

LOS PROCESOS DE MODALIZACIÓN EN EL DISCURSO MÚSICO-LITERARIO

Juan Miguel GONZÁLEZ MARTÍNEZ

Universidad de Murcia

La música ha mostrado a lo largo de toda su historia, una especial disposición a relacionarse con lo mítico en muchas de sus múltiples manifestaciones. Como ejemplo evidente tenemos la peculiar consideración que adquiere desde el período romántico la figura del compositor en tanto que arquetipo del artista ideal, y que se aplicará a figuras como las de Beethoven, Wagner o, con carácter retroactivo, Mozart; e incluso la del intérprete, convertido por virtuosos como Liszt o Paganini en un personaje capaz de eclipsar al propio compositor. A lo largo de nuestro siglo este fenómeno ha ido extendiéndose paulatinamente hasta alcanzar a la totalidad de los géneros y estilos. Hablar hoy en día de María Callas, Arturo Toscanini, Ella Fitzgerald o John Lennon es, sin duda, hacer referencia a algunos de los personajes que integran el universo mítico de nuestra cultura.

Sin embargo hay otro aspecto en el que la vinculación entre mito y música se hace patente de forma quizá menos manifiesta pero no por ello menos significativa. Nos estamos refiriendo a la dimensión narrativa del mito, esto es, el relato mítico. Ya iban en esta dirección los trabajos de Lévi-Strauss y aún queda mucho por explorar. (Lévi-Strauss, 1964, 1970 y 1978) La música ha tendido desde siempre a asimilar el relato mítico. Mitos de todos los tiempos como los de Orfeo, Otelo o Don Juan, han servido recurrentemente de base a múltiples discursos musicales o músico-literarios, y muy especialmente en el ámbito operístico. Cabe plantearse entonces cuáles son esas virtualidades del discurso musical que propician el que acoja la esencia de lo mítico. Y uno de los aspectos fundamentales a tener en cuenta en este sentido será la manera en que son llevados a cabo en el ámbito musical y músico-verbal los diversos procesos de modalización que tienen lugar, tanto entre los sujetos del enunciado como entre los sujetos de la enunciación.¹

De todos ellos los más fácilmente apreciables son probablemente los establecidos por parte del sujeto enunciadador para, entre otras cosas, conseguir la colaboración del receptor, orientar su atención y manipular su hacer interpretativo. Quizá haya que recordar que estamos dentro de la esfera de lo artístico, de lo creativo, y por lo tanto no se trata simplemente de transmitir contenidos sino también de crear ámbitos de interrelación y jugar dinámicamente con unas relaciones esencialmente dialécticas y susceptibles de recibir constantes replanteamientos². En la música de todas las épocas y culturas aparecen reflejados, de una manera u otra, valores que definen relaciones interpersonales (Doubravová, 1979: 1614), frecuentemente en la forma de aspectos genéricos o estilísticos y en la medida en que éstos, como la norma y el propio sistema semiótico utilizado, son el resultado de unas condiciones sociales de producción (Mukarovsky, 1966 y 1977), consecuencia directa o indirecta, además, de la confluencia de determinadas circunstancias socio-culturales en el contexto histórico que ve nacer la obra y para la que nace, pues no debemos olvidar la instancia de la ejecución como componente esencial, presupuesto por la propia obra según unos patrones determinados; también están presentes estos valores en la medida en que el universo de discurso que instaura la obra es el trasunto de un mundo posible generado en la conciencia de un grupo concreto de individuos, y el universo de sentido textual se incluye, como una parte constituyente, en el patrimonio cognoscitivo del hombre en cuanto que ser social; en el sentido en el que los propios códigos utilizados forman parte de una enciclopedia, entendida ésta, de acuerdo con Umberto Eco³, como modelo interpretativo que contempla procesos de índole pragmática y del que forman parte, como interpretantes, los propios elementos de la realidad social del grupo que comparte cierto dominio de esa enciclopedia; en la medida en que todo fenómeno cultural es en sí mismo un acto de comunicación que implica consustancialmente a unos sujetos emisores y receptores, sean éstos actuales o virtuales; por la forma en que las obras de arte son creadas por alguien, para algo, detrás del cual siempre habrá otro alguien; en definitiva, en la medida en que la obra es la consecuencia de un acto de enunciación por parte de su autor. 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.

