

[ARTÍCULO]

# Intervención electroacústica de la obra *Coeur* de Bussotti. Una mirada desde la indicialidad

**Leticia Molinari**

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca, Argentina)  
Email de contacto: molinarileticia60@gmail.com

**Recibido:** 12 de febrero, 2025

**Aceptado:** 4 de abril, 2025

**Publicado:** 30 de mayo, 2025

**Nota de la autora:** Este artículo surge de un trabajo realizado para el seminario *Formatos Mediáticos* (UNA) a cargo del Dr. Mariano Zelcer, a quien agradezco enormemente la lectura atenta y los precisos comentarios que surgieron de ella.

**Electroacoustic intervention of Bussotti's work *Coeur*. A perspective from the perspective of indexicality**

**Cómo citar este artículo:**

Molinai, L. (2025). Intervención electroacústica de la obra *Coeur* de Bussotti. Una mirada desde la indicialidad. *Revista Chilena de Semiótica*, (21), pp. 91-100.

## Resumen

En este trabajo, nos acercamos al pasaje de una partitura gráfica manuscrita de la obra *Coeur* del compositor Sylvano Bussotti a una interpretación acústica del percusionista Roman Bayani, en vivo y en situación de un concierto, para terminar con la versión del creador sonoro Ricardo de Armas en un formato electroacústico, de percepción acusmática y atravesada por la operación de intervención. Destacamos la carga disímil de indicialidad en ese tránsito y, para desarrollar estas reflexiones, partimos de una cierta analogía con textos de análisis de la fotografía entre otros, con el sustento teórico de Peirce, Schaeffer, Zelcer, Verón y Traversa. Para precisar esta dinámica, nos detendremos en los conceptos de soporte, dispositivo y medio en diferentes acepciones.

## Palabras clave

Partitura; Sylvano Bussotti; Indicialidad; Dispositivo; Soporte; Medio.

## Abstract

*In this work, we explore the transition from a handwritten graphic score of the work "Coeur" by composer Sylvano Bussotti to an acoustic performance by percussionist Roman Bayani, live in a concert setting, ending with a version by sound creator Ricardo de Armas in an electroacoustic format, with acousmatic perception and permeated by the operation of intervention. We emphasize the dissimilar charge of indexicality in this transition and, to develop these reflections, we begin with a certain analogy with texts analyzing photography, among others, with the theoretical foundation of Peirce, Schaeffer, Zelcer, Verón, and Traversa. To clarify this dynamic, we will examine the concepts of support, device, and medium in different senses.*

## Keywords

*Score; Sylvano Bussotti; Indexicality; Device; Support; Medium.*

Nos proponemos realizar un abordaje analítico de una trayectoria musical que inicia con la partitura gráfica manuscrita de una obra acústica, continúa con la interpretación en vivo y en situación de concierto tradicional y finaliza con una versión en formato electroacústico, de percepción acusmática y atravesada por la operación de intervención. Sugerimos la importancia que reviste la carga de indiciabilidad en ese tránsito dado que, en este caso, está fuertemente presente en tres instancias: la conservación de la gestualidad corporal en la gráfica manuscrita, la ejecución interpretativa de la trama sonora caracterizada por un amplio abanico de modos de excitación sobre las fuentes y los procesamientos digitales de la intervención. Para desarrollar estas reflexiones, partimos de proponer una cierta analogía con textos de análisis de la fotografía.

Construimos el sustento teórico con la idea de índice que se refiere al orden de la mostración y la organización sintáctica en el debate Vanlier-Schaeffer. Para ello, incorporamos el concepto de *arché* de la obra propuesto por el filósofo francés Jean-Marie Schaeffer (1992) y que encontramos, por ejemplo, en el procesamiento digital, en el software que utiliza el artista sonoro para los procesos de captura y en la modificación de fuente acústica e incorporación de fuentes sonoras digitales. Al respecto, la cuestión del dispositivo digital vuelve la mirada más específicamente hacia las aplicaciones, tal como lo desarrolla Mariano Zelcer (2021), ya que cada etapa compositiva requiere de un software apropiado para un trabajo sonoro particular. En cuanto a la pregunta semiótica por el dispositivo y las limitaciones o posibilidades que habilita en el plano discursivo, proponemos una aproximación desde los ejes propuestos por el especialista en mediatizaciones José Luis Fernández y ampliados por Zelcer.

