes citada, que se entiende básicamente como la posibilidad de que se dé, en el proceso de percepción, una atribución de diversas connotaciones, añadidas a la denotación fundamental considerada por el destinatador en el momento de la emisión del mensaje.

Esta idea de la pluralidad de códigos en un mensaje no es, como pudiera pensarse, algo nuevo. Sin pretender ser exhaustivos, podemos remontarnos al propio Hjelmslev, (HJELMSLEV, 1943) quien consideró el problema de la multiplicidad de los códigos sobre la dualidad de la denotación y la connotación, y sobre la propia pluralidad de los códigos connotativos. En otra postura teórica, Gillo Dorfles considera muy eficaz, desde el punto de vista estético, la presencia, en un discurso literario, de una multiplicidad de códigos diversos, en la medida en que puede provocar que se determine una oscilación de niveles significantes. (Cfr. DORFLES, 1968: 258) Desde otro planteamiento diferente, como es el análisis de los mitos, Lévi-Strauss en *L'homme nu* (LÉVI-STRAUSS, 1970) recurre al concepto de *intercódigo* para explicar las correlaciones entre los elementos de los diversos códigos individuales de cada mito que se integran en un código de grupo de mitos y que permiten dar cuenta de diversas cuestiones relacionadas con los fenómenos significativos y transformacionales de los mitos. Lotman, por su parte, considera también la complejidad de los procesos de codificación y, dentro de su concepción general del texto, distingue entre diversos tipos de códigos (*geminata, plurima*), trata de códigos complejos, de códigos y subcódigos, de códigos del emisor y códigos del destinatario y de fenómenos de transcodificación. (Cfr. LOTMAN, 1970 y LOTMAN & USPENSKY, 1973)³. Asimismo Barthes (BARTHES, 1970: 24) distingue cinco códigos con características diversas. Por un lado están los códigos sémico, cultural y simbólico, y por otro el hermenéutico y el proairético⁴.

Incluso en el ámbito de la música se encuentran múltiples referencias a esta cuestión. Así, Célestin Deliège, considera que toda obra musical pone en funcionamiento dos códigos, aquel que le es propio y el sistema de base, "l'infra-code (modal, tonal, sériel) auquel elle se réfère" (DELIÈGE, 1966: 41). François-Bernard Mâche cree que la música escapa a un proceso de codificación exhaustivo, (MÂCHE, 1970: 76), Osmond-Smith distingue entre códigos estilísticos e idiosincrásicos⁵, y Gino Stefani afirma:

"la même oeuvre relève normalement de beaucoup de codes: systèmes musicaux au sens propre

1 "En effet, rappelons-nous que le discours littéraire aussi bien que le discours pictural se caractérisent comme des extensions significantes hétérogènes dont l'espace se construit par l'intégration de plusieurs systèmes sémiotiques." (PEÑUELA CAÑIZAL, 1979: 961-962)

2 Cfr. ECO, 1968: 177.

3 Cfr. también ECO, 1968 y ECO, 1984: 335-336. Lotman remite a Jakobson y afirma: "en el proceso de transmisión de la información se emplean de hecho no uno sino dos códigos: uno que codifica y otro que decodifica el mensaje" (LOTMAN, 1970: 24-25) Más abajo se refiere al la correlación entre el "código artístico sintético" del autor y el "analítico" del receptor. (LOTMAN, 1970:39)

4 Cfr. la revisión crítica de estos autores que hace Umberto Eco en ECO, 1984: 333 y ss.

5 Cfr. OSMOND-SMITH, 1973: 46; y OSMOND-SMITH, 1974: 1025 y ss.

du mot, habitudes rhétoriques, règles du jeu, programmes de contrôle, manières de composer, cadres de référence à certains contextes, etc." (STEFANI, 1973: 26)⁶.

