

Abordar las semiosferas a partir de listas de canciones: semiótica de las *playlists*

Approaching Semiospheres Through lists of Songs: The Semiotics of Musical Playlists

Abordar as semiosferas a partir de listas de canções: semiótica das playlists

Sebastián Moreno

ORCID: 0000-0003-3551-7117

Universidad ORT Uruguay, Uruguay.

Correspondencia: morenobarreneche@gmail.com

DOI: 10.22235/d.v38.4050

Recepción: 08/04/2024

Aceptación: 07/05/2024

RESUMEN. Este artículo utiliza una perspectiva semiótico-cultural para examinar cómo las *playlists* musicales pueden ser de utilidad para definir y caracterizar una semiosfera dada. El texto comienza con una discusión sobre la semiótica cultural y el desafío analítico de acceder a una semiosfera a través de la música. Luego, se centra en el papel que desempeñan las listas al definir, describir y caracterizar una semiosfera dada. Finalmente, se aborda cómo las *playlists* —esto es, colecciones de canciones agrupadas siguiendo una regla o criterio— pueden definir y caracterizar una semiosfera. La sección analítica del artículo estudia tres tipos generales de semiosferas vinculadas a (1) el espacio, (2) el tiempo y (3) las identidades colectivas.

Palabras clave: *playlists*; semiosfera; música; listas; colecciones.

ABSTRACT. This article uses a cultural semiotic perspective to examine how musical playlists can serve to define and characterize semiospheres. It begins with a discussion of cultural semiotics and the analytical challenge of accessing a semiosphere through music. Then, it focuses on the role the lists play in defining, describing, and characterizing a semiosphere. Finally, it discusses how musical playlists —collections of songs grouped following a rule or criterion— can define and characterize a semiosphere. The analytical section studies three general types of semiospheres linked to (1) space, (2) time, and (3) collective identities.

Keywords: playlists; semiosphere; music; lists; collections.

RESUMO. Este artigo usa uma perspectiva semiótico-cultural para examinar como as *playlists* musicais podem ser úteis para definir e caracterizar uma determinada semiosfera. O texto começa com uma discussão sobre a semiótica cultural e o desafio analítico de acessar uma semiosfera por meio da música. Em seguida, enfoca-se no papel que desempenham as listas ao definir, descrever e caracterizar uma semiosfera específica. Finalmente, aborda-se como as *playlists* —isto é, coleções de canções agrupadas seguindo uma regra ou critério— podem definir e caracterizar uma semiosfera. A seção analítica do artigo estuda três tipos gerais de semiosferas vinculadas a (1) o espaço, (2) o tempo e (3) as identidades coletivas.

Palavras-chave: *playlists*; semiosfera; música; listas; coleções.

Nota: Este artículo fue publicado originalmente en inglés en el año 2023 con el título "Approaching Semiospheres Through Lists of Songs: The Semiotics of Musical Playlists", en la revista *Punctum*, 9(1), pp. 13-29. DOI 10.18680/hss.2023.0002. La traducción del inglés al español —que solo presenta algunos cambios formales y una adenda final como modificaciones a la versión original— fue realizada por su autor.

Introducción

El Oxford English Dictionary (s.f.) define el sustantivo *playlist* como “una lista de canciones o piezas musicales a ser reproducidas; específicamente, una lista de las pistas musicales que una emisora de radio emitirá durante un periodo determinado”.¹ Según esta definición general, cualquier lista de canciones creada para ser reproducida constituiría una *playlist*, independientemente de la relación existente entre las canciones que la componen. Así, si un DJ programara una selección de canciones para un programa de radio y decidiera incluir temas de Madonna, Beethoven y Paco de Lucía —tres músicos sin demasiado en común—, esa lista constituiría una *playlist* según la definición del OED. De hecho, sería difícil argumentar lo contrario.

Sin embargo, cuando se observan las *playlists* con algo más cuidado y, sobre todo, a través del lente de la semiótica —la disciplina que estudia la significación y el sentido—, rápidamente podemos ver que estas no suelen ser creadas al azar, sino que parecen el resultado de un proceso de selección que implica segmentar el *continuum* musical —el *continuum* de todas las canciones existentes— y agrupar canciones siguiendo alguna regla o algún criterio. Por eso, las *playlists* suelen funcionar como un medio que los humanos —y, hoy en día, también las máquinas— utilizan para ordenar, clasificar y agrupar piezas musicales según un valor o criterio específico.

En el marco de la creciente cultura digital en la que actualmente vivimos, y en particular desde el lanzamiento y popularización de tecnologías como el iPod y Spotify en las dos primeras décadas del siglo XXI, las *playlists* se convirtieron en un elemento estándar y normalizado en la vida cotidiana de muchos individuos en todo el mundo. Ahora, en nuestros *smartphones* contamos con un amplio catálogo de *playlists* al alcance de la mano para elegir en cualquier momento del día. Estas pueden haber sido creadas por nosotros mismos, por otros individuos o por máquinas. Incluso podemos elegirlas en función de lo que estemos haciendo, de cómo nos sintamos o de cómo esté el tiempo en ese momento. Antes de la creación y popularización del iPod, Spotify y otras tecnologías que permiten el almacenamiento masivo de música, podíamos crear una lista de reproducción de unas veinte canciones y grabarla en un CD. Gracias a estas innovaciones tecnológicas ya no ligadas al espacio físico, las *playlists* pueden

ser más extensas, e incluso ilimitadas. En este sentido, tecnologías como el iPod y Spotify funcionan como el soporte —ahora virtual y potencialmente infinito— de miles de *playlists* que contienen un número altísimo de canciones. Antes, este tipo de almacenamiento de mayor envergadura era algo que podíamos hacer utilizando una caja para *compact discs* —*CD case*—, donde cada CD que incorporábamos funcionaba como el soporte físico que contenía una única *playlist*, con la caja cumpliendo la función de catálogo.

Ahora, las *playlists* son creadas tanto por humanos como por máquinas, con la inteligencia artificial incluida. Tanto los agentes humanos como los mecánicos pueden crear listas al azar, sin seguir ninguna regla específica. Sin embargo, al examinar el mundo descubrimos que, en la mayoría de los casos, las listas musicales se elaboran siguiendo alguna regla o algún criterio. Esta regla puede basarse en el género musical al que pertenecen las canciones (como rock, pop, reguetón, *new age*, etc.), la época en la que se lanzaron (como los 70, los 80, los 90, un año concreto, etc.), el idioma en el que se cantan (baladas en inglés, pop-rock latinoamericano, rumba española, *chanson française*, etc.) y/o su origen nacional (rock brasileño, folclore argentino, *brit pop*, etc.), entre tantos otros criterios que sirven para segmentar la realidad social y, así, como base para la creación de *playlists* musicales. Además, estas listas pueden combinar varios de estos criterios, por lo que se podría pensar en una lista con el título *Baladas de rock británico de los años 70*.