### Descripción de las obras

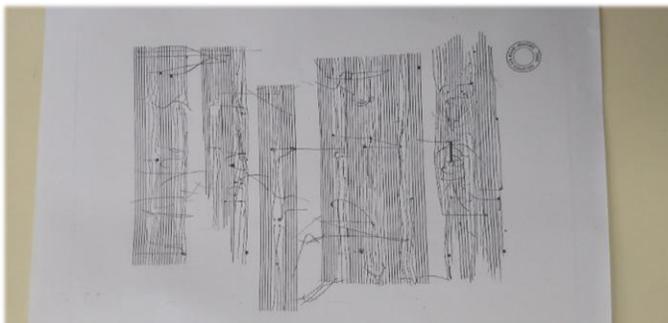
Nos acercaremos al tránsito que va desde la obra *Coeur* (1959) del compositor italiano Sylvano Bussotti a la *Intervención electroacústica de "Coeur para un percusionista" de Sylvano Bussotti* (2020) del creador sonoro argentino Ricardo de Armas; a tal fin en su descripción, nos detendremos solo en aspectos que interesan al enfoque de este trabajo.

*Coeur*, la obra que motiva la intervención, es una composición musical para un solo percusionista que integra un conjunto de obras denominado *Sette Fogli*. Para ella, Bussotti escribió una "partitura de incitación", según la caracteriza el musicólogo Francois Delalande (1995), es decir que por medio de grafismos manuscritos se limita a insinuar posibles acciones sonoras sin más precisiones, tampoco propone una orientación de lectura preestablecida respecto del lugar de inicio y menos aún contiene una sugerencia del posible instrumental a utilizar por el solista. Los grafismos consisten en cinco segmentos de diastemas sin clave, de diferente extensión y amplitud en los que dibujó garabatos que podrían inspirar gestos de intensidad y velocidad cambiantes; además, trazó algunas líneas a modo de recorridos y puntos como

posibles alturas a la manera de anclajes que se visualizan muy distantes entre sí. Alejada de cualquier analogía con el comportamiento sonoro por su apertura e indeterminación compositiva, la escritura deposita en el intérprete decisiones que atañen a la mayoría de los parámetros y dimensiones sonoras (duración, velocidades, intensidades, tímbrica, acciones, entre otras); como consecuencia, las versiones difieren entre sí significativamente.

En la interpretación que propone el percusionista Roman Bayani, elegida para esta intervención, se destaca la numerosa y variada selección de fuentes en la cual mixtura instrumentos tradicionales de percusión orquestal como son las placas, carrillones y gongs con utensilios y electrodomésticos como un mixer o un ordenador de CDs; para su excitación dispone una amplia gama de baquetas y arcos. Sus acciones incluyen frotar, percutir, sacudir con diferentes intensidades y duraciones lo cual redundo en un flujo sonoro de texturas, imbricaciones y densidades.

La obra *Intervención electroacústica de "Coeur para un percusionista"* de Sylvano Bussotti fue compuesta a partir de la operación de intervención sonora digital que el artista Ricardo de Armas realizó sobre la particular interpretación que describimos. Fruto de tal procedimiento, la obra audiovisual acústica se transformó en una producción electroacústica que se presenta en formato acusmático, es decir, audición en sala oscura.



*Imagen:* Sylvano Bussotti. Sette fogli. Coeur, pour batteur. Universal Edition, 1963. London.

### Algunos tópicos para tener en cuenta

Como resultado de los procedimientos de lectura, interpretación y posterior intervención, la obra migró de soportes, dispositivos y medios y de ese tránsito mencionamos algunos puntos de interés muy relacionados entre sí que de manera recurrente guiarán nuestro trabajo.

