

## VALORES SÉMICOS DEL DISCURSO MUSICAL EN UNA SEMIÓTICA DE LA FICCIONALIDAD

JUAN MIGUEL GONZÁLEZ MARTÍNEZ  
UNIVERSIDAD DE MURCIA

Hasta ahora no ha habido mucho problema en plantear la ficcionalidad del discurso musical desde dos vertientes: Por un lado, y desde un planteamiento metafórico, se ha consentido en reservar al ámbito musical un universo conceptual específico, reflejo nebuloso de un mundo, ficticio en la medida en que no es real o resulta inaprensible, concebible únicamente de forma indeterminada y ambigua, y que reduce la capacidad de la música para crear mundos de ficción a cierta expresividad sentimental cuyo valor, fuera de una estética inmanentista del sinsentido, de formas sin contenido, no sobrepasa el nivel de lo anecdótico. Se habla así del universo musical como un ámbito semántico condicionado negativamente por las limitaciones del texto musical en tanto que discurso signifiante. Por otro lado se ha planteado el componente ficcional de la música sobre la posibilidad que ésta tiene de dejar a un lado su especificidad, de salirse de lo efectivamente musical, para utilizar los recursos propios de otros ámbitos, fundamentalmente el lingüístico, y así participar de una virtualidad que en principio le es ajena.

Ante esto cabe dudar efectivamente de la posibilidad de hablar de manera estricta del valor de la música para participar del potencial que los demás sistemas semióticos tienen para crear mundos de ficción. Sin embargo la tradición parece afirmar esta posibilidad. Son muchas las obras musicales que a lo largo de toda la historia se han planteado como un intento de narrar una ficción y se puede decir que lo han conseguido en la medida en que los destinatarios las han percibido y entendido en tanto que actualización de tal proyecto narrativo. No obstante una vez más se alza la voz de los más escépticos siempre dispuestos a atribuir dicho éxito al ámbito lingüístico que, bien en la forma de texto literario se integra en una obra músico-verbal en la que la música es sólo una dimensión complementaria, bien como paratexto (título, comentario, programa, etc.) acompaña a la obra musical propiamente dicha y orienta la actividad hermenéutica del receptor. Según esto el papel de la música se reduce al tradicional subrayado del texto verbal que es en definitiva el que tiene reconocida la capacidad semántica.



Ante esta situación es necesario plantear cualquier estudio en este sentido de una manera especialmente rigurosa y partir de una semiótica general del discurso musical que plantee unas bases lo suficientemente sólidas como para sustentar una descripción coherente de las virtualidades semánticas de la música y la manera en que son actualizables, y consecuentemente de su competencia ficcional. Sin esto, el camino puede resultar más corto pero el resultado puede ser igualmente insatisfactorio. Todo esto nos lleva directamente al estudio pormenorizado de los valores semánticos del discurso musical y a un análisis que permita obtener un inventario seméxico y séxico lo suficientemente completo como para servir de soporte a un estudio semántico con las pretensiones planteadas.

Como primer paso, pues, se presenta la utilidad de realizar una categorización de los valores séxicos. Tomando como referencia una serie de efectos de sentido fácilmente constatables en diversas obras es posible establecer una serie de categorías de acuerdo con el tipo de información que transmiten, lo que podría concretarse partiendo inicialmente de la siguiente tipología de valores: culturales, estilísticos, estructurales, descriptivos, afectivos y simbólicos. Dado que no podemos tratar pormenorizadamente cada uno de estos aspectos vamos a centrarnos en los tres primeros, ya que son precisamente los que se tiende a dejar fuera en un planteamiento de la ficcionalidad del discurso, puesto que su función en este sentido resulta mucho menos evidente.

**1. Valores culturales.** En primer lugar se puede hablar de todos aquellos valores séxicos que tienen en común el formar parte de la intrincada red de referencias culturales que incluye todo texto, como elementos constituyentes de su sentido, en tanto que se concibe como realidad sígnica y por tanto objeto cultural producto de una determinada cultura entendida como instancia en la que dicho texto se genera y encuentra su razón de ser.