En otro lugar sigue a Eco para tomar la distinción entre *decodificación* y *abducción* (interpretación según códigos estables e interpretación que funda un código) para constatar que la pluralidad de códigos y, en particular, la alternancia entre códigos cultos y populares, es responsable de que lo que para unos intérpretes es una decodificación para otros sea una abducción y viceversa. (Cfr. STEFANI, 1975a: 96 y ECO, 1975: 206-209) Más tarde, en un análisis funcional de un motivo musical, pone en relación los rasgos formales del motivo con su pertinencia respecto al semema al que remiten, de forma convergente, a través de diversos códigos que los interpretan (retórica de los géneros musicales, código informático, tonal, rítmico, fisiológico, lingüístico, poético, lógico-epistemológico, lingüístico, perceptivo, etc.), lo que implica el reconocimiento expreso de la necesidad de plantear la cuestión de la concepción e interpretación de una obra musical como un proceso de codificación y decodificación complejo (Cfr. STEFANI, 1976a: 66; STEFANI, 1976b: 125 y ss. y STEFANI, 1976c: 199)⁷.

Desde un punto de vista general, nos resulta especialmente interesante la idea que expone Eco en relación con el planteamiento de diferentes niveles de actuación de los diversos códigos⁸:

"...muchas veces un código se articula convirtiendo en unidades pertinentes lo que son sintagmas de otro código más analítico; o que, al revés, un código considera como sintagmas, último término de sus propias posibilidades combinatorias, lo que en un código más sintético son unidades pertinentes." (ECO, 1968: 264. Cfr. también ECO, 1968: 274)

Esto implica, entre otras cosas, que un código no tiene por qué elegir unidades pertinentes mínimas, sino que puede elegir como unidades ésas que, en otro nivel de estructuración, se constituyen como combinación de aquéllas, sin necesidad de descomponerlas en unidades de rango inferior, puesto que tales unidades pueden resultar pertinentes únicamente para otros códigos con un carácter más analítico. E incluso puede funcionar en un nivel macroestructural y elegir enunciados completos como unidades de funcionamiento semiótico. En este sentido se debe recordar que el enunciado es un *idiolecto*, y que por sí mismo ya constituye una especie de código que confiere significado a sus elementos analíticos⁹. "Es decir, que un código decide el nivel de complejidad en que se han de individualizar sus unidades pertinentes, confiando la eventual codificación interna de estas unidades a otro código." (ECO, 1968: 265) Todo enunciado com-

6 La base del análisis musical de Stefani, planteado como el estudio de los códigos y los mensajes musicales, es el estudio del código como condición para comprender la obra según la dialéctica *langue-parole*. Desde este planteamiento tiene presente que "les oeuvres musicales sont susceptibles de plusieurs degrés de codification" (STEFANI, 1973: 26).

7 Cfr. también CAMILLERI, 1986: 556-557: "My view is that we have to think of the process of understanding music as mediated by different systems whereof only one has access to the whole of our music-related beliefs." [...] "the existence of a different type of coding for each system (a different type of internally represent the musical structure) and a different processing."

8 Además, resulta consecuente con la idea que desde hace tiempo hemos defendido, sobre la base del concepto de "rango" de Heger, en relación con la delimitación de las diversas unidades pertinentes dentro del discurso musical. De todo ello se obtiene el reconocimiento de la presencia de diversos rangos, como niveles de funcionamiento sintáctico y semántico con códigos propios. Cfr. al respecto GONZÁLEZ MARTÍNEZ, 1996: 1-161 y ss.

9 Sobre el concepto de idiolecto de la obra cfr. ECO, 1968: 166-167 y 268.

plejo implica diversos niveles de estructuración, integrados unos en otros de manera jerárquica y según el grado de complejidad, en los que se definen unidades de diverso rango. Un código determinado se construye sobre la sistematización de rasgos que son pertinentes en un nivel determinado entre aquéllos en los que se estructura el discurso, y puede que las unidades de rangos superiores e inferiores le sean totalmente ajenas. De hecho, es lo más frecuente, y a no ser que se trate de un código encargado específicamente de la consideración de fenómenos en los que interviene más de un rango, como puede ser la delimitación específica de unidades de rango superior como integración de otras de rango inferior, delegará los procesos más analíticos y los más sintéticos, las articulaciones más precisas de sus rasgos pertinentes y la manera en que la relación de varias de sus unidades puede resultar pertinente para definir nuevas estructuras textuales, en otros sub-códigos e hiper-códigos.