El abandono de la partitura: en el paso a la *Intervención sonora...*, el gráfico de Bussotti no es reemplazado por otro sistema de escritura, sino que, por el contrario, pierde su función: ahora el gráfico del software es solo un resultado del tratamiento sonoro previo [1] sin otra aplicación a diferencia del gráfico manuscrito que contiene la posibilidad de estimular interpretaciones venideras. La falta de mediación interpretativa: la interpretación también está ligada al aspecto visual que antes ponía en escena el cuerpo del solista y el

conjunto instrumental, dos componentes de los que queda solamente la escucha en penumbra; en consecuencia y ya sin el referente visual, cobra importancia la imaginación del oyente, su reconstrucción mental a partir de la capacidad de evocación de los gestos y texturas sonoras. Las construcciones sonoras a las que nos referimos utilizan fuentes predominantemente abstractas que debilitan su “lectura” como índices, es decir, fuentes difícilmente identificables, sin un grado de referencialidad explícita al mundo o a vivencias en él; sin embargo, no por ello son menos insinuantes en su ambigüedad en tanto contienen la posibilidad de estimular la percepción subjetiva del oyente.

La conservación de la gestualidad sonora: desde el punto de la materialidad sonora, como hemos visto, la intervención trabaja a partir de registros: no se limita a ondas sonoras con alto grado de abstracción creadas en software, sino que recupera, potencia y se construye a partir de la gestualidad implícita en la producción de sonidos acústicos, con toda su carga expresiva, energía e intencionalidad.

La reconstrucción ficcional del espacio: en términos de dispositivo, el tratamiento sonoro que realiza de Armas en su intervención abre la percepción a un espacio expandido respecto del espacio físico de la interpretación acústica en vivo, un espacio construido que estimula la audición especialmente en la simulación de los desplazamientos, lateralización y volúmenes; se trata de la creación de un espacio virtual tan pleno de texturas y timbres en el flujo del devenir sonoro como carente de visualidad. Encontramos un predominio de la concertación entre fuentes electrónicas y los timbres derivados de la transformación de sonidos instrumentales: las fuentes se imbrican, superponen, solapan en beneficio de la paleta tímbrica y de la continuidad discursiva; simulación de movimiento, trayectorias, lateralizaciones, evolución y despliegue de las fuentes; texturas y densidades cambiantes, entre otros recursos. En síntesis, tal enriquecimiento del espacio sonoro virtual por vía de la ficción redimensiona la espacialidad instrumental física de *Coeur* [2].

La preservación de la identidad: *Intervención sonora...* lejos de distanciarse o buscar una autonomía en tanto obra, sostiene el equilibrio entre el material a intervenir y el material interviniente, un estrecho diálogo que logra mantener la estructura original sin abandonar su presencia; por ello, así en el título como en la composición sonora, la intervención se mantiene próxima a la versión interpretativa del gráfico de Bussotti de forma tal que las tres instancias de la migración que estamos abordando tienen una relación muy cercana. Por otra parte, se trata de una elaboración propia del estilo compositivo de de Armas la cual se caracteriza por la reutilización y resignificación de materiales y, por consiguiente, evoca un imaginario sonoro semejante.

## Desarrollo

Nos hemos acercado descriptivamente a un material que entendemos conserva su indicialidad en el tránsito partitura-interpretación-intervención: la partitura con relación a la corporalidad que sugiere, la interpretación con la

gestualidad de la ejecución y respecto de los instrumentos, y la intervención por su estrecho vínculo con el registro sonoro acústico. Por lo tanto, a continuación nos demoraremos en las cuestiones relativas al índice para luego abordar las transposiciones de soporte, dispositivo y medio.

