

Artículos

Original

Una lectura semiótica de *Nocturno* de Edgardo Rudnitzky (2012)

JOSÉ IGNACIO WEBER
Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
R. Argentina
jiweber@uba.ar
<https://orcid.org/0000-0003-1033-5667>

Resumen

Este ensayo intenta una actualización interpretativa de la instalación sonora *Nocturno* (2012), de Edgardo Rudnitzky. Entre los desafíos receptivos que presenta la instalación, se encuentra la activación de una diversidad de ámbitos de referencias artísticas. Entonces, se propone una aproximación metodológica que ponga de relieve la relación entre los diversos sistemas semióticos que integran esta producción estética. Para ello, se recorren las propuestas de Emilio Garroni, Cintia Cristiá, Umberto Eco y Desiderio Navarro. Se espera que queden expuestas algunas nociones teórico-metodológicas mínimas que permitan actualizar algunos de los sentidos a los que la producción nos enfrenta, especialmente, la relación entre este texto artístico en particular y el metalenguaje semiótico.

Palabras clave: arte sonoro – arte contemporáneo – modos de producción signica

[Full Paper]

A Semiotic Reading of Edgardo Rudnitzky's *Nocturno* (2012)

Summary

This essay attempts an interpretative update of Edgardo Rudnitzky's sound installation *Nocturno* (2012). Among the receptive challenges posed by the installation is the activation of a diversity of artistic reference. Therefore, a methodological approach that emphasizes the relation between the different semiotic systems that integrate this aesthetic production is presented. Thus, works by Emilio Garroni, Cintia Cristiá, Umberto Eco and Desiderio Navarro are examined. Some minimal theoretical-methodological notions are presented in order to allow us an update of some of the meanings that the production confronts us with, especially regarding the relation between this particular artistic text and semiotic metalanguage.

Keywords: Sound Art – Contemporary Art – Modes of Sign Production

Introducción

Al manifestar propiedades intelectuales, el texto altamente organizado deja de ser un mero mediador en el acto de la comunicación. Deviene un interlocutor de iguales derechos que posee un alto grado de autonomía. Tanto para el autor (el destinador) como para el lector (el destinatario), puede actuar como una formación intelectual independiente que desempeña un papel activo e independiente en el diálogo. Resulta que desde este punto de vista la antigua metáfora «platicar con el libro» está llena de profundo sentido (Lotman, 1996, p. 81).

En el arte contemporáneo, el llamado arte sonoro ocupa un espacio no marginal.¹ Una de sus características más salientes es el cruce entre diversos lenguajes artísticos. De esta forma nos enfrenta al problema de la relación entre las artes —y también al de una metodología que permita dar cuenta de ella—. No se trata en absoluto de un problema nuevo, sin embargo, a lo largo del siglo XX se le sumaron, como particularidad, el desafío a las nociones modernas de obra, de autor y de sus límites y fronteras. De modo concomitante aparecen otras dos cuestiones: la conciencia sobre la capacidad del texto artístico de generar nuevos sentidos/conocimiento —se remite a la cita del epígrafe para ilustrarla— y las condiciones de lectura propias del contexto contemporáneo-posmoderno —indudablemente vinculadas a la referida conciencia—.

Teniendo en cuenta este amplio horizonte en el que se desarrollan las artes contemporáneas, ensayamos una actualización interpretativa de la instalación sonora *Nocturno* (Buenos Aires: Fundación Proa, 2012), de Edgardo Rudnitzky. Entre los desafíos receptivos que presenta la instalación, se encuentra la activación de una diversidad de ámbitos de referencias artísticos. Entonces, proponemos una aproximación metodológica que ponga de relieve la relación entre los diversos sistemas semióticos que integran esta producción estética. Para ello, recorreremos las propuestas de Emilio Garroni (2006), Cintia Cristiá (2012), Umberto Eco (1990) y Desiderio Navarro (1995). Esperamos que queden expuestas algunas nociones teórico-metodológicas mínimas que permitan actualizar algunos de los sentidos a los que la producción nos enfrenta, especialmente, al de la relación entre este texto artístico en particular y el metalenguaje semiótico.