Sin embargo, el criterio utilizado para agrupar las canciones en algunas *playlists* no es evidente. Incluso cuando alguien crea una lista musical con canciones que no se relacionan entre sí siguiendo una regla visible o culturalmente codificada como las mencionadas arriba, podemos agrupar canciones mediante un criterio menos visible o culturalmente codificado, como puede ser nuestro gusto personal. Además, la regla o el criterio utilizados para crear una *playlist* no tienen por qué estar relacionados con el ámbito musical. Hoy en día, en Spotify encontramos listas creadas según criterios asociados a estados de ánimo (*Warm Fuzzy Feeling*, *Relax at Night*), momentos del día (*Sunday Morning*) o actividades (*Next to the River*, *Sing at Night* o *Tea for Three*).

1:: Las citas en otros idiomas de origen, que aparecen a lo largo del artículo, han sido traducidas por el autor.

Teniendo en cuenta su estrecho vínculo con el desarrollo tecnológico, la naturaleza de las listas musicales ha cambiado a lo largo del tiempo. Gracias a plataformas como Spotify, el acceso que tenemos actualmente a la música permite la proliferación de prácticas de bricolaje, es decir, de reunir unidades preexistentes para crear nuevos sentidos. Esto es precisamente lo que ocurre cuando alguien crea una *playlist*. Por eso, desde una perspectiva semiótica podemos abordar una *playlist* como el resultado de un proceso de producción textual en el que las unidades diferenciales (las canciones) se agrupan siguiendo un criterio o una combinación de criterios, dando lugar a una nueva unidad diferencial (la *playlist*). El funcionamiento de este proceso es de sumo interés para la semiótica, la disciplina que estudia la significación y la producción de sentido y significado, y en particular para las ramas que se ocupan del discurso y de la dinámica de la cultura (Lorusso, 2010).

Este artículo aborda las *playlists* desde una perspectiva semiótico-cultural. En concreto, las aborda como medios para definir y caracterizar analíticamente una *semiosfera* (Lotman, 1996). El concepto de semiosfera se utilizará aquí en sentido amplio, como un sistema semiótico relativamente estable y articulado, compuesto por un núcleo semiótico, unos límites y un espacio exterior. El argumento es que semiosferas de distinta naturaleza pueden ser definidas, modeladas, descritas y caracterizadas mediante *playlists*. Por lo tanto, las listas musicales se convierten en un posible punto de acceso para que los investigadores estudien espacios culturales específicos —es decir, semiosferas— a través de la música. Esta hipótesis implica que existiría algo así como una semiosfera pop de los años 90, a la que se puede acceder a través de listas de canciones.

En la primera sección del artículo se presenta la semiótica cultural como perspectiva analítica y se analiza cómo se puede caracterizar una semiosfera a través de canciones. La segunda sección propone un marco teórico para el estudio de listas y colecciones basado en la obra de Umberto Eco (2009). La tercera y última sección examina tipos específicos de *playlists* con el objetivo de explicar cómo estos se vinculan a semiosferas de diversa naturaleza, así como de qué manera pueden servir para definir, modelar y caracterizar semiosferas relacionadas con el espacio, el tiempo y las identidades colectivas. Dado que se trata de un artículo de naturaleza teórica, presenta un argumento que podría resultar útil para realizar análisis empíricos de *playlists* específicas.

La semiótica cultural y la caracterización de semiosferas a través de la música

La semiótica es la disciplina que estudia la significación tanto humana como no humana. A primera vista, la denominación “semiótica cultural” puede parecer redundante para referir a un campo de investigación específico dentro de las ciencias sociales, ya que la significación está entrelazada con la cultura, como se comenzó a argumentar en los años sesenta y setenta.

Según el antropólogo Clifford Geertz (2003), la cultura debe estudiarse como un sistema semiótico, ya que esta es “un conjunto de textos, que son ellos mismos conjuntos y que los antropólogos se esfuerza por leer por encima del hombro de aquellos a quienes dichos textos pertenecen propiamente” (Geertz, 2003, p. 372). Así, si “el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido”, esas tramas son las que constituyen la cultura (Geertz, 2003, p. 20). Por lo tanto, la antropología no sería “una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones” (Geertz, 2003, p. 20). Unos años antes, el antropólogo Edward T. Hall (1972) afirmaba que cultura es igual a comunicación, dado que se caracteriza por la producción e interpretación de significados.

Dentro del campo semiótico, Umberto Eco (2000) sostenía que la cultura es un complejo sistema semiótico basado en procesos de significación y comunicación. Según Eco (2000, p. 51),

considerar la cultura en su globalidad *sub specie semiotica* no quiere decir tampoco que la cultura en su totalidad sea *sólo* comunicación y significación, sino que quiere decir que la cultura en su conjunto puede comprenderse mejor, si se la aborda desde un punto de vista semiótico.

Esto es así ya que “en la cultura, toda entidad puede convertirse en un fenómeno semiótico” y, en consecuencia, “las leyes de la significación son las leyes de la cultura” (Eco, 2000, p. 28). Desde esta perspectiva teórica, estudiar la cultura centrándose en el sentido y la significación implica hacer semiótica, mientras que hacer semiótica implica estudiar la cultura prestando atención al sentido y la significación. En palabras de Eco (2000, p. 52), “la cultura puede estudiarse íntegramente desde el punto de vista semiótico”.

Esta teoría está en la base de la investigación semiótica contemporánea. Sin embargo, al desarrollarse la semiótica como disciplina relativamente autónoma dentro de las ciencias sociales y humanas durante la segunda mitad del siglo XX, quienes la practican vieron la necesidad de utilizar el adjetivo “cultural” para enfatizar un enfoque específico del estudio del funcionamiento y las dinámicas de la cultura. Hoy en día, cuando se habla de “semiótica cultural” se suele hacer referencia a la obra de Juri Lotman, probablemente el investigador más destacado que utiliza una perspectiva semiótica para abordar el funcionamiento de la cultura. Más abajo volveremos a Lotman y uno de sus conceptos clave: la semiosfera.

Anna Maria Lorusso (2010, p. 5) define a la semiótica cultural como una lente, como “aquella óptica particular que sirve para enfocar ciertos problemas específicos”. Para Lorusso, los rasgos que definen esta óptica sobre los fenómenos culturales son su generalidad, su “capacidad de crear correlaciones entre conjuntos de valores y series de rasgos morfológico-formales”, y una perspectiva funcional. Como propuso Geertz en la década de 1970, Lorusso considera que estudiar la cultura —incluida una cultura concreta en un periodo de tiempo específico— implica estudiar no solo su producción en la forma de los textos concretos que produce, sino también analizar las relaciones entre esos textos como elementos relacionados y que pertenecen a un mismo sistema semiótico. Según la autora,

el estudio de la cultura (incluido el estudio semiótico de la cultura) no puede prescindir de una consideración general del sentido: en pocas palabras, no puede limitarse y conformarse con el estudio de un microfenómeno textual, o de un único comportamiento o de un spot concreto. La semiótica de la cultura sólo puede ocuparse de esos textos individuales si los aborda desde una perspectiva general, es decir, en función de la serie de relaciones que esos objetos singulares mantienen con los otros objetos de la serie a la que pertenecen (un género textual, por ejemplo) o con las otras series presentes en el sistema (otros lenguajes, otros tipos de comportamiento, otros sistemas sociales) (Lorusso, 2010, p. 7).