Según Umberto Eco, mencionado por Schaeffer (1992), la fotografía consigue activar una construcción imaginaria de sensorialidades asociadas a la imagen, entre ellas la audición. En las obras que referimos, el campo de gestualidades que conservan los sonidos trae a cuento una reconstrucción imaginativa del cuerpo que los produce; así nos acercamos al terreno de la indicialidad que atraviesa con un grado de presencia disímil el tránsito por las sucesivas versiones sin contar con otro recurso que el sonoro. Disímil porque entendemos que entre la gestualidad interpretativa y la obra sonora se da una indicialidad genuina al igual que en el trabajo de de Armas con relación a esa, mientras que resulta más débil respecto de la partitura y la ejecución. En cuanto a esto, creemos que la gestualidad es inmanente a la obra en sus diferentes expresiones (gráfica, acústica y acusmática): inicia su recorrido con la decisión de Bussotti de recurrir al grafismo manuscrito en lugar de escribir una partitura convencional; se traslada a la producción interpretativa en vivo con múltiples modos de acción y alcanza a la intervención de de Armas quien la enriquece con un entramado de fuentes inspirado en el estímulo acústico - con sus características de ataque, cuerpo y extinción y tímbricas- para luego desarrollarlos digitalmente.

Para Vanlier, también en Schaeffer, *índex* es la puesta en práctica de una intencionalidad déctica: pertenece al orden de la mostración más que del significado y señala algo para transmitir un mensaje. Entendemos que esta definición se relaciona y enriquece con la pluralidad de lecturas que sugiere la partitura de Bussotti pues en ella no hay analogía precisa que determine los posibles eventos, más bien tiene el potencial de contener tantas diferentes versiones como percusionistas la aborden y extraigan sugerencias de ella; el resultado sonoro se construye a partir de las opciones elegidas por cada intérprete-lector. Por lo tanto, la toma de decisiones interpretativas da cuenta de ese señalamiento a través de la producción sonora; esta cualidad indicial es la mostración de una mirada motivadora que en nuestro caso se hace más evidente en la intervención de momento que redimensiona la gestualidad acústica. Por otra parte, tenemos presente que las construcciones sonoras pueden querer transmitir una intencionalidad sin ninguna garantía de lograrlo; a lo cual sumamos que entre el momento de producción -creación- y el de recepción media una separación, como nos recuerda Schaeffer.

Este autor se detiene en las características que hacen a un signo indicial para ser considerado tal y que atañen a la partitura en cuestión: si bien existe una relativa "intencionalidad emisora" (1994:40), no hay unidades diferenciables ni un nivel de convencionalidad que garantice un "contrato" único con el perceptor como tampoco de significación; eventualmente podríamos pensarla como una indicialidad de tipo degenerado (Peirce (1986). Si nos posicionamos en el punto de acuerdo entre ambos teóricos acerca de este concepto, entendemos que el resultado de la producción sonora es una manifestación de componentes musicales (sonoridades, texturas, planos, etc) organizados sintácticamente, una acción, según Peirce, que resulta del

necesario dominio previo de un conocimiento que denomina lateral; ese saber involucra, en nuestro caso, la técnica, la lectura y la interpretación. El margen de libertad –fruto de indeterminaciones y ambigüedades inmanentes– que caracteriza la relación gráfica-interpretación es trasladable a la siguiente relación interpretación-intervención, atravesadas ambas por la gestualidad.

Desde la mirada del sociólogo Eliseo Verón (1997), “Toda producción de sentido, en efecto, tiene una manifestación material... el punto de partida de todo estudio empírico de la producción de sentido... con otras palabras, partimos siempre de configuraciones de sentido identificadas sobre un soporte material” (en Traversa, 2001:234). El semiólogo Oscar Traversa dialoga con esta apreciación de Verón cuando se refiere a “las marcas que la materia soporta” y que resultan de un “ejercicio técnico”, es decir “acciones pautadas que revelan reglas, que instauran operaciones de producción de sentido” (p. 235); sin embargo, este autor también entiende que sólo la técnica no basta para realizar operaciones de sentido. Observamos que el principal material significativo de estas obras es el sonido sobre el cual se imprime, principalmente, el recurso técnico del gesto.

A continuación, vamos a detenernos en algunas definiciones y debates relativos al tránsito de soportes, dispositivos y medios.