Nocturno de Edgardo Rudnitzky (2012)

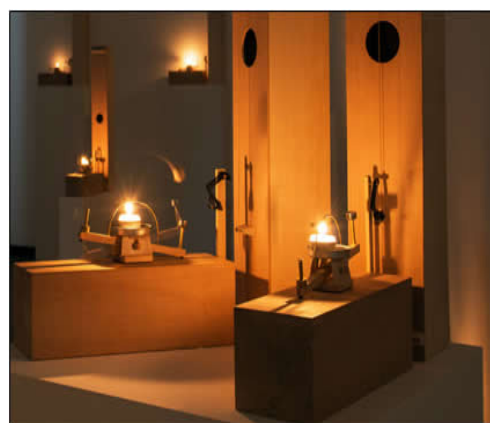
Edgardo Rudnitzky, nacido en Buenos Aires (1956) y radicado en Berlín, es percusionista y compositor. Estudió con Carmelo Saitta, Gerardo Gandini y Enrique Belloq (Weinstein et al. 1998), entre otros. Compuso música para teatro, cine, video y danza. Asimismo, ha realizado importantes colaboraciones con Jorge Macchi —como en *Buenos Aires*

1. Este trabajo fue elaborado en el marco del proyecto *Herramientas teórico-metodológicas para el análisis semiótico de producciones visuales artístico-estéticas*, Proyecto de Reconocimiento Institucional de Investigadores Graduados (PRIG 2016-2018), Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Una versión preliminar del texto fue presentada en las *II Jornadas del Instituto de Artes del Espectáculo Raúl H. Castagnino* (FFyL-UBA) en 2018.

Tour (Malbrán, 2011), *La ascensión* y *Little Music* (Rudnitzky, 2009)—. Su producción actual involucra objetos sonoros² e instalaciones sonoras.³ Entre estas últimas está *Nocturno*, instalación sonora para quince monocordios [figuras 1 a 4], presentada en 2012 en el auditorio de Proa (Buenos Aires).⁴ Hubo dos versiones previas de la instalación, una en Berlín en 2011 y otra en Bolonia en 2012.



Figuras 1 y 2. Edgardo Rudnitzky, *Nocturno*, 2012, monocordios y detalle (fuente: catálogo de la muestra, Proa, 2012)



Figuras 3 y 4. Edgardo Rudnitzky, *Nocturno*, 2012, montaje y detalle (fuente: catálogo de la muestra, Proa, 2012 <https://proa.org/esp/exhibicion-proa-mariano-sardon-mariela-yeregui-y-edgardo-rudnitzky--montaje.php>)

2. Como *Border Music* (2014) y los proyectos *Barbed Music* (2017) y *Time to the Time* (2017).

3. Como *Swing for Poe* (Berlín: Mario Mazzoli Gallery, 2014), cuarteto de cuerdas que ejecuta mediante activación electromagnética (cf. Wischnewski, 2014); y *Cicadas*, «instalación sonora electromecánica en evolución» (Halle an der Saale: Naturkundliches Museum, 2012). Cfr. Novoa, L. (2023, 18 de julio). Edgardo Rudnitzky y el anhelo de contemplar el sonido. *The Praxis Journal*, <https://thepraxisjournal.com/edgardo-rudnitzky-y-el-anhelo-de-contemplar-el-sonido/>. Ver también: Alemian, E. (2013, 9 de abril). Edgardo Rudnitzky: «No hay párpados para los oídos». *Revista Ñ*, https://www.clarin.com/escenarios/edgardo-rudnitzky-nocturno-15-monocordios_0_S1AlUOYoP7g.html.