Por todo ello, las propias estructuras discursivas representan e instauran a la vez esas relaciones interpersonales de forma tal que pueden ser, y de hecho son, percibidas por los receptores, en tanto que asumen el papel de enunciatarios, en

el proceso de percepción, activo y consciente a la vez, puesto que, en todo caso, cualquier comportamiento del destinatario en este sentido implica su presuposición de la adecuada interpretación, por parte del destinatario, de los recursos empleados, o lo que es lo mismo presupone su colaboración en el proceso. La presuposición, así, se revela como un elemento esencial en el desarrollo discursivo (narrativo y sintagmático) de la obra musical, y es en este sentido en el que Eco la define como «una modalidad determinada de cooperación interpretativa». (Eco, 1979: 40) Y por todo ello, dichas estructuras discursivas no sólo son susceptibles de ser utilizadas por el emisor para de algún modo instaurar una relación con el receptor, sino que son ellas mismas las que revelan sus virtualidades en ese ámbito, en la forma de sobredeterminaciones que representan las estructuras modales y los procesos de modalización que éstas determinan.

Como tales procesos deben ser interpretadas las múltiples llamadas de atención que aparecen, frecuentemente como inicio, en muchas obras. Por citar algún ejemplo se puede recordar la *Toccata* que abre el *Orfeo* de Monteverdi, los comienzos de muchas oberturas de obras dramáticas (*Carmen* de Bizet o *La Revoltosa* de Chapí) o la típica forma de la obertura francesa en la suite barroca. Piénsese en la manera en la que en realidad nació la obertura operística, no como parte integrante de la obra sino como añadido con la expresa función de servir de llamada de atención al público hacia lo que iba a tener lugar en la escena, de forma paralela a las invocaciones que tan familiares nos resultan en las formas literarias escénicas o simplemente orales. (González Martínez, 1989b y 1992) Es curioso que algunas veces el compositor vea que no le bastan los procesos de modalización que puede llevar a cabo mediante su discurso artístico para influir en la manera deseada sobre el comportamiento perceptivo de sus oyentes, por lo que recurre a otros procedimientos. Es el caso de Wagner y sus primeras obras teóricas, cuya única finalidad consiste en preparar a los virtuales receptores para la asimilación de sus obras. Wagner comienza a crear un público para sus creaciones antes de componerlas, de acuerdo con sus concepciones dramático-musicales. Él era consciente del enorme problema que iba a suponer el imponer a través de la propia obra unos modelos perceptivos tan diferentes a los tradicionales como ésta exigía, por lo que decidió influir directamente en el contexto cultural a través del metalenguaje de la teoría y el artículo periodístico. (Pérez Maseda, 1993: 99)

Estos y otros recursos similares se incluyen dentro de los procedimientos generales de modalización de los sujetos de la enunciación, como pueden ser los múltiples medios de lograr la colaboración del enunciatario y de manipular su hacer interpretativo. Cuando hablamos de manipulación se trata de una manifestación de la factividad, considerando como *modalizaciones factiivas* el *hacer-hacer*, o la transformación del *poder* o *querer* del sujeto manipulado en un *deber*. Esta concepción de la manipulación incluye la persuasión en general y en sus diversas concreciones particulares (persuadir, convencer, manipular...)⁴, en tanto que transformación de un *poder-ser* o *poder-hacer* del sujeto manipulado en un *deber-ser* o *deber-hacer*. En este sentido es interesante atender al discurso músico verbal en tanto que en cada caso actualiza y revela un proceso de manipulación concreto, tanto si aparece explícito, como si no. El compositor se muestra así, por lo general, como manipulador no violento, simplemente persuasivo (aunque no persuasivo de manera simple, sino de forma tanto más compleja cuanto más sutil) de aquellos que adoptan el papel de enunciatarios y en una doble dimensión, atendiendo a una diversificación fundamental de éstos últimos, en intérpretes-ejecutantes y público. (Miereanu, 1987: 38) Dentro de las estrategias que tienen como fin la manipulación de la actividad perceptiva o hermenéutica del enunciatario se inscriben, en el ámbito estrictamente musical, las preparaciones a las modulaciones o a las disonancias, los falsos procesos cadenciales, la utilización del crescendo como preparación para un clímax, las anticipaciones con valor de alusión, etc.