El filósofo italiano Giorgio Agamben (en Zelcer, 2021) desarrolla una amplia noción de dispositivo al sostener que es cualquier cosa que impacta u opera sobre el accionar de cualquier ser vivo; tal definición, con las dificultades que observa Zelcer, nos resulta apropiada para comenzar con un acercamiento al tránsito de las obras. Por su parte, Zelcer se refiere al dispositivo como:

aquellas instancias pretextuales que determinan y regulan la producción discursiva y que tienen incidencia fundamentalmente en las materias de la expresión, las presencias y ausencias del cuerpo, las construcciones temporales y espaciales y las estructuras del intercambio, y que incluyen un cierto conjunto de prácticas sociales vinculadas (2021:46).

Es gracias al dispositivo, del software en el trabajo de Armas, que es posible que la intervención se produzca sobre materias de la expresión como es el sonido con sus cualidades y parámetros; precisamente Traversa (2001) coloca al dispositivo entre la técnica y el medio.

Recuperamos la mirada de José Luis Fernández (en Zelcer, 2021) acerca de los dispositivos técnicos en la producción de discurso, en tanto una relación de intercambios –físicos o en ausencia de las partes– caracterizada por fluctuaciones temporales, espaciales, corporales y en las utilidades sociales del hacer y el recepcionar. Estas cuatro variaciones, que aportan al análisis semiótico de las posibilidades y restricciones discursivas habilitadas por un dispositivo, son ampliadas por Zelcer con otras dos: las materias de la expresión y las estructuras del intercambio.

Tal material nos resulta útil por su cercanía a los tópicos antes mencionados: la temporalidad que pasa de la sincronía producción-recepción de la interpretación en vivo a la diacronía de la intervención acusmática y la espacialidad, pues entendemos que hay un proceso de expansión del espacio

físico y la construcción de un espacio ficcional con el recurso de fuentes móviles y fijas. También la alternancia presencia-ausencia del cuerpo: en este eje nos hemos demorado con mayor atención al detallar la pervivencia de la gestualidad corporal en el tránsito desde el trazo de la partitura, la multiplicidad de acciones corporales sobre las superficies instrumentales y el enriquecimiento de esas huellas o indicios de excitación en la intervención digital. Continuamos con las prácticas sociales conexas evidentes en el cambio del hábito social de asistir a ver-oír un concierto a disponer de la música en la computadora mediada por parlantes o auriculares; y agregamos las materias de la expresión que en nuestro objeto incluyen el grafismo y el sonido, por ejemplo, del instrumental de fuentes y mediadores o bien los sonidos editados. Finalmente mencionamos las estructuras del intercambio porque si bien prevalece la dirección uno a muchos en ambas versiones y la partitura, se mantiene la posibilidad de conservar la comunicación uno a uno en la intervención.

En cuanto a intermediarios como el software y sus modos de utilización, recurrimos nuevamente al texto de Zelcer en busca de definiciones de medios y dispositivos. Allí encontramos que tanto Verón como Fernández coinciden en que el medio incluye el dispositivo técnico y las formas de uso asociadas, dos aspectos que posibilitan la relación entre partes que puede trascender el encuentro físico. Pero también ese dispositivo –técnico-determina limitaciones según sus capacidades que afectan a la construcción discursiva; en el caso que analizamos, la escritura, la grabación y el procesamiento de datos sonoros son ejemplo de lo dicho y se sustentan en soportes distintos: el papel, el aparato de grabación y la computadora.