Para Lorusso (2010, p. 13), la semiótica cultural “debe ser capaz de definir las lógicas de correlación que unen los textos y los códigos dentro de un determinado siste-

ma, las lógicas que hacen que un determinado texto sea compatible con una determinada cultura y excluyan otros”. Las preguntas de investigación de este artículo reflejan la lógica que Lorusso identifica como la que define al enfoque semiótico-cultural: ¿cómo pueden servir las *playlists* —conjuntos de canciones agrupadas siguiendo un criterio o regla determinado— para definir y caracterizar un sistema cultural?, ¿qué podemos saber al estudiar las listas musicales sobre el sistema cultural que las produjo?, ¿cómo se relacionan las canciones entre sí dentro de una *playlist*?, ¿qué otras canciones son aceptables y cuáles no en una lista dada?, ¿cómo funciona una *playlist* como expresión de un contenido cultural más amplio, más allá del valor de las canciones que la componen?

Una canción es un texto de naturaleza musical, que también puede ser multimodal cuando se compone de palabras (la letra). Responder a las preguntas presentadas en el párrafo anterior implica trascender la dimensión meramente musical e incluso el enfoque semiótico tradicional que estudia una canción como texto en sentido amplio. Para responder a estas preguntas, debemos centrarnos en el valor social de las canciones y en sus connotaciones, sobre todo cuando entran en relación con otras canciones de una *playlist*. Si *Despacito* (de Luis Fonsi y Daddy Yankee), *Bailando* (de Enrique Iglesias) y *La gasolina* (de Daddy Yankee) pueden producir sentido social individualmente en cuanto que textos musicales (por ejemplo, cuando un DJ pasa uno de estos temas durante una fiesta), la relación entre ellos crea un segundo nivel de sentido, vinculado a la semiosfera que expresan y, al mismo tiempo, caracterizan y construyen, que se define por rasgos específicos que giran en torno a la unidad semántica /fiesta latino-española/.² En este sentido, analizar listas musicales desde una perspectiva semiótico-cultural implica atender a la pragmática de las canciones, es decir, en cómo los actores sociales (personas, radios, empresas, etc.) las utilizan en contextos específicos para producir determinados efectos de sentido. Estos contextos pueden ser, por ejemplo, una temporada de verano, en la que las canciones suelen repetirse una y otra vez en la radio, en las discotecas, etc., ya que de alguna manera se incluyen en lo que culturalmente se codifica como la

2:: Esta unidad cultural adquiere su sentido de manera relacional, es decir, por oposición a otras unidades culturales caracterizadas por otros rasgos. Mediante la combinación de diferentes rasgos podemos construir diferentes unidades culturales vinculadas a la música que funcionan como base para la creación de *playlists*.

banda sonora de ese verano concreto. Pensemos en los tantos CD recopilatorios que las empresas discográficas lanzan en colaboración con las radios antes de cada verano, como los que se incluyen en la Figura 1.

Figura 1
Álbumes europeos del verano 2022



Fuente: "100 Hits Summer 2022" (s.f.); "Nrj Hits Été 2022" (s.f.); Radio Italia (2022).

Lorusso (2010, p. 13) afirma que “las culturas son complejos sistemas de compatibilidades e incompatibilidades, conjuntos de series que, en la medida en que recogen y unen ciertos elementos, excluyen y distancian otros”. La semiótica de las *playlists* permitirá ver esta lógica sistémica en acción. Si dejamos a un lado criterios subjetivos como el gusto personal (siguiendo una lógica de “incluyo esta canción en la lista porque me gusta, independientemente de los rasgos que comparta con otras canciones que la integren”), podemos ver cómo se suele armar las listas musicales siguiendo lo que podríamos llamar una *lógica de compatibilidad*, aunque quienes las crean no sean conscientes de ello.

Más arriba señalamos que uno de los conceptos clave de Lotman es el de semiosfera. El autor propone este concepto inspirándose en la noción de biosfera respecto al mundo natural (Lotman, 1990, 1996). Según Lotman (1996, p. 11), una semiosfera es “una determinada esfera que posee los rasgos distintivos que se atribuyen a un espacio cerrado en sí mismo”. Concebir la semiosfera en términos topológicos —es decir, como un espacio— sirve para visualizar un adentro y un afuera de esa esfera. Para Lotman (1996, p. 11), “sólo dentro de tal espacio resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información”. En otras palabras, el significado y el sentido no son posibles fuera de una semiosfera. Además, cualquier elemento que entre en la semiosfera necesita someterse a un proceso de traducción.

Si pensamos en las listas musicales a través de la noción de semiosfera, podemos identificar fácilmente un criterio de pertinencia como núcleo de una lista dada.

La *playlist* de un álbum creado para el verano de 2023 no puede incluir una canción como *What is love* (de Haddaway) dado que esta fue lanzada en los años 90, un rasgo temporal que no es pertinente para caracterizar la semiosfera de 2023. Pero sí puede incluir una nueva versión o un *remix* del *hit* de los 90, como *Baby Don't Hurt Me* (de David Guetta con Anne-Marie y Coi Leray).³ El núcleo semiótico de la *playlist* del verano de 2023 incluye el rasgo necesario de ser una canción lanzada en 2023 o finales de 2022 (junto con otros criterios, como pertenecer al género de la música *mainstream*, etc.).

Si examinamos la semiosfera italiana con atención a la música que ha producido a lo largo de los años, podemos ver que cualquier persona de Italia o expuesta a la cultura italiana probablemente sepa quiénes son Eros Ramazzotti, Laura Pausini, Andrea Bocelli, Nek y Tiziano Ferro. También conocerán a cantantes destacados como Franco Battiato, Vasco Rossi y Lucio Dalla. Sin embargo, el segundo grupo probablemente sea desconocido para la mayoría de los latinoamericanos, mientras que es muy probable que conozcan a los artistas del primer grupo. Esto se debe a que los primeros lanzaron canciones y álbumes en español como estrategia comercial, lo que también les ha dado un posicionamiento dentro de la semiosfera musical hispanohablante. Si alguien tuviera que crear una *playlist* con el título *Pop-rock en español de los 90*, sería aceptable incluir canciones como *Cosa más bella* (de Eros Ramazzotti), *La soledad* (de Laura Pausini), *Laura no está* (de Nek) y *Vivo por ella* (de Andrea Bocelli).