4. Puede verse aquí un registro audiovisual: <https://youtu.be/y2YlsfMS9wM?t=773>

La instalación consiste en quince *objetos sonoros* llamados monocordios, colocados sobre pedestales y distribuidos por la sala [figura 3]. Como indica su nombre, cada monocordio consiste en una cuerda colocada en una caja de resonancia —todo esto hecho con materiales y técnicas de construcción de instrumentos musicales—. Frente a la cuerda, sobre un pie de madera, hay colocado un mecanismo percutor: un balancín con un péndulo que se activa por el calor de una vela y golpea, a su vez, una cuña que percute sobre la cuerda [figura 2]. Las relaciones entre la afinación de las cuerdas forman una escala hexatónica. Se trata de instrumentos musicales ejecutados de modo autónomo —una recurrencia en la producción de Rudnitzky—.

La sala se encuentra en penumbras, iluminada solamente por el fuego de las velas, de cuyo calor proviene la energía que acciona el mecanismo percutor. Este punto constituye una particularidad que contrasta con la gran cantidad de instalaciones sonoras que se basan en tecnologías electrónico-digitales (cf. Niño Amieva *et al.* 2017). El rebote de las cuñas sobre las cuerdas produce la repetición de algunos sonidos cortos y luego una nota más larga y sostenida. Sumados los quince instrumentos, dan como resultado sonoro la generación más o menos continua de una tenue textura armónica cambiante. El receptor entra y se mueve por la sala y entre los monocordios, como si se moviera entre los instrumentos e instrumentistas de un ensamble o por el interior de un solo y gran instrumento —con reminiscencias de piano—.

Existe un interesante antecedente en la obra de Jorge Macchi, quien ha explorado en diversas oportunidades las interrelaciones entre la plástica y la música. El nocturno como forma y tema musical fue tratado en *Nocturno* (papel pentagramado y clavos sobre pared, 2004). Esta obra retoma la partitura del *Nocturno n°1* (1919) de Erik Satie.⁵ A diferencia de la instalación de Rudnitzky, la migración (Cristiá, 2012) del aspecto gráfico —representacional— de la partitura al papel pentagramado, clavado a la pared, propone un acercamiento no sonoro a la experiencia musical.

El problema metodológico de la relación entre las artes

(...) otro aspecto importante derivado del fenómeno teatral es el cruce de las disciplinas artísticas sin caer en la subordinación de una a otras. Sin dudas las mejores obras son aquellas en las que el texto, el sonido y los aspectos visuales trabajan a un mismo nivel pero al mismo tiempo son absolutamente dependientes los unos de los otros. (Jorge Macchi *cit. in* Rudnitzky, 2009)

Con el fin de dar cuenta de las modalidades de interacción entre los lenguajes artísticos al interior de la producción estética en estudio, se propone un recorrido por algunas posiciones sobre la cuestión, no sólo teóricas sino también éticas. Emilio Garroni (2006) se preguntó por la relación entre las artes preocupado por una metodología que permita

5. Otra producción en la que Macchi aborda el tema es *Nocturno* [instalación] (Buenos Aires: Sala 10 del Centro Cultural Recoleta, 2001).

describirla de modo acotado; *i.e.* abarcable y pertinente.⁶ Señaló que el problema no es nuevo, es decir, no emana de lo que podríamos llamar rápidamente *obra de arte contemporánea*, sino que es consustancial a la producción artística. Sin embargo, el problema sí puede ser una de las claves para comprender la producción estética contemporánea, si partimos de la premisa observacional de que una parte importante de ella desafía los encasillamientos tradicionales —al menos de forma superficial—.

Garroni se refería al arte en tanto «actividad productiva», *i.e.* un tipo especial de praxis. A qué está destinada esta praxis es una pregunta de ardua y siempre provisoria respuesta, pero nos interesa señalar que esa praxis no sólo involucra —supone e implica— conocimientos generales y específicos precedentes sino que es una praxis que *genera* conocimiento. Asimismo, su producto, el texto artístico, se nos presenta como un mecanismo generador de sentidos (Lotman, 1996), como un dispositivo destinado a expandir la semiosis. En otras palabras, la generación/producción de conocimiento ocurre durante la propia práctica creativa (Borgdorff, 2010) y durante la lectura (Lotman, 1996) —sobre todo en «contextos lejanos» (Bachtin, 1982)—.