Centrándose en el discurso heterosemiótico y aplicando a este ámbito las ideas expuestas por Christian Metz en relación con el cine¹⁰, se puede decir que este tipo de discursos se caracteriza, como aquel, por la integración de elementos de diversos lenguajes, (correspondientes a los distintos ámbitos semióticos) cada uno de los cuáles cuenta con recursos pertenecientes a múltiples códigos propios y a códigos pertenecientes a los demás lenguajes. En resumen, varios códigos se manifiestan en un mismo mensaje y un mismo código se actualiza en mensajes de diversos lenguajes. (Cfr. MARTÍNEZ ARNALDOS, 1990: 80-81) Nos encontramos, así, ante un discurso esencialmente heterogéneo que resulta de diversos procesos de codificación realizados con la participación de códigos diferentes. La coexistencia e interacción de estos códigos genera una serie de variables expresivas susceptibles de producir diferentes semas contextuales, lo que implica, en cierto modo, añadir a la linearidad horizontal en la que parece desenvolverse el discurso, o cada una de sus dimensiones, una nueva multidimensionalidad significativa de orientación vertical, y puede decirse que de carácter polifónico.

Metz parte de las ideas de Emilio Garroni y sostiene, como punto de partida, que el cine, la música, el lenguaje verbal, etc. no ofrecen un material significativo reductible a un sistema homogéneo y global coincidente con una unidad de código. Resulta imposible organizar los diferentes elementos de un mensaje en un único sistema de oposiciones, lo que, además, implica la necesaria consideración de una única serie de unidades sintagmáticas correspondientes. Sólo pueden ser entendidos y explicados adecuadamente reconociendo el concurso de diversos códigos diferentes. Además, se plantea el problema de la especificidad de tales códigos en relación con las diversas artes y concluye, con Garroni, que la búsqueda de la especificidad de las artes se ha planteado de forma errónea. Frecuentemente se habla de tal especificidad, cuando no como unidad de codificación, como consecuencia de la consideración del carácter unitario del sistema que se supone subyacente a cada dominio artístico individual o, lo que es lo mismo, como consecuencia de la negación de esa heterogeneidad a la que antes aludíamos. Así es como se ha llegado a afirmar tantas y tantas veces en la tradición del formalismo musical que rasgos como el descriptivismo contradecían lo "específico" de la música (Cfr. HANSLICK, 1854 y STRAVINSKY, 1942) cuando precisamente lo auténticamente específico resulta ser lo heterogéneo. Lo que en realidad existe son códigos diversos (del tiempo, de lo visual, del espacio, el sonido, el gesto, etc.), cada uno homogéneo en sí, pero que se combinan de formas distintas en conjun-

10 Cfr. fundamentalmente METZ, 1969 y METZ, 1971. Cfr. también PEÑUELA CAÑIZAL, 1979.

tos heterogéneos (cine, novela, música, etc.)¹¹. Para Metz, lo que caracteriza a las diferentes artes es una cierta combinación de códigos que, además, “pueden o no” encontrarse en otras artes. Esta matización supone uno de sus principales avances en relación con el modelo del que parte, al afirmar expresamente la posibilidad de que ciertos códigos resulten específicos de un dominio dado, en el que se pueden combinar con otros no específicos, junto con aspectos tales como su tipología de relaciones entre códigos y lenguajes o su distinción entre códigos específicos generales y códigos específicos particulares.

No obstante la cuestión no se agota en estas afirmaciones. El problema es lo suficientemente complejo como para sugerir el planteamiento de nuevas hipótesis al respecto. En este sentido, Paul Kiparsky, por ejemplo, considera que la asunción como premisa de que la interpretación de un mensaje se puede definir como un proceso de decodificación no resulta muy acertada, puesto que “los nacientes estudios de pragmática han demostrado que en la comunicación participa la deducción tanto como la codificación y la descodificación”, (KIPARSKY, 1987: 193-194) lo cual no hace sino obligarnos a considerar nuevos factores de complejidad dentro de este ámbito, dado que, precisamente los procesos deductivos se caracterizan por su carácter *abierto*, global e integrador, especialmente en el ámbito artístico, donde adquieren, como en el científico, su mayor grado de complejidad, lo que lleva a la generación de múltiples posibilidades interpretativas, incluso en mayor medida que los procesos de descodificación considerados de manera estricta, como se ha venido haciendo tradicionalmente. (Cfr. KIPARSKY, 1987: 195)