En el caso del discurso heterosemiótico⁵ músico-verbal el aspecto manipulatorio se enriquece en una medida proporcional a la manera en que los procedimientos se potencian, por un lado al diversificarse y por otro al complementarse. En el caso de la ópera, por ejemplo, se cuenta con el rasgo, común a todas las formas teatrales, de constituirse como lugar de interacción de unos hombres sobre otros, en el desarrollo de un juego de acciones y transformaciones que responde a un programa. (Greimas & Courtés, 1979) Este aspecto del *hacer hacer* afecta, según Hosokawa, a la relación entre cantantes/actores y público, no sólo en tanto que destinatarios y destinatarios, sino también en tanto que *sujetos-agentes* y *sujetos-pacientes*, en el sentido greimasiano. (Hosokawa, 1987: 147 y Greimas, 1978) En efecto, la ópera no consiste en un simple acto de comunicación en el que se transmite un mensaje, sino que además *muestra* un proceso de comunicación distinto, comprendido en ella, hacia el cual los receptores adoptan una actitud perceptiva distinta. No sólo se les cuenta algo, sino que ellos mismos presencian ese algo y participan de él (es la magia del teatro), frecuentemente a través de una

especial sensibilización y la adopción de un estado afectivo peculiar, enormemente potenciado por la música (y en esto se diferencia del teatro). Así pues, se tiene una estructura de manipulación en la que no sólo hay un sujeto manipulador cuya actividad implica un hacer del sujeto manipulado, sino que además se crea un estado afectivo, digámosle pasional, consecuente. Hay pues dos sujetos, agente y paciente, que constituyen una «estructura actancial intersubjetiva». (Greimas, 1978: 1)

Los valores persuasivos pueden considerarse además dentro de la dinámica que revela la tipología de actos de habla de Austin, entre los que se diferencia actos locucionarios, ilocucionarios y perlocucionarios. (Austin, 1962 y Searle, 1969. Cfr. también Verón, 1987: 164 y ss.; y Lozano, Peña-Marín & Abril, 1986: 188 y ss.) La interpretación musical como actividad incluye el acto de decir algo, el que tiene lugar al decir algo y el que acontece por decir algo. Hay además toda una serie de manifestaciones musicales que se constituyen como verdaderos *actos performativos*. Aquí incluso se puede adoptar la perspectiva de una semántica funcional. Es enormemente complejo y no vamos a entrar en ello, pero piénsese por un momento en lo que implica la música ritual, la música ceremonial y la música en actos sociales: liturgia, procesiones, desfiles... Hay que tener en cuenta, en este sentido, que no sólo está la música íntimamente ligada al ritual desde sus más remotos orígenes, sino que ella misma es también un ritual por derecho propio, se ejecute o no en situaciones explícitamente rituales (Wuthnow, Hunter, Bergesen & Kurzweil, 1984: 123). Cabe preguntarse en algunos casos hasta qué punto es algo accesorio, aunque no prescindible por razones sociológicas: piénsese entonces en la música de ambiente (en restaurantes, grandes almacenes, gimnasios, etc.) que frecuentemente tiene un valor funcional más profundo del que se le reconoce (impide oír cómo el vecino de mesa sorbe la sopa o cómo jadea quien hace flexiones a unos metros de distancia); o bien forma parte integrante y social del fenómeno en cuestión, como es el caso de la música de baile o patinaje artístico, música de discotecas y bares, música fílmica, radiofónica y publicitaria; o la música taurina, fenómeno complejo éste donde los haya, en el que pueden intervenir, solicitando su ejecución, la presidencia, el diestro y hasta el público; que forma parte del ceremonial, y cuya intervención responde a factores de índole pragmática muy diversos y que frecuentemente modaliza el acontecer de la lidia. Asimismo es interesante el uso político que se hace de la música, especialmente de la popular. (Madeira, 1993) Igualmente la música ha sido utilizada desde la antigüedad más remota como instrumento de agresión, como instrumento militar y como arma, desde los ruidosos tambores con que en la Edad Media los moros aterrizaraban a los cristianos durante la Conquista, pasando por los ruidosos tambores con los que los cristianos aterrizaraban a los indios sudamericanos en la otra Conquista, hasta Vietnam. Algunas obras cinematográficas muy célebres, como *Apocalypse Now*, o *La naranja mecánica* se han ocupado del tema. Incluso se utiliza actualmente en publicidad de forma tan agresiva que llega a convertirse en un instrumento contundente. Llegará un día, quizá, en el que las cadenas de televisión descubran que la principal causa de que los televidentes zapeen en el mismo instante en que la publicidad interrumpe la emisión de un programa, es la considerable diferencia de intensidad entre el sonido del programa y el de la banda publicitaria. Se pretende sorprender al espectador y lo que se consigue es asustarlo y, claro está, aprieta inmediatamente el botón que lo libera de esa molesta agresión.