La propuesta de Garroni consiste en una clasificación tripartita para hablar del «intercambio entre las artes» —«analogías formales» e «influencias recíprocas y de unión»— en la actividad productiva. En primer lugar habría una *relación interna*, referida al modo en que «las actividades expresivas dependen de condiciones espacio-temporales comunes» (2006, p. 80),⁷ entonces se darían pasajes —hipotetizables y verificables— entre esquemas de un arte a otros. En segundo lugar aparece la *relación externa*, «la unión de varias artes en la producción de una obra» (*Ibíd.*, p. 81). Su ámbito característico es el espectáculo, donde las correspondencias formales y estructurales internas de las artes posibilitan su relación externa. Finalmente, el tercer tipo es la *combinación* entre las artes, donde y cuando, ajenas a las correspondencias, las artes se vinculan por agregación, por adyacencia espacial y temporal.

No dan vida a una obra, sino antes bien espectacularizan la vida misma: no la transforman en una obra internamente organizada, distinta de la vida, pero la representan en la forma de una exhibición amplificada, intensificada e invertida de los contenidos espacio-temporales de la vida cotidiana en su propio espacio y en su propio tiempo (*Ibíd.*, p. 84).

El carnaval es la ocasión por antonomasia para estas combinaciones, siempre y cuando estén «contenidas dentro de límites precisos e institucionalmente destinados a esto» (*Ibíd.* p. 83). Ahora bien, desde fines del siglo XIX en adelante, el desafío de la noción de obra produjo cambios en los modos en que se relacionan y combinan las artes en la actividad práctica-expresiva:

6. Este problema fue abordado en el marco de la Bienal de Venecia de 1998 en una mesa de debate que se tituló «Lo scambio tra le arti del Novecento» en la que participaron, entre otros, Umberto Eco, Renato Barilli, Luciano Berio y Peter Greenaway.

7. Hay una actualización de la oposición propuesta por Lessing entre artes temporales y espaciales, señalando la condición indisoluble entre tiempo y espacio en la experiencia. «Diremos entonces que [...] es más conveniente dividir las artes con predominancia constructiva de la espacialidad o de la temporalidad» (Garroni, 2006, p. 80).

(...) en el interior de una destrucción de algún modo obligada, la obra se ha repropuesto continuamente como en transparencia, según un tipo de organización interna sin duda no tradicional, a veces directamente rompiendo cada evidente y regulada organización, y sin embargo aún organización, encubierta, aludida, disimulada, reducida a los mínimos términos y a veces a la paradoja, sí, y sin embargo organización (*Ibíd.*, p. 85).

Interesa aquí, de esta potente hipótesis de lectura del arte del presente, el señalamiento de una condición paradójica. Expresada en otros términos, el desafío constante de los límites, de la forma, de lo que en suma Garroni llama *obra*, devuelve, si bien mutada, la constatación de su inevitable presencia. Hay un señalamiento ético en esto. El *abandono de la obra*, como caso extremo, puede producir lo que llamó «una espectacularización carnavalesca de lo existente [...] por fuera de la ocasión carnavalesca [*i.e.* de sus límites y reglas]» (*Ibíd.*, p. 87); es decir, «[...] la sustitución de lo real en el lugar y en el tiempo de la misma realidad, duplicándola y aceptándola así como es [...]» (*Ibíd.*).

En cambio, la forma es lo opuesto a la reduplicación y sustitución de lo existente. Más que un *regreso a la forma o al orden*, la crítica de Garroni es contra el realismo en sentido rossilandiano, o sea, contra la lectura que reproduce aquellos sentidos más esperables, más aceptados culturalmente, *i.e.* hegemónicos (cf. Rossi-Landi, 1976); aquella lectura incapaz de elaborar sentidos nuevos a partir de la obra, que no produce conocimiento.