Por un lado hay que considerar el fenómeno cultural en tanto que tradición: “La referencia del texto es la tradición (tanto en su sentido de tradición artística como en el más amplio de real socializado). La semiosis se define por relación a ella. [...] la tradición transforma, en los elementos de base puestos en la obra, lo que en ellos hay de información subjetiva, produciendo una información nueva [...]” (TALENS, 1978: 35). La obra de arte se puede interpretar en la medida en que se basa en una serie de procedimientos de codificación y unos procesos perceptivos que vienen dados por una la tradición cultural en la que nace dicha obra. Hay una serie de condicionantes histórico-culturales y sociales que, en la forma de valores convencionales, afectan a nuestra percepción y comprensión del texto musical. La tradición delimita cómo han de ser considerados los eventos, lo que se ha de constituir como parte integrante de la obra, como unidades y como rasgos distintivos en la delimitación de esas unidades, lo que se ha de considerar como pertinente en los diversos niveles de complejidad estructural, y un interminable etcétera. Al respecto se puede considerar el hecho de que algo tan básico como los doce sonidos de la escala cromática no tenga ningún valor en la tradición musical de otras culturas, de tal modo que eso a lo que en principio se le puede presuponer un fundamento exclusivamente físico-perceptivo no es sino un fenómeno cultural. Incluso cuando se pretende que esto no sea así, en realidad lo que se está produciendo es un intento de ruptura con esas convenciones lo que lleva, si lo que se pretende es entender el verdadero alcance y valor de la nueva obra, a tener que considerar esa obra precisamente como negación de la tradición, en definitiva, a interpretarla en relación a ella. Ciertamente que quizá no sea ésta la dimensión que aporte el valor semántico más relevante de la obra en cuestión pero lo que está claro es que no se puede negar su presencia virtual. Sobre todo si se tiene en cuenta que incluso las rupturas más traumáticas, producidas como consecuencia de cambios estéticos radicales, parten de los materiales (estructuras, formas, etc.) que les ha dejado la tradición. Cuando esto no es así se corre el riesgo de que la obra no se comprenda adecuada-



mente. En estos casos se debe acompañar de un complejo entramado teórico que explique, o más bien justifique, la adopción de esos nuevos criterios configuradores y resulta curioso el contemplar que generalmente dicho basamento teórico es en realidad no ya más interesante que la propia obra sino lo único que en definitiva llega a trascender.

Por otro lado y junto al componente cultural-tradicional, hay que considerar el carácter social del arte y de los fenómenos comunicativos en general. Es necesario aclarar la importancia que supone el que en las virtualidades semánticas del texto musical se incluya la posibilidad de hacer referencia a contenidos conceptuales que son específicos del entorno socio-cultural en el que opera precisamente en tanto que proceso constituyente de tal institución cultural. La música implica un deseo de hacer cosas con los sonidos, un proyecto cuyos intereses afectan al individuo y a la colectividad a la que pertenece: establecer una comunicación, crear una realidad artística, exponer unas determinadas ideas, expresar sentimientos y estados de ánimo, participar en un acontecimiento social, mostrar determinadas habilidades, estimular reacciones en los demás, etc. Esto supone que la experiencia musical, con todos los procesos perceptivos (de orden estrictamente sensitivo y en tanto que procesos mentales) que implica, no pueda considerarse sino en relación con un complejo de múltiples experiencias culturales, que a su vez la unen con otras manifestaciones semióticas aparentemente muy diversas pero integradas en la misma estructura socio-cultural (Cfr. STEFANI, 1978: 41)