Dada la importancia que reviste la grabación en las instancias mencionadas, arriesgamos una correlación acotada entre imagen fotográfica y la grabación desde el enfoque de Schaeffer (1994). En sus apreciaciones acerca de la fotografía, este autor utiliza el término *arché* para referirse a su materialidad de origen, sus componentes y estructuras y recupera este aspecto de la imagen para ponerla en relación con su contexto, la comunicación, el conocimiento; una forma de hacer presente esa tecnología fácilmente invisibilizada e incorporarla al análisis. Aventuramos un paralelismo entre el *arché* de la imagen fotográfica, o su realidad primera que corresponde a la impresión, y la grabación de la acción sonora en tanto captura de señales sonoras (parafraseando al autor) siempre atentos a la materialidad de los procesos de registro, grabación y reproducción; tanto la impresión fotográfica de imágenes como la grabación de sonidos son procesos a distancia y autónomos, es decir, sin contacto directo como tampoco sin intervención de los sentidos (vista u oído). Para este autor, tal separación espacial da cuenta de una imposibilidad de volver a la situación primera de pertenencia; en nuestro caso, esa interpretación acústica ya no podrá volver a ser idéntica en la situación física original como tampoco es probable que Sylvano Bussotti reproduzca ese mismo grafismo impreso.

Siguiendo con Schaeffer, pensamos que una primera operación es la toma de grabación en estudio del acto interpretativo y una segunda operación consiste en el proceso de intervención con semejanza a una sustitución de la primera captura acústica; como resultado de esta última, no sabemos con

certeza qué forma parte de un original acústico y qué de una intervención digital. Por lo tanto, la obra adquiere una significación diferente en su discursividad producto de las intervenciones del software ya que potencia la espacialidad, el desarrollo sonoro, las densidades, entre otras variables inmanentes; también se produce un cambio en lo que refiere a la recepción de momento que luego de la intervención, pasa a ser acusmática en el lugar o con auriculares pero en ambas situaciones, el espacio dejó de ser real para transformarse en una construcción virtual, como ya observamos.

En el recorrido del soporte a los discursos, Verón distingue cinco niveles de referencia “íntimamente vinculados con las prácticas sociales que organizan las formas de la discursividad” (1997:55), a saber: los tipos de discurso, los soportes tecnológicos, los medios, géneros *L* (literarios) y *P* (productos). En un ejercicio por ubicar nuestras versiones en esos niveles de referencia, encontramos que se trata de una estrategia enunciativa de música instrumental pensada en origen para el concierto en vivo, que luego se extiende a la música acusmática como parte del arte sonoro, por lo cual, se trata de un tipo de discurso artístico que atraviesa el soporte papel, el instrumental y el digital, como consecuencia, sucesivamente pasa del medio gráfico, al acústico y al electroacústico; por último, formarían parte de géneros *P* en tanto partitura que se adquiere, interpretación a la que se asiste y canal al que suscribirse.

En este punto, las definiciones y la distinción entre dispositivo y medio ya no parecen ser tan claras hoy como lo muestra el debate entre teóricos como Verón, Carlón y Traversa, especialmente a partir de la irrupción de Internet.

Para Traversa (2001), los condicionamientos y posibilidades técnicos solo son una parte de la producción de sentido en los medios y utiliza el término *hiperdispositivos* para referirse a la instancia de articulación de aquellas habilitaciones y restricciones. Por su parte, Verón define medio como “un conjunto constituido por una tecnología sumada a las prácticas sociales de producción y de apropiación de esa tecnología cuando hay acceso público a los mensajes” (1997:55). Ejemplo de estos enfoques lo encontramos en el funcionamiento del dispositivo complejo de la sala y el escenario en la ejecución en vivo.

Finalmente, Carlón, en Zelcer, ejemplifica con YouTube su idea de medio en tanto se trata de una aplicación que se ajusta a los ejes antes descriptos y que contiene diferentes dispositivos dada la variedad de posibilidades que ofrece.

Más allá de la cuestión técnica del dispositivo, para referirnos a dispositivos en general y volviendo al enfoque de Traversa, este se constituye como una instancia constructiva, reguladora y modalizadora de los intercambios discursivos así como gestora de las relaciones espacio-temporales entre partes la cual, además, se ubica entre el medio y la técnica: así pasamos, por caso, de la única posibilidad de contacto con la obra restringida al momento y entorno real del concierto a la disponibilidad plena en el canal de YouTube donde se encuentran tanto la versión acústica como la intervención y la partitura. Si pensamos en términos de emplazamiento y

reproducción, la interpretación en vivo conserva la variación propia de toda ejecución musical (en nuestro caso, enfatizada por las características de la partitura gráfica que habilita la libertad de cambios) mientras que, una vez grabada o intervenida, se cristaliza en una única versión. Y cabe en este punto proponer un vínculo pleno para la interpretación en vivo y utilizar el tipo de vínculo propuesto por Traversa, llamado “semirrestringido” para el registro acusmático, el que se caracteriza “por la reducción de las dimensiones del cuerpo que intervienen en el proceso, la relación se establece por la mediación de algún recurso técnico que desborda los propios del cuerpo” (en Zelcer, 2021:43).