Como se señaló más arriba, las canciones son pertinentes dentro de una lista musical en función de un criterio concreto, que suele estar relacionado con la naturaleza de la semiosfera que se esté estudiando. En este sentido, canciones pop como *Gangnam Style* (del artista surcoreano Psy) o *Dragostea din tei* (del grupo rumano O-Zone) probablemente serían desconocidas fuera de las semiosferas surcoreana y rumana, respectivamente, si no se hubieran convertido en éxitos pop globales. Esto habilitó

3:: Curiosamente, al redactar el primer borrador de este artículo —en abril de 2023, antes del verano europeo de ese año—, la canción de Guetta todavía no había sido lanzada. Esto puede leerse como una curiosa coincidencia o como una intuición guiada por la comprensión de cómo funciona la industria musical. Como podemos afirmar en diciembre de 2023 [fecha de publicación del artículo original en inglés], una vez finalizado el verano europeo, la música de la temporada estival de ese año estuvo repleta de canciones que utilizan samples de *hits* musicales originalmente lanzados en las décadas de 1990 y 2000.

una pertinencia en otras semiosferas, como las vinculadas a la unidad cultural /Hits de las fiestas de verano/ y las *playlists* que originadas en torno a ella. Así, si alguien tuviera que crear una lista musical con los mejores éxitos veraniegos de los últimos 20 años, probablemente incluiría estos dos temas.

El concepto de semiosfera sirve para lograr un enfoque sistémico para abordar la cultura como conglomerado significante. Según Lotman (1996, p. 12), “se puede considerar el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros. Entonces todo el edificio tendrá el aspecto de estar constituido de distintos ladrillitos”. El examen de esos ladrillitos —los textos individuales— puede dar al semiotista acceso al núcleo semiótico de la cultura, es decir, al mecanismo productivo y a los rasgos diferenciales que crean (o, en el caso de las listas musicales, que vuelven pertinentes) esos textos.

El concepto de semiosfera es abstracto y sirve sobre todo para *modelizar* prácticas culturales de producción textual. Los semiotistas interesados en cuestiones culturales deben segmentar el *continuum* cultural y definir su objeto de estudio centrándose en uno de sus elementos. Según Lorusso (2010, p. 9), “una vez elegido un criterio, se trata de construir series de objetos que no necesariamente se construyeron de entrada como homogéneos pero que, una vez reunidos, producen un ‘efecto-cultura’”. Este “efecto-cultura” es crucial para nuestro planteo, dado que constituye la ilusión de unicidad y homogeneidad que los semiotistas tratan de explicar, como es nuestro caso en relación con los tres tipos de semiosferas que estudiamos a continuación. Si retomamos nuestro ejemplo de las *playlists* de verano, podemos pensar en el verano de 2010 mediante canciones como *Memories* (de David Guetta & Kid Kudi), *Stereo Love* (Edward Maya y Vika Jigulina) y *Break your Heart* (de Taio Cruz). Una vez que el semiotista identifica —o, más precisamente, postula— la semiosfera, el próximo paso consistiría, según Lorusso (2010, p. 9), en “buscar en la cultura las correspondencias entre formas textuales y recorridos valoriales, esbozando tipificaciones de formas, de morfologías significativas”. A la luz de nuestro objetivo en estas páginas: ¿cómo expresan —y, al mismo tiempo, construyen— las canciones incluidas en la *playlist* del verano de 2010 los rasgos diferenciales de ese verano particular en comparación con otras temporadas estivales?

Lorusso (2010, p. 7) sostiene que las culturas no son exhaustivas. Esto quiere decir que

no se totalizan en una suma global, en una descripción del todo, que abarque todo. Las culturas se dispersan [...], y el estudioso de la cultura debe dar cuenta de tal dispersión, individuando las lógicas, las reglas y los espacios.

Un método para dar cuenta de la dispersión de una cultura es centrarse en un tipo específico de producción cultural como la música. A la hora de estudiar la cultura a través de la música desde una perspectiva semiótica, se pueden considerar diferentes dimensiones. Este artículo se centra en la dimensión de la creación de listas musicales. Cuando un intérprete musical lanza un nuevo álbum crea una *playlist*. Los *charts* y *rankings* radiales también son *playlists*. Selecciones de canciones como las 100 mejores canciones de rock en inglés también. La música que suena en un programa de radio dado también es una *playlist*. Las canciones que un DJ pasa en una discoteca o en una fiesta de casamiento también. Las listas de Spotify también son claramente *playlists*.

Existen otros tipos de listas musicales además de estas, aunque estén menos definidas. Si consideramos todas las canciones lanzadas en el año 1987, nos encontramos ante una lista inmensa. Sin embargo, es una lista finita. Nadie incluiría todas las canciones lanzadas en 1987 en una lista de Spotify con el título *The Sound of 1987*. Cada año, la revista estadounidense Billboard intenta elegir las 100 mejores canciones del año. Para la lista de 1987, incluyó, entre otras, *Walk Like an Egyptian* (de The Bangles), *Alone* (de Heart), *I Wanna Dance with Somebody* (de Whitney Houston), *Nothing's Gonna Stop Us Now* (de Starship), *Here I Go Again* (de Whitesnake), *Livin' on a Prayer* (de Bon Jovi), *La Isla Bonita* (de Madonna) y *Bad* (de Michael Jackson). Sabemos que el criterio usado por Billboard para confeccionar esta *playlist* es por lo menos triple: en primer lugar, el año de publicación de las canciones incluidas debe ser 1987; en segundo lugar, contempla canciones cantadas en inglés; finalmente, estas canciones fueron exitosas en términos comerciales.

Si bien estos tres criterios identificados en la creación de esta *playlist* explican cómo fueron agrupadas las canciones, no dicen nada sobre el “efecto-cultural” que

producen. El lector familiarizado con la música pop-rock podrá reconocer todas las canciones mencionadas en el párrafo anterior como típicas de la música de los ochenta. La *playlist* genera un sentido de unicidad y homogeneidad, una unidad de significado segmentada culturalmente (Eco, 2000) que podríamos denominar “música de ochenta”. En este sentido, algunas de las canciones de la lista son claras muestras del tipo de rock estándar en los años ochenta (Bon Jovi, Whitesnake, Heart) o del pop (The Bangles, Michael Jackson, Madonna). Por lo tanto, podríamos postular una semiosfera de los años ochenta teniendo en cuenta estas canciones. Analizando las canciones, podemos identificar rasgos que caracterizan la semiosfera de nuestro interés. Los semiotistas se encargarán de caracterizar esa semiosfera estudiando las canciones agrupadas como expresión de ese contenido. Esta expresión está apoyada en la relación que se reconoce entre las canciones que componen la *playlist*.

En la sección final de este artículo examinaremos *playlists* y su relación significativa en relación con semiosferas específicas. Antes de proceder al trabajo analítico, es necesario introducir y discutir la semiótica de las listas y colecciones para poder comprender la naturaleza de las listas musicales como listas que se crean a partir de una regla o un criterio y que, por lo tanto, tienden a ser listas *abiertas*.