Asimismo, diversos elementos musicales se utilizan según mecanismos que ponen en funcionamiento factores de tipo emocional lo que motiva de manera condicionada en el destinatario una interpretación según valores fóricos (eufóricos o disfóricos), lo cual no deja de estar relacionado con lo comentado en el párrafo anterior. Se dice que cuando se estrenó en 1794 la *Sinfonía nº 100 en sol mayor, «Militar»* de Haydn, el público londinense sintió de forma extraordinaria el impactante efecto que pretendía obtener el autor con la inclusión de la «percusión turca» (triángulo, címbalos y bombo). La última fase de las Guerras Turcas hacía dos años solamente que había concluido y se estaba en plena guerra contra la Francia revolucionaria. No vamos a entrar ahora en el complejo ámbito de los valores afectivos de la música. (González Martínez, 1986: I-213 y ss.; I-512 y ss.) Simplemente señalaremos la manera en la que a lo largo de la historia se ha utilizado la música para controlar y orientar la respuesta emocional de la audiencia, idea que nace con la teoría griega del *pathos*, teoría que se cristianiza en la Edad Media y que en el nacimiento del Barroco se alía con la renacida Retórica para desarrollar la teoría de los afectos. Más tarde, durante el Romanticismo, la música es considerada el principal medio para excitar las pasiones de los oyentes. Sobre estas concepciones estéticas se ha compuesto y se ha entendido la mayor parte de la música, y no sólo de la tradición occidental. La tristeza, la alegría, la ira, la duda, etc. son los términos en los que se traducen las diversas maneras en las que las categorías tímicas provocan la valoración positiva o negativa de cada uno de los términos de la estructura elemental de la significación. (Greimas & Courtés, 1979: 412) Conviene añadir el hecho de

que la musicoterapia se funde sobre estos valores y consiga resultados que no por modestos han de perder su interés en el estudio semiótico de la música.

También es interesante, en este sentido, el valor que la música tiene en la caracterización de situaciones y actantes. (González Martínez, 1986: I-512 y ss.) Un ejemplo de esto es el del preludio de órgano que tradicionalmente se tocaba al inicio de la celebración litúrgica⁶. Este preludio sirve para caracterizar el ambiente en un sentido determinado, recabar el interés de los fieles y crear una atmósfera adecuada a la intencionalidad del discurso, entendida como competencia modal, lo que determina de manera precisa la situación. Se pasa así de un tiempo/espacio neutro a un tiempo/espacio cualificado. En definitiva, tiene lugar un proceso de modalización que cualifica el propio *ser* del enunciatario y orienta su *hacer*. En todos estos casos se instaura la instancia enunciativa y las relaciones entre ésta y los sujetos de la enunciación, principalmente el enunciatario. Se trata pues de considerar los procesos de modalización que a través de las diversas categorías tímicas afectan a la dinámica isotópico-actancial y situacional que se establece en el discurso musical y que afecta tanto al ámbito de la enunciación como al del enunciado.

En definitiva ha de considerarse bajo esta perspectiva, dentro de una concepción general de la modalidad, todo aquello que se añade al nivel neutro de la estructura de la obra en forma de acento expresivo, de factor interpretativo, todo aquello que desde dentro del propio discurso sobredetermina a lo existente en un nivel meramente descriptivo. (Tarasti, 1986b) Y ha de quedar claro que estos elementos no son algo exterior al texto puesto que también se descubren en el propio discurso. Por el simple hecho de que una obra esté organizada según una estructura jerárquica en la que unos elementos aparecen subordinados a otros, ya se instaura un componente modal que caracteriza a cada uno de esos elementos con diferentes valores de acuerdo con un sistema de pertinencia⁷.