En las instancias que referimos se da el pasaje de un dispositivo tradicional a una aplicación o, en una mirada más abarcativa, a los programas de edición y diseño sonoro; en verdad, si tomamos en cuenta la oferta del software como intermediario, y siguiendo a Lev Manovich, encontramos que compromete el uso de programación específica, captura y grabación, aplicaciones y canales para difusión.

### A modo de cierre

Podemos decir que aquel gráfico de Bussotti resulta atravesado por dos interpretaciones, la segunda de las cuales comienza tempranamente su operatoria técnica con la grabación de la primera. Desde allí, el trabajo de la intervención elegido por de Armas se instala en un plano de referencia o reenvío al original acústico en el sentido que es posible reconocerlo, si se ha tomado contacto previo con aquel, a lo cual incorpora una fuerte impronta digital que potencia y desarrolla los componentes sonoros en la construcción del espacio ficcional. Esta decisión compositiva de tan estrecha relación ya de Armas la anuncia en el título donde da cuenta sucesivamente de la operatoria, la obra y la autoría originales.

También sostenemos que la indicialidad manifiesta en las acciones de excitación sonora es el hilo conductor del paso de una a otra obra, es el rastro, la huella que se conserva y atraviesa, con mayor o menor presencia, el proceso de cambios de dispositivos y medios. El trabajo de de Armas con el dispositivo técnico digital logró fusionar la naturaleza de las fuentes sonoras, antes claramente diferenciadas en acústicas y digitales y ahora imbricadas y solapadas con imitación de gesto de ataque y su formante.

Finalmente, la gestión de contacto o “primera función del dispositivo” a decir de Aumont (en Traversa, 2001:235), se amplía si pensamos que una primera instancia es el gráfico destinado al intérprete o a varios, pero no más de unos pocos, luego la versión acústica de un músico que se ofrece a los oyentes de una sala (muchos) y por último la reproducción en redes que incrementa el proceso de circulación en la misma dirección.

### NOTAS

[1] Aclaremos que *Intervención...* no es una obra pensada para interpretación electroacústica en tiempo real.

[2] Acerca de este enfoque, hemos abordado la relación entre obras en “Intervención sonora de la pieza Coeur de Bussotti. Tratamiento del espacio sonoro”. Clang (N.º 10), e045, 2024. ISSN 2524-9215. Disponible en:  
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/clang/article/view/1909>

## Referencias

DELALANDE, F. (1995). *La Música es un Juego de Niños*. Buenos Aires: Ricordi.

PEIRCE, C. S. (1986). *Icono, Índice y Símbolo. La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires: Nueva Visión

SCHAEFFER, J-M. (1992). *El arché de la fotografía y El ícono indicial. La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra. Edición original: (1987) *L'image précaire du dispositif photographique*. París: Seuil.

TRAVERSA, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Signo y Seña*, 12, pp. 233-247. Buenos Aires: Instituto de Lingüística, FFyL UBA.

VERÓN, E. (1997). *De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía*. Veyrat-Masson, Isabel y Dayan, Daniel (comps.) (1997) *Espacios públicos en imágenes*, Barcelona: Gedisa. Edición original: (1994) *Hermès 13-14. Espaces Publics en Images*. París: CNRS Éditions. Traducción de Alberto L. Bixio.

ZELCER, M. (2021). *Dispositivos, fotografías. Devenires de lo fotográfico. Imágenes digitales en los dispositivos contemporáneos*. Buenos Aires: Teseo.