En cualquier caso resulta necesario identificar la manera en que los elementos propios de un ámbito cultural determinado se integran en el contenido semántico de un texto musical cualquiera y delimitar, de entre los rasgos sémicos que se incluyen en el dominio conceptual al que viene asociado el texto, aquellos que aportan información sobre dicho dominio cultural y la tradición de la que surge. No tener esto en cuenta supondría no sólo negar la condición de objeto cultural de los textos considerados sino también imposibilitar una comprensión coherente de la inmensa mayoría de ellos. Y dado que estos rasgos han de ser forzosamente muy numerosos, habrá asimismo que establecer algún criterio jerárquico que permita ordenarlos atendiendo a su pertinencia, esto es, que posibilite identificar aquellos cuya presencia es previsible e incluso inevitable y evidenciar aquellos que tienen una relevancia especial en el contexto en el que se incluyen y por tanto resultan especialmente significativos.

Como ejemplo altamente ilustrativo se puede considerar, dentro de la práctica compositiva, los procesos de instrumentación y la manera en la que el compositor, en su elección y tratamiento de los recursos instrumentales a utilizar, no sólo tiene en cuenta las características puramente sonoras de los instrumentos, determinadas por los fenómenos físico-acústicos sino también y en buena medida las "imágenes culturales" que se tiene de tales instrumentos. El empleo, por ejemplo, de trompetas y tambores para hacer referencia a un ambiente militar es un recurso tópico que ha sido utilizado en cientos de ocasiones, hasta tal punto que, aun cuando esta combinación instrumental aparece en un fragmento de música pura o abstracta sin ninguna pretensión referencial, se sigue hablando de carácter "militar" para definir el peculiar efecto tímbrico que se consigue (al igual que en otras ocasiones se habla de carácter danzable o cantable para definir los rasgos de ciertas melodías que no se conciben para ser bailadas o cantadas). Resulta innegable que este recurso, que tiene un valor semántico acusado y una capacidad denotativa inmediata, no es debido a otra cosa sino a una serie de asociaciones definidas culturalmente (Cfr. BOILÈS, 1975: 50 y 54). Y es precisamente el hecho de que sea un fenómeno cultural repetido a lo largo de los siglos el que determine la significación asociada a este elemento musical, lo que le proporciona su marcado carácter monosémico y su acusada potencialidad significativa. Cualquier intento de explicación de esta circunstancia que ignore la participación de esquemas



culturales previamente aprehendidos anulará inmediatamente el sentido efectivo de ese recurso, tal y como lo interpreta cualquier oyente culturalmente cualificado. Además se puede pensar en el problema que puede surgir cuando un compositor intente utilizar esta combinación instrumental o cualquier otro elemento similar despojado de ese sentido cultural que se le atribuye. Está claro que habrá de luchar para romper el vínculo planteado por los esquemas culturales y redefinir su valor en un nuevo entorno sémico.

Por último resulta asimismo interesante considerar de qué manera las propias obras musicales pueden ser consideradas como elementos integrantes de esa cultura que va a servir de marco referencial a un buen número de valores sémicos puestos en funcionamiento como parte del sentido de un texto determinado. En este apartado es asimismo donde adquieren especial relevancia fenómenos como el de la intertextualidad en tanto que proceso de generación de valores sémicos de diversa índole. El autor de una obra cualquiera tiene la posibilidad de utilizar otras obras de muy diversa manera (en forma de alusión, como cita explícita, estableciendo una asociación de cualquier tipo, etc.), en la medida en que estas obras se hallen integradas en el modelo de cultura considerado como elementos del saber general, lo que permite que cuente con ciertas garantías de que quien él concibe como virtual receptor de su obra poseerá, si no de igual modo sí en cierta medida, un conocimiento de la tradición cultural (en la mayoría de los casos en la forma básica de experiencia musical) que le permita realizar una atribución de sentido adecuada a los mecanismos puestos en funcionamiento mediante la consideración de esas otras obras. Cuando Berlioz o Liszt utilizan la secuencia *Dies Irae*, están haciendo referencia a un hecho cultural en la certeza de que sus oyentes, en tanto que pertenecen a su mismo ámbito cultural, tienen en el conjunto de las experiencias previas que delimitan sus esquemas culturales la aprehensión de tal hecho y por lo tanto cuentan con la capacidad hermenéutica exigida. Y lo mismo cabe decir en relación con las variaciones sobre temas populares, las elaboraciones instrumentales de los corales, etc. Lo que llevan a cabo los compositores mediante estos recursos es en esencia una "llamada a la conciencia cultural del oyente", al sentimiento de "pertenencia a una cultura musical" con varios siglos de continuidad. (Cfr. LISSA, 1970: 29 e IMBERTY, 1974: 26)