Por último es necesario considerar el concepto de *enciclopedia* tal y como lo trata Umberto Eco, “como único modelo capaz de explicar la complejidad de la semiosis en el plano teórico, y también, como hipótesis regulativa, en los procesos concretos de interpretación” (ECO, 1984: 289)¹². En principio puede parecer algo presuntuosa esta postura, sobre todo si se tiene en cuenta que supone relegar la noción de *código* a favor de la de *enciclopedia*. Sin embargo, no sólo resulta fácil ver cómo, en la comparación de ambos conceptos, la noción de código resulta ciertamente más pobre en lo referente a su capacidad de explicación del funcionamiento de los procesos semióticos, sino que podemos considerar la noción de *enciclopedia* como contenida en una concepción amplia del propio concepto de código. Son varios los autores¹³ que consideran que una lengua natural no puede consistir ni en un sólo código ni en un mero sistema de códigos y subcódigos, por muy complejo que éste sea, ya que no se limita a establecer relaciones entre elementos cifrados y elementos originales, sino que supone, además, un complejo de mecanismos que incluye reglas sintácticas, discursivas, condiciones de interpretación, etc. Esta idea resulta igualmente válida para cualquier otro sistema semiótico complejo, con una capacidad de desarrollo diacrónico, cierta flexibilidad en materia de inferencias contextuales y circunstanciales, con una pragmática que se combine con su semántica y cuyas unidades léxicas se inserten en el ámbito más amplio de una gramática. Se tiende entonces a considerar la *enciclopedia*. Ésta se constituye como un sistema de competencias que, no sólo incluye interpretaciones en forma de

11 Cfr. TORDERA SÁEZ, 1978: 162.

12 Cfr. todo el capítulo V, “La familia de los códigos” (ECO, 1984: 289-340). En él, Umberto Eco hace un repaso de la historia del concepto de código y los diferentes valores que ha adquirido en las diversas posturas teóricas que se han servido de él. Asimismo analiza sus limitaciones y propone una superación a través del concepto de *enciclopedia*. Cfr. también “La definición como *enciclopedia* y precepto operativo” en ECO, 1979: 54 y ss.

13 Eco cita, concretamente, a Ducrot y Cherry.

definiciones, sino que abarca también ciertas instrucciones relacionales de actuación y remisiones a una reserva de conocimientos que adoptan también la forma de guiones preexistentes y esquemas intertextuales, entre los que se encuentran aquellos aspectos que dependen de lo que se ha dado en llamar “hipercodificaciones intertextuales”¹⁴. El único problema que plantea este concepto es el de su complejidad, frente a la simplicidad teórica del fenómeno de la codificación, incluso si se considera en diversos niveles. No obstante hay que entender que de lo que se trata es de explicar una realidad esencialmente compleja, y que la simplificación a relaciones de carácter, en buena medida, unívoco resulta válida sólo desde un punto de vista parcial, para explicar de forma aislada determinados fenómenos concretos que en la realidad discursiva forman parte de un conjunto de fenómenos mucho más amplio y difuso.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland, 1970: *S/Z*, México, Siglo XXI, 1980. (6ª edic. 1991)
- BORBÉ, Tasso (ed.), 1984: *Semiotics Unfolding*, ("Approaches to Semiotics", 68) Berlín - Nueva York - Amsterdam, Mouton, 1984. (Comunicaciones al segundo congreso de la International Association for Semiotic Studies, Viena, Julio, 1979)
- CAMILLERI, Lelio, 1986: "Towards a Computational Theory of Music", en TARASTI, 1986: 556-566.
- CHATMAN, S., ECO, U., KLINKENBERG, J.M. (ed.), 1979: *A Semiotic Landscape / Panorama sémiotique*, ("Approaches to Semiotics", 29), La Haya, Mouton, 1979, (Actas del primer congreso de la Asociación Internacional de Semiótica, Milán, junio de 1974.)
- DELIÈGE, Célestin, 1966: "Approche d'une sémantique de la musique", *Revue belge de musicologie*, XX/1-4, 1966, pp. 21-42.
- DORFLES, Gillo, 1968: *Naturaleza y arteificio*, ("Palabra en el tiempo", 75), Barcelona, Lumen, 1972.
- ECO, Umberto, 1968: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, ("Palabra en el tiempo", 76) Barcelona, Lumen, 1975.
- 1975: *Tratado de semiótica general*, ("Palabra en el tiempo", 122) Barcelona, Lumen, 1995. (5ª edic.)
- 1979: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, ("Palabra en el tiempo", 142), Barcelona, Lumen, 1981.
- 1984: *Semiótica y filosofía del lenguaje*, ("Palabra en el tiempo", 196) Barcelona, Lumen, 1990.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel, 1996: *La heterosemiosis en el discurso musical y literario. Hacia una semiótica integrada de la música y el lenguaje*, Murcia, Universidad de Murcia, 1996.
- HANSLICK, Eduard, 1854: *De lo bello en la música*, ("Manuales musicales Ricordi"), BB.AA., Ricordi Americana, 1947. (5ª edic.)
- KIPARSKY, Paul, 1987: "Teoría e interpretación en literatura", en AA.VV.: *La lingüística de la escritura: Debates entre lengua y literatura*, ("Lingüística y conocimiento", 4), Madrid, Visor, 1989, pp. 193-206.