Volviendo al problema del abordaje metodológico de la relación entre las artes, la musicóloga Cintia Cristiá (2012), propone una categorización operativa —contrastada en el ámbito de pertinencia de las relaciones entre la plástica y la música— que distingue entre dos fenómenos básicos: la *migración* y la *convergencia*. La primera hace referencia al «[...] pasaje de un elemento, de una técnica, de una temática de un arte al otro» (Cristiá, 2012:5), verificable en diversos niveles, a saber: emocional, material, morfológico, textural y conceptual. Las relaciones internas de las que hablaba Garroni (1998) participarían de estos fenómenos de pasaje o préstamos. Por su parte, la *convergencia* —de inspiración adorniana— tiene que ver con «[...] la interacción de dos o más artes en una misma obra» (Cristiá, 2012, p. 5). Bajo esta categoría aparecen, además de la ópera, una gran porción de la producción artística contemporánea conceptualizada como video-arte, instalación o performance; es decir, con las *relaciones externas* a las que se refirió Garroni, pero también algunos de los fenómenos vinculables a la *combinación de las artes*.

Esta propuesta metodológica nos interesa porque, además de lo que tiene que ver con lo formal —que ya aparece en lo expuesto por Garroni—, se tiene en cuenta el aspecto temático, la tematización de unas artes en otras. En este sentido, las obras descritas más arriba, participarían de ambos aspectos de las relaciones. Cabe destacar también que esta es una aproximación al problema desde la musicología, disciplina que no termina de abocarse al estudio de la producción del llamado *arte sonoro* y este mé-

todo sí lo permite y está dando buenos resultados (v. Alesandroni, 2016; Cristiá, 2016; Sambade, 2016).

Con esto llegamos al desarrollo central de la perspectiva teórico-metodológica de este trabajo, la teoría semiótica de la producción signica y del texto de Umberto Eco (1990, 1991, 1995, 1999). La propuesta buscaba superar distinciones anteriores en una tipología de los modos de producción signica (Eco, 1991), *i.e.* los modos de construcción de expresiones que culturalmente correlacionamos con contenidos. En el artículo «Perspectivas de una semiótica de las artes visuales» (1990) realizó una articulación de aquella propuesta inicial con los fenómenos visuales, específicamente con los artísticos. Sostenemos aquí, que esta operación —como ya estaba prevista por Eco— puede extenderse a las prácticas artísticas contemporáneas que relacionan o combinan lenguajes artísticos.

Este método estudia la producción del signo —en este caso, del texto artístico como todo y de sus unidades menores analizables— y su lectura —que sigue leyes *inter-textuales*—. En cuanto a lo productivo, la tipología tiene en cuenta (a.) el trabajo físico requerido para la producción de la expresión (*reconocimiento, ostensión, réplica e invención*), (b.) el modo en que se correlacionan expresión y contenido (*ratio facilis* o *ratio difficilis*), (c.) el *continuum* material (*heteromatérico motivado, homomatérico o heteromatérico arbitrario*) y (d.) la articulación (en *unidades gramaticalizables* o *hipocodificadas*). El estudio de estas modalidades permite detectar en el texto los indicios de la construcción de su *lector modelo* capaz de realizar los *paseos inferenciales* para reponer «[...] los esquemas narrativos, las relaciones codificadas de causa y efecto, situaciones típicas, para integrar lo que el texto no dice» (1990, p. 13) y se produzca la *cooperación interpretativa*. El resultado de la lectura es la enunciación de un topic, es decir, una actualización interpretativa de lo que el texto produjo generativamente. Para la aplicación del método se sigue la explicación y síntesis realizada en Niño Amieva y Mancuso (2016).⁸

Una interesante hipótesis que Eco realizó en el artículo mencionado dice que:

Rara vez una obra visual particular encarna un solo modo de producción, y cuando más compleja es la obra y más se acerca a la multiplicidad de aspectos de un cuadro figurativo realista, todos van apareciendo en acción. Pero me parece que nunca como en el arte contemporáneo los artistas se han concentrado, por turno, en un solo modo productivo, haciendo de él el objeto mismo de su investigación y permitiéndole a la reflexión teórica extraer de las lecciones del arte enseñanzas que van más allá de la experiencia estética y que dicen muchas cosas sobre nuestras modalidades de producción signica en todos los niveles (*Ibíd.*, p. 9).