Semiótica de las listas y colecciones

De manera similar a lo que ocurre cuando se crea una *playlist*, la investigación semiótica implica construir un *corpus* de análisis y crear un objeto de estudio a partir del criterio de pertinencia. Por lo tanto, elegir un objeto de estudio es una tarea relevante, ya que los resultados y conclusiones de la investigación dependerán de las unidades que sean seleccionadas e incluidas en el *corpus*. En su libro *Introducing Social Semiotics*, Theo van Leeuwen (2005) describe los métodos que deben utilizar los lingüistas para estudiar la *semiosis* más allá del uso de la lengua natural. El autor propone que necesitan crear *inventarios*:

para hacer un inventario, primero necesitamos una colección. Las colecciones para proyectos de investigación de semiótica social pueden armarse de varias maneras. En el caso del caminar, podríamos armar una colección de videos de personas

caminando, ya sean filmadas en secreto para la investigación o extraídas de películas y documentales. [...] Pero también podría ser una colección de descripciones de la caminata, por ejemplo de fuentes históricas, como el reglamento de instrucción del ejército de 1766 que Foucault cita en su debate sobre la disciplina de los “cuerpos dóciles” (van Leeuwen, 2005, p. 6).

Los semiotistas trabajan con *corpora* que tienen la forma de colecciones de elementos. Al igual que las *playlists*, los elementos que los integran se agrupan según una regla o criterio específico.

Las listas también han sido objeto de interés para Umberto Eco. En el libro *Vertigine della lista* (2009), Eco presenta algunas ideas y distinciones que sirven para acercarse a objetos de estudio como las *playlists*. En primer lugar, Eco distingue entre listas abiertas y listas cerradas. Mientras que las listas abiertas permiten la inclusión de nuevas unidades, las cerradas no lo permiten. Por ejemplo, la lista de obras literarias medievales españolas es cerrada, mientras que la lista de campeones mundiales de fútbol es abierta.

Eco (2009, p. 15) sostiene que si conocemos los límites de algo podremos tener acceso a las unidades que lo componen e incluirlas en una lista. Pero si no lo hacemos, la lista permanece abierta y es difícil saber qué unidades la integran. Para bajar a tierra esta idea, podemos tomar la lista de las canciones de 1987 mencionada más arriba. La lista de las 100 mejores canciones de 1987 de Billboard es una lista cerrada: solo 100 unidades pueden formar parte de ella, y las unidades ya fueron elegidas e incluidas en esa lista. Sin embargo, una *playlist* de Spotify titulada *Canciones de 1987* es una lista abierta, ya que siempre podemos incluir nuevas unidades que cumplan con el criterio temporal aglutinador. Sin embargo, es una lista finita, ya que el número de canciones lanzadas ese año es limitado. Esto es así porque el año tuvo un principio y un final, y para formar parte de la segunda *playlist*, una canción debe haber sido publicada dentro de esos límites temporales. Por lo tanto, “abierto” e “infinito” no son sinónimos.

Como mencionamos más arriba, crear una *playlist* implica hacer una segmentación y una selección. Por lo general, solo algunas canciones lanzadas en 1987 se incluyen en las listas musicales creadas para recordar el año 1987. También encontramos *playlists* en las que entran en

juego otros criterios, como el origen nacional o el idioma (las mejores canciones francesas de 1987, las mejores canciones alemanas de 1987). Además, estas listas se basan en el éxito comercial de esas canciones. Aquí, la idea de *espécimen* o *ejemplo* de Eco (2009, p. 49) se vuelve relevante. Cuando creamos una lista musical, tendemos a incluir canciones que representan de manera *ejemplar* el sistema del que forman parte. En este sentido, Eco ve el uso de “etcétera” como un mecanismo relevante y productivo. Cuando hacemos una lista, damos algunos pocos casos ejemplares y luego dejamos la lista abierta, utilizando esta palabra para que el lector pueda pensar en otros ejemplos que no queremos o no podemos enumerar. Imaginemos la siguiente conversación entre dos amigos:

A: ¿Te acordás del verano europeo de 2010? ¡La música fue buenísima!

B: Uh, no me acuerdo de ninguna de las canciones... ¿qué escuchábamos?

A: *Memories*, de David Guetta y Kid Kudi; *Stereo Love*, de Edward Maya y Vika Jigulina; *Break your Heart*, de Taio Cruz, etc.

B: ¡Ah, sí! Fue un verano buenísimo.

¿Qué función pragmática cumple el “etcétera” en ese contexto de comunicación? Evidentemente, el hablante A menciona algunas de las canciones de esa *playlist* que ejemplifican la semiosfera del verano de 2010. A través de las unidades que A enumeró, B debe acceder a la semiosfera y pensar en otras canciones que forman parte de la lista. El álbum *X&Y* de Coldplay, de 2005, propone una *playlist* de 13 canciones. Se trata de una *playlist* cerrada. Sin embargo, al argumentar que algunas de las canciones más conocidas de Coldplay están en ese álbum, podríamos crear una lista como esta: *The Hardest Part*, *Fix You*, *Speed of Sound*, etc. En este caso, proporcionamos algunas unidades ejemplares de la lista para ilustrar nuestro argumento.

Pensemos ahora a modo de ejemplo en un DJ que elige las canciones que va a pasar en una fiesta de casamiento. Una vez terminada la fiesta, podríamos pedirle una copia de la lista de canciones que utilizó. Esta es una lista cerrada: las canciones que forman parte de la lista son las que el DJ pasó entre el principio y el final de la fiesta, por lo que no

podemos añadir más canciones a esa lista. Pero si tuviéramos que explicar a alguien cómo fue la fiesta en cuanto a la selección musical del DJ, usaríamos la lógica de los ejemplos y diríamos que sonaron canciones como *Despacito*, *La Gasolina*, *Danza Kuduro*, etc. Es más, cuando los DJ quieren producir un efecto de sentido concreto pasando un género específico en un momento dado de la fiesta, suelen elegir varias canciones ejemplares, como *Despacito*, *La Gasolina* y *Danza Kuduro*. Gracias a nuestro conocimiento enciclopédico y a la prueba de conmutación, podemos pensar en otras canciones que podrían haber sonado en lugar de estas. Estas canciones, junto con las que el DJ eligió y pasó durante la fiesta, pertenecen a la unidad cultural que podríamos describir como /reggaetón de fiesta/.

Otra distinción relevante que propone Eco es entre listas prácticas y poéticas. Las listas prácticas son referenciales, es decir, “refieren a objetos del mundo externo y tienen el propósito puramente práctico de nombrarlos y enumerarlos (si estos objetos no existieran, la lista no tendría sentido [...])” (Eco, 2009, p. 113). En el caso de las listas musicales, cuando Billboard hace una lista de las canciones más exitosas de 1987, esa está formada por canciones que existen (es decir, que circulan en la esfera pública), y su jerarquía se basa en el éxito comercial. Las listas poéticas se arman según algún criterio que no está claro, ya que no refieren a nada concreto.