14 Cfr. ECO, 1975a: 209; ECO, 1979: 112 y ss.; y ECO, 1984: 318-319.

- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1970: "Finale", en *Mitológicas, IV. El hombre desnudo*, México, Siglo XXI Editores, 1976, pp. 565-628.
- LOTMAN, Yuri M. & USPENSKY, Boris A. (eds.), 1973: *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, Turín, Einaudi, 1973.
- LOTMAN, Yuri, 1970: *Estructura del texto artístico*, ("Colección Fundamentos"), Madrid, Istmo, 1978.
- MÂCHE, François-Bernard, 1970: "Methodes linguistiques et musicologie", *Musique en Jeu*, 5, 1971, pp. 75-91.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel, 1990: *Lenguaje, texto y mass-media. Aproximación a una encrucijada*, ("Colección Maior", 26), Murcia, Universidad de Murcia, 1990.
- METZ, Christian, 1969: "Spécificité des codes et spécificité des langages", *Semiotica*, I, 4, 1969, pp. 370-396.
- 1971: *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973.
- OSMOND-SMITH, David, 1973: "Iconic relations within formal transformations", en STEFANI, 1975b: 45-55. (Trad. fr.: "L'iconisme formel: Pour une typologie des transformations musicales", *Semiotica*, 15, 1, 1976, pp. 33-47.)
- 1974: "The Role of a Typology of Transformations within the Semiotics of Musical Form", en CHATMAN, ECO & KLINKENBERG, 1979: 1025-1028.
- PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo, 1979: "Le processus d'iconicité dans le texte artistique", en BORBÉ, 1984: II, 961-967.
- STEFANI, Gino, 1973: "Sémiotique en musicologie" & "Bibliografia di Semiotica della Musica", *Versus*, 5, 1973, pp. 20-42 & 53-54.
- 1975a: "La scansione incitativa", en STEFANI, 1987: 79-99. (Public. orig. en *Uomo e Cultura. Rivista di studi etnologici*, 1975, pp. 13-14. Recogido también en STEFANI, 1976b: 104-124.)
- STEFANI, Gino (ed.), 1975b: *Actes du premier congrès internationale de sémiotique musicale*, Pesaro, Centro di Iniziativa Culturale, 1975. (*Proceedings of the 1st International Congress on Semiotics of Music*, Actas del primer congreso internacional de semiótica musical, Belgrado, 17-21 de octubre de 1973.)
- STEFANI, Gino, 1976a: "Un motivo 'cantabile'" *Versus*, 13/1, pp. 62-68. (Recogido también en STEFANI, 1976b: 168-177.)
- 1976b: *Introduzione alla semiotica della musica*, Palermo, Sellerio, 1976.
- 1976c: "Poesía e musica: i codici della lirica", en STEFANI, 1976b: 178-199.
- 1987: *Il segno della musica. Saggi di semiotica musicale*, Pallermo, Sellerio.
- STRAVINSKY, Igor, 1942: *Poétique musicale*, Cambridge, Mass., 1942. (Vers. ingl.: *Poetics of Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1947. Vers. esp.: *Poética musical*, Madrid, Taurus, 1977.)
- TARASTI, Eero (ed.), 1986: *Basic Concepts of Studies in Musical Signification: A Report on a New International Research Project in Semiotics of Music*, en *The Semiotic Web* 1986, Berlín - Nueva York - Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1987.
- TORDERA SÁEZ, Antonio, 1978: "Teoría y técnica del análisis teatral", en AA.VV.: *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 155-199.