Sin embargo, Desiderio Navarro señala atinadamente que ese podría haber sido el panorama de las artes del presente de enunciación de entonces —la década de 1970—,

pero para la década de 1990 necesitaba una actualización: «el arte contemporáneo

8. Con anterioridad se ha estudiado desde esta perspectiva la instalación sonora *Piotr* (Salón dorado del Teatro Colón, 2016) de Mercedes Savasta y Hernán Kerlleñevich (Niño Amieva *et al.*, 2017).

de mi afirmación es otro [...]. Es el arte posmodernista en su acepción más estrecha» (1995, p. 12). Esta actualización resulta de vital importancia porque la teoría semiótica para Navarro desatendió la práctica artística posmoderna. Desatención agravada por tratarse la posmoderna de una cultura esencialmente visual. A diferencia de lo que sostuvo Eco, dice:

(...) el arte postmoderno echa mano, sin concentración ascética alguna —al igual que el «arte tradicional»—, a varios modos de producción signica a la vez. Y su complejidad es mayor cuando, (...) se entrega, además, a experimentos semióticos que, apelando a la intertextualidad, la metatextualidad y las recontextualizaciones pragmáticas, reflexionan sobre su propio status textual, sobre el discurso, sus convenciones y supuestos ocultos, sobre la referencia y la representación, sobre sus condiciones de enunciación; cuestionan, subvierten, desconstruyen, o simplemente juegan libremente con los significantes y con la semiótica (y a la semiótica); reciclan el Kitsch [...]; canalizan eclécticamente estilos del pasado, los hacen objeto de copia, pastiche, parodia o ironía... (*Ibíd.*, pp. 12-13).

Propone entonces retomar el legado bachtiniano que precisamente «señaló cómo un mismo modelo del mundo [...] realizado por un sistema signico en un determinado material semiótico [...] puede ser realizado en otro material semiótico» (*Ibíd.*, p. 13). Sin dudas, la situación de las artes en la década de 1990 tampoco es transportable automáticamente a la producción que estudiamos. Sin embargo, se rescata aquí la (auto) conciencia semiótica que Navarro predica del arte contemporáneo/posmoderno.

Análisis de los modos de producción signica y enciclopedias parciales

Sin pretensiones de exhaustividad, analizamos algunos de los diversos elementos que constituyen la instalación *Nocturno* y clasificamos sus modos de producción signica. Como se verá, si bien predominan los elementos ostensivos —ejemplos— y las pseudounidades combinatorias, el texto, en su aparente ascetismo, es complejo en el sentido que señaló Navarro (1995).

- El monocordio, elemento ostensivo [*ostensión*], es un ejemplo del objeto que representa el objeto mismo. A su vez, este elemento está compuesto por otros que constituyen asimismo *ostensiones*: caja de resonancia, cuerda, percutor —martillo/cuña—, imanes, péndulo, balancín, resorte bimetálico y vela [*ejemplos*].
- La vela, al mismo tiempo, constituye una *reproducción estilizada* del calor y la energía, incluso del calor de un cuerpo humano que ejecuta el instrumento.
- Del mismo modo, el pedestal es una *ostensión* y una *estilización*. Además de su presencia y función como tal, el pedestal actúa como una potente estilización de lo

que soporta, presentando en este caso al monocordio que sostiene no sólo como un instrumento, sino también como un objeto estético.