**2. Valores estilísticos.** Debe plantearse asimismo en qué medida dentro del sentido textual se incluye información sobre la propia configuración artística de la obra, de qué manera los rasgos estilísticos se constituyen como fenómenos semiológicos. Entre los valores de sentido que transmite una obra de arte siempre destacan, precisamente porque hacen referencia a la obra como tal objeto artístico, aquellos que aportan información sobre la propia obra y sobre las demás que integran una corriente de estilo, aquellos que cumplen lo que puede ser considerado como una función estética. De ningún modo se puede reducir los valores estilísticos a meros rasgos peculiares de ciertas organizaciones estructurales sin tener en cuenta los contenidos implícitos y el sentido que dichas estructuras generan. Los cambios en los movimientos estilísticos tienen su origen tanto en la evolución de las estructuras como en los cambios exigidos por los nuevos contenidos que han de ser actualizados mediante esas estructuras.

Según esto se impone el considerar aquellos valores sémicos que dentro de una obra determinada contribuyen a definir el estilo de esta y otras obras, entendido éste en su carácter dinámico, no como un inventario normativo predefinido sino como un conjunto de rasgos, generalizables en diversa medida según los casos, y cuya definición y evolución nace de la propia dinámica discursiva. Y asimismo habrá que tener en cuenta en qué medida el estilo actúa, a la inversa, como instancia fundadora de ciertos valores sémicos del sentido textual, (de la misma manera recíproca que se ha visto en el apartado anterior en relación con los hechos de cultura).



Cuestiones como qué sentido tiene determinado rasgo formal en una obra dada y porqué el mismo rasgo adquiere un valor totalmente diferente en otra obra, encuentran frecuentemente respuesta cuando se recurre a la noción de estilo, puesto que éste delimita en buena medida lo que es o no pertinente en un contexto determinado y lo que en ese contexto puede ser considerado como especialmente significativo o como un elemento semánticamente irrelevante. (Cfr. NATTIEZ, 1971: 3)