Dado que las listas prácticas incluyen objetos con una existencia real, son finitas. Según Eco (2009, p. 113), estas listas “buscan enumerar todos los objetos a los que refieren, y estos objetos, si están físicamente presentes en algún lugar, evidentemente existen en un número definido”. En el caso de las *playlists*, aunque cada día aparecen nuevas canciones, se trata de listas prácticas porque agrupan canciones ya existentes. Por último, Eco propone que las listas prácticas no son alterables “en el sentido de que sería incorrecto y carente de sentido añadir al catálogo de un museo un cuadro que no se conservara allí” (Eco, 2009, p. 113). Esta última reflexión no parece aplicable a las *playlists*, ya que estas son alterables: podemos eliminar y/o incluir nuevos elementos.

Si volvemos a nuestra *playlist* de 1987, las canciones que podrían integrarla no son infinitas ya que el número de canciones lanzadas en todo el mundo entre el 1 de enero y el 31 de diciembre de 1987 es finito. Sin embargo, para que la lista sea manejable, debemos seleccionar algunas unidades de todo el repertorio posible. Aunque podríamos identificar e incluir en nuestra lista todas las canciones lanzadas en 1987, la dinámica cultural parece

preferir seleccionar algunos ejemplos para describir y caracterizar la semiosfera musical de 1987 con canciones como las presentadas antes, es decir, usando la lógica de la unidad ejemplar y añadiendo un “etcétera”.

Tres criterios no musicales utilizados para crear *playlists*

Basándonos en la discusión teórica presentada en las secciones anteriores, en esta sección examinaremos tres tipos de *playlists*. Centraremos nuestra atención en identificar los criterios y las reglas no musicales que pueden postularse como aquellos que sustentan los tres tipos diferentes de listas musicales que trabajaremos. Comenzamos el análisis con las listas basadas en un criterio *espacial*. Luego examinamos las listas creadas utilizando una regla *temporal*, como en nuestro ejemplo de la lista de canciones de 1987. Finalmente, nos centramos en las *identidades colectivas*.

Esta selección no sugiere que solamente estos tres tipos de reglas son posibles para crear listas musicales: como se señaló más arriba, los criterios son muchos y de distinto tipo, y van desde el gusto personal (una canción se incluye en la lista porque le gusta a quien la crea, aunque no haya una relación evidente con otras canciones incluidas en la lista) hasta propiedades objetivas de las canciones o de los artistas que las interpretan.

Playlists creadas tomando al espacio como criterio aglutinador

Algunas *playlists* están compuestas por canciones que se relacionan entre sí gracias a un vínculo concreto con el espacio. Tomemos como ejemplo una lista de Spotify llamada *Greek island music*. Lo más probable es que una lista de este tipo incluya canciones griegas (o cantadas en griego) y exprese de algún modo los imaginarios sociales vinculados a la unidad cultural /isla/, como la tranquilidad, el relax, etc. En casos como este, existe un vínculo entre las unidades incluidas en la *playlist* y una dimensión espacial, como una nación (la griega) o un espacio geográfico (isla).

La categoría analítica de *identidad geocultural* (Montoro & Moreno, 2021) puede ayudarnos a entender mejor la naturaleza de las *playlists* que fueron creadas usando una regla espacial. Las identidades geoculturales son articulaciones semióticas —paquetes, se podría decir— compuestas por signos, textos, objetos, prácticas y otros elementos significantes que

construyen en el discurso la idea de una identidad colectiva basada en una materialidad geográfica específica. Mientras que algunas identidades colectivas se basan en rasgos como la lengua, las preferencias o la tradición, otras se basan en una identificación colectiva con un espacio determinado. Ese espacio sufre un proceso de semiotización y se convierte en una unidad en el plano del contenido que puede ser expresada mediante el uso de recursos semióticos.

Supongamos que un empresario gastronómico brasileño quiere abrir un restaurante italiano en una de las ciudades de Brasil. En ese caso, probablemente utilizará una serie de recursos semióticos para construir la idea de *italianidad* dentro de su restaurante. La decoración, los platos que ofrezca y el idioma utilizado en el menú y la publicidad, entre otros aspectos, probablemente tendrán como objetivo expresar la unidad cultural de la italianidad, al mismo tiempo que la construyen. Entre los recursos utilizados, la música también puede ser fundamental en el esfuerzo semiótico que se realiza para evocar la semiosfera italiana.

Las identidades geoculturales pueden ser de distinta naturaleza. Podemos hacer una primera segmentación en términos de (1) identidades nacionales, (2) subnacionales, (3) supranacionales y (4) transnacionales. Ejemplos de identidades nacionales son la italiana, la española, la griega y la argentina. Es posible expresar estas identidades colectivas vinculadas a un espacio nacional a través de la música. En este proceso de creación de sentido, las canciones funcionan como vehículos de sentido (unidades en el plano de la expresión) que se relacionan con un plano del contenido (la identidad nacional en cuestión).

Las identidades subnacionales se ubican *dentro* del ámbito nacional y presentan algunos rasgos diferenciales que permiten considerarlas identidades colectivas dentro de la identidad nacional que las engloba. Ejemplos serían las identidades siciliana y bávara, que también pueden expresarse utilizando canciones y música en oposición a la música de otras regiones de Italia y Alemania. A modo de ejemplo, la *blasmusik* (música de vientos) tradicional bávara puede ser utilizada para expresar la unidad cultural vinculada a la identidad geocultural bávara, que es de tipo subnacional (es decir, no reconocida como rasgo característico y diferencial de Alemania como identidad geocultural de carácter nacional).

Las identidades geoculturales supranacionales engloban a las identidades nacionales. Ejemplos de este tipo de identidad geocultural son las identidades colectivas africana y

latinoamericana. A través de la música, podemos expresar las unidades culturales vinculadas a una semiosfera africana y a una latinoamericana, y ganar acceso a ellas. En este sentido, algunas canciones funcionan como ejemplarmente africanas o latinoamericanas, independientemente de los países de los que provengan, o incluso de si efectivamente fueron creadas en África o América Latina. En una fiesta latina en una ciudad alemana, el DJ probablemente pase canciones que expresen la semiosfera latinoamericana, aunque algunas canciones sean de artistas españoles (como las canciones de reguetón de Enrique Iglesias de la década de 2010).