- La distribución de los monocordios sobre los pedestales traza cierta *vectorización* lineal y tridimensional. La organización de los quince monocordios en el espacio de la sala también implica una vectorización.
- El producto sonoro es el resultado de *pseudounidades combinatorias* cuya articulación está propuesta por el mismo texto, es decir, está hipocodificada.
- El auditorio, elemento fundamental del género instalación, es también una *ostensión*. Su presencia y permanencia constituyen el inicio y final de la obra —además del marco que proporciona la sala, que es el otro límite—.

Por otro lado, desde del título, el texto propone el campo semántico nocturno. Según la taxonomía de Cristiá (2012), se da un fenómeno de *migración* en tanto que el tema de la música romántica, fuertemente asociado al piano y a una sonoridad «tranquila y meditativa en carácter» (Brown y Hamilton 2001), se traspone del medio musical al espacio de la instalación. Asimismo, podría considerarse como *convergencia* en tanto los objetos sonoros tienen una presentación plástica-escultural —el pedestal condiciona fuertemente la lectura en este sentido— y la organización espacial es fundamental en la construcción semiótica del texto estético.

En síntesis, las enciclopedias parciales que activan estos elementos listados y el paratexto tienen que ver con: instrumentos musicales, formas musicales del romanticismo, sonoridades de la noche, el fuego, termodinámica, magnetismo, mecánica —por oposición a la electrónica—, ritmo mecánico, automatismo e instrumentos musicales automáticos —cajas de música, pianolas, etc.—. Este inventario nos sugiere la explicitación de dos elementos fundamentales de la narración de la obra, dos *ilusiones* sobre las que se sostiene: la de no mediación del intérprete —el instrumento-automático—⁹ y la del azar —en el ritmo y la combinación de las alturas—. De aquí es fácil saltar a la puesta en escena de una obra *autogenerada* en su aspecto sonoro.

Reflexiones finales

Siguiendo la terminología de Garroni (2006), es posible señalar que, en cuanto a las relaciones internas entre esquemas propios de diversas artes, en la actividad productiva —el trabajo de producción signica— que dio origen a *Nocturno* (2012) aparecen tematizadas la espacialidad del sonido y la mutación del espacio plástico por la acción de los cambios temporales del sonido. Asimismo, es un espectáculo —*relación externa*—,

una puesta en escena de una música autogenerada, la composición de una música. *Nocturno* y la mencionada *Piotr*, por vías diferentes, eluden al intérprete musical, al músico: la segunda a través de la ficción —la fábula— de que cualquiera puede serlo —aun en relación al canon— (Niño Amieva *et al.*, 2017); la primera, en cambio, convierte la mediación del intérprete en «puro azar» —o la ficción del «puro azar»—.

sica siempre única y distinta. El cuestionamiento que se abre a la lectura de este texto artístico, a partir de la mirada de Garroni, es el posicionamiento ético que supone la instalación, frente a esas condiciones que pueden comprenderse como inherentes a la música misma, en su acepción más tradicional: la espacialidad del sonido, la autonomización de la forma como lo dado —el título de la instalación lo sugiere— y el acto único e irrepetible de su interpretación-ejecución.

Por su parte, el *topic* puede enunciarse como *del texto como mecanismo autónomo* generador de sentidos, escenificado o espectacularizado a través de las ilusiones —o ficciones— del *borramiento de la mediación del intérprete* y del *azar*; es decir, como expresó Navarro, una compleja reflexión acerca del mecanismo semiótico del texto.

Se contrasta de este modo, una vez más, la pertinencia del método de análisis propuesto por Eco que permite detectar en el texto los indicios necesarios para formular una hipótesis de lectura del texto artístico —un interpretante—. Al mismo tiempo, es una metodología que permite dar cuenta de la relación entre las artes —afirmación válida para la semiótica en términos generales, no sólo para este método—.