Frecuentemente basta con oír la anacrusa que inicia una obra de Telemann para saber que se trata de una de sus muchas suites compuestas a la manera francesa en las que predomina el llamado estilo galante sobre el austero contrapunto germánico. Este es el caso, por ejemplo, de la *Suite en la menor* para flauta dulce cuerdas y continuo (TWV 55 a 2). Desde el primer compás se sitúa al oyente en la manera francesa de entender la suite orquestal, sin embargo inmediatamente empiezan a aparecer una serie de rasgos que contradicen esta circunstancia y acercan el estilo de la obra al del concierto italiano. Del mismo modo el tercer movimiento se construye a la manera de un aria operística italiana, intercalada entre las típicas galanterías de los movimientos de danza a la francesa y otros elementos con un carácter de mayor dramatismo. Es importante darse cuenta de lo que supone el hecho de que una buena parte de los elementos fundamentales para la adecuada comprensión de esta obra son aquellos que se podría llamar valores estilísticos. Entender esta suite en toda su importancia implica captar lo que supone la obra como juego estilístico y como ostentación de maestría compositiva y ello es posible sólo mediante el contenido generado por esos elementos, en los que semas como “a la italiana” o “a la francesa” están presentes como valores sémicos esenciales. Los compositores de todos los tiempos han encontrado interés en hacer obras “a la manera de” otros mediante la inclusión de rasgos que les identifican en su obra. En otros casos el autor no sólo usa su propio estilo o el de su época irremediabilmente esclavizado por el contexto estético en el que se desenvuelve, sino que, mediante la expresa mención de ciertos elementos característicos, hace referencia conscientemente a eso que ha adoptado como lenguaje musical, como manera de hacer la música. Dentro de este ámbito se plantea la posibilidad de establecer una retórica del sentido musical sobre la base de determinados efectos de sentido y el establecimiento de una morfología precisa de los rasgos a los que vienen asociados. Esto, como es lógico pensar, resulta factible en mayor medida si se plantea dicha retórica, no con un carácter general, sino asociada a unas coordenadas estilísticas determinadas. Así, se puede delimitar una serie de “estilemas” o rasgos de estilo que de cierta manera son convencionalmente delimitados y usados por los autores desde la presuposición de su reconocimiento por parte del oyente (Cfr. PAGNINI, 1984: 121 y STEFANI, 1973: 31). En este sentido se puede considerar la manera en la que Michel Imberty (IMBERTY, 1974) relaciona las tensiones emocionales que se suscitan en los oyentes como respuestas al estímulo musical, y factores como el índice de complejidad formal o el de dinamismo general, así como las actitudes perceptivas determinadas por esquemas culturales y contextos estilísticos determinados. En la medida en que se confirme esta relación se puede hablar de una serie de unidades funcionales, establecidas sobre la base de rasgos estilísticos, que intervienen en la delimitación del sentido textual y que son susceptibles de ser, si no inventariadas exhaustivamente, sí al menos consideradas como una tipología de fórmulas, clasificables en virtud de su contenido semántico y su relación con una categoría estilística determinada.

**3. Valores estructurales.** Del mismo modo hay una serie de rasgos de una obra que hacen referencia a la configuración estructural de la propia obra y que hacen posible su aprehensión y adecuada comprensión. En este apartado pueden ser considerados todos aquellos rasgos cuyo sentido se orienta en la dirección de guiar los procesos perceptivos y hermenéuticos a través de



los cuales el receptor es capaz de asimilar fenómenos tales como la secuenciación del texto, lo que se constituye como elementos esenciales en la configuración formal de la obra (temas, motivos, etc.), los diversos momentos en que se articula el desarrollo narrativo, etc. En definitiva, se trata de todos aquellos rasgos que aluden directa o indirectamente a la organización estructural del texto, a las unidades constitutivas y sus relaciones.

Por ejemplo, una pausa puede tener un valor dramático al generar un momento de tensión o de incertidumbre, puede tener un valor simbólico y aludir a la muerte o a la soledad, y muchos otros. Pero entre ellos hay que considerar lo que supone el que una pausa indique ni más ni menos que algo ha terminado y que otra cosa va a comenzar. Frecuentemente delimita un tema fundamental, indica el principio y el final de una variación, anuncia el final de un episodio y prepara para escuchar la reexposición en un rondó o en una fuga, avisa asimismo del inicio de un proceso de desarrollo en una sinfonía, impone una ruptura en el desarrollo discursivo que va a servir para instaurar unas nuevas coordenadas de referencia, desde el punto de vista tonal, rítmico, etc. Y frecuentemente cuando se produce, sin que exista una pausa, una transición de uno a otro de estos momentos que se entienden como unidades de funcionamiento discursivo, el receptor lo interpreta como un hecho intencional por parte del autor, que ha pretendido crear un efecto de sentido especial al suprimir la pausa como elemento demarcativo. Vale también como ejemplo el uso que se hace, por ejemplo en la suite barroca, de los pequeños motivos de enlace que, con una duración de sólo uno o dos compases, diferencian el final de una parte determinada y de su repetición. En el primer caso el enlace anuncia la reexposición mientras que en el segundo sirve de preparación, por ejemplo, para la presentación del motivo principal en la dominante o simplemente constituye la cadencia final.