Finalmente, un cuarto tipo de identidad geocultural es de carácter transnacional, como en el caso de las identidades alpina y mediterránea. Estas identidades incluyen segmentos de identidades nacionales, pero no las engloban por completo, como sí lo hacen las identidades supranacionales. Supongamos que nuestro empresario gastronómico brasileño planea abrir un restaurante mediterráneo y otro alpino en Río de Janeiro. Una lista musical que busque expresar la semiosfera mediterránea incluirá canciones españolas, francesas, italianas y griegas, entre otras. En cambio, la lista musical alpina incluirá canciones austriacas, alemanas y suizas y, eventualmente, algunas francesas e italianas. En ambos casos, la unidad cultural vinculada a una identidad colectiva basada en el espacio puede expresarse y accederse a través de canciones específicas, como *Quiero verte* (de Los Sobraos) y *Heast as net* (de Hubert von Goisern und die Alpinkatzen), respectivamente.

Al considerar el espacio como el criterio utilizado para crear una *playlist*, estas cuatro categorías analíticas pueden ayudar a identificar diferentes estrategias vinculadas a la segmentación del espacio. En cuanto a las identidades nacionales, podemos crear una lista basada en el origen de los artistas. Así, una lista italiana podría incluir canciones de Eros Ramazzotti, Franco Battiato, Fiorella Mannoia, Andrea Bocelli, Laura Pausini, Baby K y otros cantantes italianos. Además, podría incluir canciones del grupo de rock Måneskin, aunque podría ser complicado incluir algunas de las canciones que este grupo canta en inglés. Lo que seguro no formaría parte de nuestra lista de reproducción en italiano son las canciones de artistas que no son italianos o no cantan en italiano. En este ejemplo, puede ser útil la noción de semiosfera, en particular la idea de límites y jerarquía asociados a ella: dentro de la semiosfera italiana, algunos artistas y canciones son “centralmente italianos” (Lucio Battisti, Lucio Dalla, Franco Battiato, etc.), otros tienen una

italianidad más discutible (se sitúan en los márgenes de la semiosfera) y otros quedan excluidos (como por ejemplo Joaquín Sabina o Daddy Yankee) por estar indudablemente fuera de la semiosfera italiana.

La misma lógica se aplica a las identidades subnacionales, supranacionales y transnacionales. Para crear una lista de canciones que exprese una identidad transnacional como la mediterránea, excluiríamos las canciones de ABBA dado que no pertenecen a esta semiosfera. Pero podríamos incluir canciones de muchos países del Mediterráneo, incluido el mundo árabe. Sin embargo, sería difícil aceptar canciones españolas de *hard rock* en una lista de este tipo, ya que los imaginarios del Mediterráneo reflejan contenidos culturales específicos vinculados a valores particulares (Violi & Lorusso 2011).

Playlists creadas tomando al tiempo como criterio aglutinador

Además del espacio, también se puede usar al tiempo como criterio para crear una lista musical. Más arriba comentamos los casos de una lista de 1987 y de las *playlists* de verano. Por lo general, creamos listas de este tipo teniendo en cuenta una regla temporal. En este sentido, una lista llamada *Música para bailar de los años 80* no puede incluir canciones de los años 2010, así como una lista titulada Hits del verano 2010 no puede contener *hits* de otro verano (a menos, claro, que se lance una nueva versión de una canción vieja, por ejemplo, en forma de un *remix*).

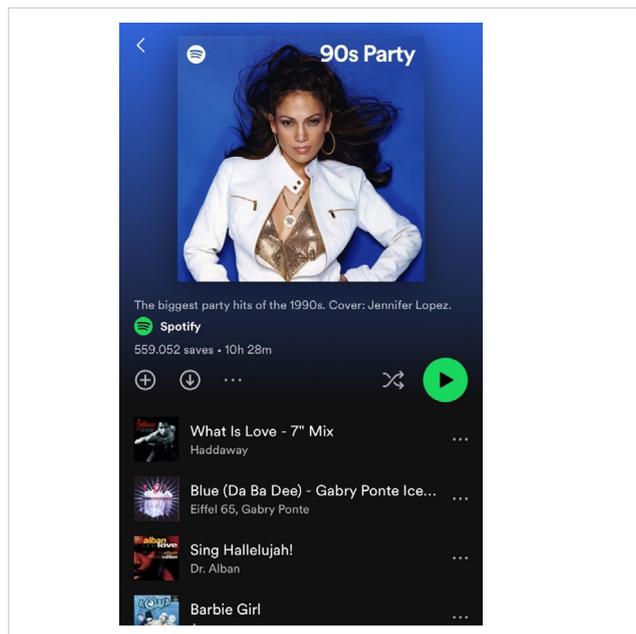
El criterio temporal para crear *playlists* destaca en la dinámica de la cultura. Esto es especialmente visible en CD recopilatorios como el de la Figura 2 o en listas de Spotify como la de la Figura 3.

Figura 2
CD recopilatorio que utiliza un criterio aglutinador temporal



Fuente: 100 Hits: 80s (2011)

Figura 3
Playlist de Spotify que utiliza un criterio temporal



Fuente: Spotify (s.f.)

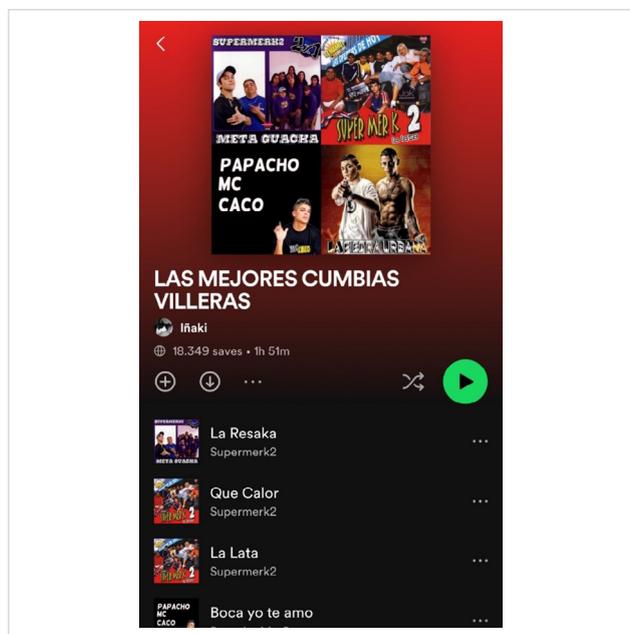
Playlists creadas tomando identidades colectivas como criterio aglutinador

El espacio y el tiempo son categorías transversales que pueden combinarse con otras para crear listas musicales. Por ejemplo, en una *playlist* llamada *Rock uruguayo de la década del 2000*, espacio, tiempo y género musical son los criterios utilizados para agrupar las canciones y establecer una frontera para distinguir las canciones que podrían entrar en ella de las que no. Hay un tercer criterio de tipo no musical que es relevante para la semiótica cultural y que se vincula con la expresión de una identidad colectiva.