Para terminar, propongo un interrogante: si, como la definió Eco, la semiótica tiene por objeto «todo lo que puede usarse para mentir» (1991, p. 22), hasta qué punto el texto artístico contemporáneo —parafraseando a Navarro— *juega a la semiótica*, es decir, nos propone una reflexión sobre *su propio status textual*, o bien —siguiendo la advertencia de Garroni—, las producciones estéticas posmodernas que ponen en el nivel de la fábula a la propia semiótica nos enfrentan a la *espectacularización carnavalesca fuera de la ocasión carnavalesca* de la lectura metasemiótica. ■

Referencias

- Alesandroni, D. (2016). La música en el pensamiento estético de Luis Felipe Noé. Caso de estudio: Preludio en re menor (1979). En J. I. Weber (Ed.). *Conmemoraciones. Problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica. Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología* (pp. 61-71). AAM, INM.
- Bajtin, M. M. (1982). *Estética de la creación verbal* [tr. Tatiana Bubnova]. Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1979).
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en artes. *Cairon*, (13), 25-46.
- Brown, M. & Hamilton, K. (2001). Nocturne. In S. Sadie y J. Tyrrell (Eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan.
- Cristiá, C. (2012). Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: Una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (16), 1-44. https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_05.pdf
- _____ (2016) Cuando Grieg jugaba al Tetris. Música y plástica en Du Roi de la Montagne (2007) de Max Gómez Canle, Nicolás Bacal y Violeta Nigro Giunta. En J. I. Weber (ed.). *Conmemoraciones. Problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica. Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología* (pp. 48-59). AAM, INM.
- Eco, U. (1990). Perspectivas de una semiótica de las artes visuales. *Criterios*, (25-28), 221-233. (Trabajo original publicado en 1979)
- _____ (1991). *Tratado de semiótica general*. Lumen. (Trabajo original publicado en 1975).
- _____ (1995). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Lumen. (Trabajo original publicado en 1984).
- _____ (1999). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen. (Trabajo original publicado en 1979).
- Garroni, E. (2006). Relación interna, relación externa y combinación de las artes. *La Puerta FBA*, (2), 80-88. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/20032> (Trabajo original publicado en 1998).
- Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto* [tr. y selección Desiderio Navarro]. Cátedra.
- Malbrán, F. (2011). Cartografías: una aproximación a Jorge Macchi y Juan José Saer. En M. Cámara, L. Tennina y L. di Leone (Comps.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones. Literatura argentina y brasileña del presente* (pp. 151-167). Santiago Arcos.
- Navarro, D. (1995). La semiótica en tiempos del postmodernismo. Del *passe-partout* al *im-passe*. En J. R. Vallés Calatrava, J. de las Heras y M. I. Navas (Eds.). *Actas del V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica* (pp. 11-16). Universidad de Almería y Asociación Andaluza de Semiótica.
- Niño Amieva, A. L. y Mancuso, H. R. (2016). Lineamientos de una metodología semiótica de análisis visual. *AdVersuS*, 13 (31):48-86. <http://www.adversus.org/indice/nro-31/articulos/XIII3102.pdf>
- Niño Amieva, A. L. et al. (2017). Lineamientos metodológicos de la semiótica del arte. En N. Koss (Ed.). *Actas de las I Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del*

- Espectáculo*. FFyL-UBA. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2017/paper/view/3055>
- Rossi-Landi, F. (1976). Significado, ideología y realismo artístico. En *Semiótica y estética* (pp. 67-101). Nueva Visión. (Trabajo original publicado en 1967).
- Rudnitzky, E. (2009). Jorge Macchi. *Bomb*, (106). <https://www.jorgemacchi.com/es/textos/276/jorge-macchi>
- Sambade, R. E. (2016). La convergencia músico-plástica en León Ferrari. En J. I. Weber (Ed.). *Conmemoraciones. Problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica. Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología* (pp. 73-81). AAM, INM.
- Weinstein, A. E., Gover de Nasatsky M. E. y Nasatsky, R. B. (1998). *Trayectorias musicales judéo-argentinas*. Milá-AMIA.
- Wischnewski, M. (2014). Edgardo Rudnitzky. Swing for Poe, en *Wall Street International*. <https://wsimag.com/entertainment/9643-edgardo-rudnitzky-swing-for-poe>