Michel Imberty (IMBERTY, 1974) ha demostrado de qué manera factores como lo que él llama “*intégration formelle*” “*indice de complexité formelle*” o “*indice d’unité structurale*” influyen de una manera efectiva y constatable en los procesos perceptivos de la obra musical y en las activaciones y conflictos perceptivos que éstos generan en el receptor, y son el origen de tensiones emocionales y de determinadas respuestas de índole afectiva relacionadas con conceptos como angustia, agresividad o melancolía y con valores tímicos positivos o negativos en diverso grado. Está claro que la abundancia de estos rasgos de sentido con valor estructural, y el consiguiente aumento de la redundancia interna y de la puesta de manifiesto del grado de organización del discurso, por un lado, y una carencia importante de éstos, que necesariamente habrá de traducirse en un aumento de la entropía de los diversos esquemas (melódicos, rítmicos o armónicos), por otro, va a traer consigo como consecuencia directa unas circunstancias desde el punto de vista de la situación perceptiva del receptor y de las virtualidades semánticas del texto, totalmente diversas. Muchos fenómenos concretos, como por ejemplo la recurrencia temática, se explican por el simple hecho de constituirse como un elemento de cohesión en el conjunto de la obra.

Incluso en algunas obras sucede que es ésta la dimensión semántica que posee una mayor relevancia, por no decir que es la única presente. En *El arte de la fuga* de Bach, por ejemplo, lo que se pretende es, no sólo que el destinatario capte la forma musical, sino que además sea consciente y reflexione sobre ello. El sentido de la obra consiste en revelar su estructura, en mostrar cómo se organiza el propio discurso, cómo se plantean las diversas posibilidades de estructuración formal y cómo se van desarrollando en el transcurso de la obra mediante la adición sucesiva de líneas al entramado contrapuntístico, la transformación de los temas, la relación entre sujetos y contrasujetos, la inclusión de episodios o digresiones, etc. (Cfr. ESCAL, 1987a: 105). La obra se plantea como una manera de mostrar las posibilidades de actualización de un esquema



compositivo determinado y lo que se pretende es que quede de manifiesto la forma peculiar de cada una de las actualizaciones llevadas a cabo, de manera que la propia obra explique su estructura y sea a la vez regla y ejemplo. Para satisfacer esta intencionalidad comunicativa se pone en juego una serie de valores sémicos cuyo contenido tiene como única referencia la propia estructura del texto.

Se da la circunstancia de que esto, que en principio podría pensarse que afecta exclusivamente a la llamada música pura y especialmente a la música instrumental de carácter más abstracto, adquiere una especial relevancia en aquellas obras en las que es especialmente significativa la dimensión narrativa. Como claro ejemplo de esto último destaca la manera en la que Wagner articula en torno a una serie de puntos de inflexión y de referencia los diversos elementos estructurales que se integran en la abrumadora continuidad de sus discursos operísticos (Cfr. BOULEZ, 1981: 212-230). Los planteamientos formales típicamente wagnerianos como el de la melodía infinita, el tratamiento temático como constante transformación y a la vez presencia latente, el lenguaje instrumental, más cercano al de la sinfonía que al de la música dramática, etc., traen consigo el riesgo de que los problemas perceptivos que se plantean al oyente sean de tal carácter que llegen a impedirle la comprensión de la estructura dramática y el propio desarrollo narrativo global del discurso. Por ello Wagner ofrece al receptor una serie de elementos que le pueden servir de guía en el proceso perceptivo (el fenómeno del *leitmotiv* es un buen ejemplo). En esa forma en constante evolución hay unos elementos que se mantienen inmutables, lo que permite al receptor tomarlos como referencia a la hora de seguir el transcurso de la obra y plantear su adecuada interpretación. Los elementos y los criterios utilizados van cambiando a lo largo de la obra pero siempre están presentes estas referencias básicas. Estos rasgos sólo son comprensibles como elementos con un valor estructural. Cuando se ha pretendido relacionarlos directamente con la anécdota dramática con la que coinciden en el tiempo se ha llegado a elucubraciones de un simbolismo críptico verdaderamente inconsistente, cuando no absurdo. Estos elementos sirven para dotar de un fundamento estable a una estructura que, por lo demás, se muestra en constante transformación. Cuando sufren una alteración ésta se interpreta como un cambio fundamental en la estructura de la obra. Estos elementos son los que permiten instaurar las coordenadas en las que ha de moverse la labor del receptor desde un punto de vista hermenéutico e incluso perceptivo. Son los que indican si se ha concluido una secuencia determinada del desarrollo discursivo, si lo que sigue ha de interpretarse como un nuevo paso en el proceso narrativo o como un comentario o reflexión de lo anteriormente expuesto, y por lo tanto si ha de interpretarse de acuerdo con los mismos o diferentes parámetros semánticos. En síntesis, definen los elementos estructurales básicos y su relación, lo que orienta la manera en la que ha de ser entendida la obra en tanto que discurso coherentemente organizado.