La música puede ser usada para la identificación colectiva, es decir, para expresar y construir una identidad de grupo. Así, las canciones incluidas en una *playlist* funcionan como unidades semióticas que pueblan el repertorio cultural de esa identidad colectiva. Por ejemplo, podemos pensar en la identidad de clase en el sur de América Latina, donde grupos sociales específicos definen sus identidades colectivas como sectores marginales de la sociedad que escuchan géneros musicales específicos, como la cumbia o el trap urbano. A principios de la década de 2000, Argentina fue el lugar donde surgió la cumbia villera, un género cuya

composición musical y letras refieren a la vida en los barrios marginales, las cárceles o las calles. Todavía existen *playlists* que agrupan canciones de este género (Figura 4). En este caso, la agrupación no se hace ni en términos espaciales ni temporales, sino de algo vinculado a una identidad colectiva.

Figura 4
Una playlist de Spotify de cumbia villera



Fuente: Iñaki (2022)

Conclusiones

En este artículo se intentó abordar las listas musicales desde una perspectiva semiótico-cultural. Como tal, se trata de un primer intento de pensar cómo la semiótica cultural podría ayudar a definir y caracterizar diferentes semiosferas con la ayuda de canciones agrupadas siguiendo un criterio específico. Luego de haber discutido las listas desde una perspectiva semiótica apoyándonos en el trabajo de Umberto Eco, nos centramos en comentar tres tipos de criterios no musicales utilizados para crear *playlists*: el espacio, el tiempo y las identidades colectivas.

En la argumentación se utilizó la categoría analítica de semiosfera para hacer referencia a los sistemas de significación que subyacen a una *playlist*. En este trabajo, la presuposición es que una *playlist* se crea utilizando una regla y que esa regla, siguiendo la propuesta de Anna Maria Lorusso sobre la metodología de

la semiótica cultural, sirve para mapear y acceder a una semiosfera. Si estudiamos una *playlist* que incluya *hits* del verano de 2010, esa lista puede brindarnos acceso a una articulación semiótica vinculada al tiempo —el año 2010—, pero también al espacio, ya que los *hits* del verano suelen diferir de un país a otro. Si reconocemos los rasgos formales de las canciones (arreglos y estructura musicales, letras, género musical, etc.), podríamos tener un acceso parcial al sistema de producción que subyace a esas canciones que forman parte de una *playlist*, esto es, una colección de canciones a las que de algún modo se considera unitarias.

Este artículo presenta un argumento teórico y tiene un carácter exploratorio. A partir de algunos ejemplos, pretende mostrar cómo la semiótica cultural, la semiótica de las listas y algunas *playlists* reales pueden confluir para abordar las listas musicales como medio para comprender el funcionamiento de la cultura con un foco en la significación y la producción de sentido y significado. El trabajo empírico posterior consistiría en estudiar listas concretas y postular cuál es la regla que las agrupa, así como de qué manera se relacionan con un sistema cultural dado. Si pensamos, por ejemplo, en una lista de reproducción llamada *Rock uruguayo de los años 2000*, entonces el análisis de las canciones incluidas en esa lista podría decirnos algo sobre los valores, los temas, los géneros y otros aspectos que fueron relevantes en el Uruguay de los años 2000 y que funcionan como rasgos diferenciales del tipo de música rock producida en el país en esa década. Se trata, sin duda, de un objeto de interés para los semiotistas que se ocupan de estudiar la cultura.

Nota complementaria a la edición en español

Este artículo fue originalmente escrito en inglés en junio de 2023 para ser publicado en la revista *Punctum*, con difusión internacional. Por eso, los ejemplos pueden resultar un poco ajenos para el lector uruguayo, salvo los utilizados en las últimas secciones, como la cumbia villera y el rock uruguayo de la década del 2000. Lo interesante del planteo presentado en las páginas precedentes consiste en pensar cómo fenómenos locales pueden servir para acceder a la cultura uruguaya. El primer ejemplo que vendrá a la mente son los famosos temas del verano que, de la mano de la emisora Concierto FM y el conductor Berch Rupenián, construyeron la temporada de verano en el balneario Punta del Este de una manera muy particular, que amerita un estudio aparte. Se puede pensar también en géneros locales, como la cumbia al estilo de artistas como Lucas Sugo, Chacho Ramos y Matías Valdez, o de la plena al estilo de Monterrojo, Chocolate y

Los Nietos del Futuro, grupos que fueron un fenómeno con una fuerte impronta local en los primeros años de la década del 2000. Como se puede apreciar, el campo de juego queda abierto para realizar decenas de análisis posibles.

Referencias

- 100 Hits Summer 2022. (s. f.). [Imagen de portada del disco 100 Hits Summer 2022]. Amazon Music. <https://www.amazon.co.uk/100-Hits-Summer-2022/dp/B0B3YB7VYR>
- 100 Hits: 80s. (2011). [Imagen de portada del disco 100 Hits: 80s]. Amazon Music. <https://www.amazon.com/100-Hits-HITS-80S-VARIOUS/dp/B0050U1Q58>
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Lumen.
- Eco, U. (2009). *Vertigine della lista*. Bompiani.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Hall, E. T. (1972). *La dimensión oculta*. Siglo XXI.
- Iñaki. (2022). Las mejores cumbias villeras [Playlist]. Spotify. <https://open.spotify.com/playlist/7JOY7EH76Lm4lqEowTv6RB>
- Lorusso, A. M. (2010). *Semiotica della cultura*. Laterza.
- Lotman, J. (1990). *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. I. B. Tauris.
- Lotman, J. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Cátedra.
- Montoro, J. M., & Moreno Barreneche, S. (2021). Towards a Social Semiotics of Geo-cultural Identities. Theoretical Foundations and an Initial Semiotic Square. *Estudos Semióticos*, 17(2), 121-143.
- Nrj Hits Été 2022. (s.f.). [Imagen de portada del disco Nrj Hits Été 2022]. Fnac. <https://www.fnac.com/a17146235/Soprano-Nrj-Hits-Ete-2022-CD-album>
- Oxford English Dictionary. (s.f.). Playlist. En *Oxford English Dictionary*. Recuperado el 1 de abril de 2024 de <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&eq=playlist&ttl=true>
- Radio Italia. (2002). *Radio Italia Summer Hits 2022* [Imagen de portada del disco]. Radio Italia. <https://www.radioitalia.it/news/radio-italia-summer-hits-2022-la-compilation-dell-estate-targatasolomusicaitaliana-551975>
- Spotify. (s.f.). 90s Party [Playlist]. Spotify. <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DXdo6A3mWpdWx>
- van Leeuwen, T. (2005). *Introducing Social Semiotics*. Routledge.
- Violi, P., & Lorusso, A. M. (Eds.). (2011). *Effetto Med. Immagini, discorsi, luoghi*. Fausto Lupetti.

Contribución de los autores (Taxonomía CRediT): 1. Conceptualización; 2. Curación de datos; 3. Análisis formal; 4. Adquisición de fondos; 5. Investigación; 6. Metodología; 7. Administración de proyecto; 8. Recursos; 9. Software; 10. Supervisión; 11. Validación; 12. Visualización; 13. Redacción: borrador original; 14. Redacción: revisión y edición. S. M. ha contribuido en 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14. Editor responsable: L. D.