En definitiva, una vez que aspectos como éstos estén claramente delimitados, se estará en posesión de los instrumentos necesarios para llevar a cabo un acercamiento adecuado a la dimensión semántica del discurso musical y, como parte importante de ella, a sus virtualidades en el ámbito de lo ficcional.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOILÈS, C.L. (1975). "Signification in cinema music". *Versus*, 13/1, 1976, 49-61.
- BOULEZ, P. (1981). *Puntos de referencia*, Barcelona, Gedisa.
- ESCAL, F. (1987). "Le titre de l'oeuvre musicale". *Poétique*, 69, 101-118.
- IMBERTY, M. (1974). "Intégration formelle et pouvoir impressif de l'oeuvre musicale". *Sciences de l'Art - Scientific Aesthetics*, IX/1-2, 15-32.
- LISSA, Z. (1970). "Fonctions esthétiques de la citation musicale", *Versus*, 13/1, 19-34.
- NATTIEZ, J.-J. (1971). "Is a descriptive Semiotics of Music Possible?". *Language Sciences*, 23, 1972, 1-7.
- PAGNINI, M. (1984). "I metalinguaggi della musica". En *Linguaggi letterari e metalinguaggi critici*, Giacalone Ramat & Kemeny (ed.), 115-127. Florencia, La Nuova Italia, 1984.
- STEFANI, G. (1973). "Sémiotique en musicologie". *Versus*, 5, 20-42.
- STEFANI, G. (1978). *Comprender la música*, Barcelona, Paidós, 1987.
- TALENS, J. (1978). "Práctica artística y producción significante. Notas para una discusión", En *Elementos para una semiótica del texto artístico*, AA.VV., 17-60. Madrid, Cátedra.



Asociación Española de Semiótica. Congreso Internacional (6°.1994. Murcia)

Mundos de Ficción : (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Murcia, 21-24 noviembre, 1994) / José María Pozuelo Yvancos, Francisco Vicente Gómez (Editores). - Murcia : Servicio de Publicaciones, Universidad, 1996

2 v. - (Investigaciones Semióticas, 6)

ISBN 84-7684-740-8 (1)

ISBN 84-7684-742-4 (Obra Completa)

I. Semiología - Congresos y asambleas. I. Pozuelo Yvancos, José María. II. Vicente Gómez, Francisco. III. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, ed. IV. Título

801.7 : 003.6 (063)

© Asociación Española de Semiótica

Servicio de Publicaciones

Universidad de Murcia

1996

ISBN 84-7684-740-8 (Volumen 1)

ISBN 84-7684-742-4 (Obra Completa)

Depósito Legal: MU-1271-1996

Imprime: A.G. Novograf, S.A.