Cuando se lleva a cabo un análisis semiótico sobre un texto musical, se percibe inmediatamente el contenido modal. Así, un autor como Costin Miereanu (Miereanu, 1987: 38-39) habla de cuatro instancias de la formulación modal: querer, saber, deber y hacer. Desde nuestro punto de vista sería más consecuente quizá hablar de: *querer, deber, poder y saber*, como valores modales que pueden modalizar tanto el *ser* como el *hacer*. En cualquier caso, está claro que fundamentalmente el enunciado musical puede ser considerado como un *enunciado de hacer*, en la medida en que contiene un programa de acción (desarrollo discursivo) (González Martínez, 1996: II-810 y ss.) según el cual los actantes evolucionan en un hacer performativo; y asimismo como un *enunciado de ser*, puesto que se realiza sobre una conjunción/disjunción de los objetos «semio-musicales», objetos que, en cierto modo, en la partitura, en la grabación (en el caso de la música electrónica) o, en cualquier caso, en la conciencia (en cuanto patrimonio cognoscitivo cultural o enciclopedia) de los sujetos de la enunciación, enunciadore y enunciatario (única posibilidad en la música de tradición oral), aparecen fijados como un estado de cosas que define un *ser* determinado.

En el caso de una obra músico-verbal determinada, más concretamente, una obra dramática, como *Rigoletto*, por ejemplo, se ve que puede ser considerada como una sucesión de transformaciones, que sobre un plano moral y modalizadas por un querer o un deber, afectan a los actantes, que se comportan así (desarrollan su *hacer*) bajo la influencia de los otros actantes, sobredeterminados por las «posiciones sociales» individuales que define el universo cerrado de la ópera. (Hosokawa, 1989: 1-2) De este modo, un análisis semiótico completo tendrá que considerar explícitamente, tanto las transformaciones modales de cada sujeto actante en tanto que *sujeto de hacer* (definido por la relación de *transformación*) y *sujeto de estado* (caracterizado por la relación de *junión* con los objetos de valor), como la manipulación interactiva operada entre los diversos actantes.

Bibliografía

- AUSTIN, J. L. (1962). *How to do things with words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press (vers. esp. BB. AA.: Paidós, 1971).
- BORBÉ, Tasso (ed.) (1984). *Semiotics Unfolding*. («Approaches to Semiotics», 68) Berlin-Nueva York-Amsterdam: Mouton. (Comunicaciones al segundo congreso de la International Association for Semiotic Studies, Viena, Julio, 1979).
- DOUBRAVOVÁ, Jarmila (1979). "Musical Forms as Models of Communication". En Borbé, 1984: III, 1613-1618.
- ECO, Umberto (1968). *La struttura assente*. Milán: Bompiani (Trad. esp.: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1975, a través de la cual citamos).

- , (1979). *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milán: Bompiani (trad. esp.: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1981, por donde citamos).
- , (1984). *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Turín: Einaudi (Trad. esp.: *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen, 1990, a través de la cual citamos)
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel (1989a). “Valores interrelacionales en los textos heterosemióticos”. En *Homenaje al profesor Luis Rubio*. AA. VV. («Estudios Románicos», n° 4, 1987-88-89) Murcia: Universidad de Murcia. Vol. I, 501-506.
- , (1989b). “El fenómeno musical en la Teoría de la Literatura”. En *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura*. HERNANDEZ GUERRERO, Jose Antonio (ed.). Cádiz: Universidad de Cádiz, 1990, 149-154 (Actas del IV Seminario de Teoría de la Literatura, celebrado en Cádiz en marzo de 1989).
- , (1992). “El estudio de la obra musical desde la semiótica literaria”. En *Investigaciones semióticas V, Semiótica y modernidad*, AA. VV. La Coruña: Universidad de La Coruña, 1994, Vol. II, 491-501 (Comunicación presentada al «V Congreso Internacional de la A. E. S.» Universidad de La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992).
- , (1996). *La heterosemiosis en el discurso musical y literario. Hacia una semiótica integrada de la música y el lenguaje*. Murcia: Universidad de Murcia.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1976). “Pour une théorie des modalités”. *Langages*, 43, septiembre 1976 (Recogido en Greimas, 1983: 67-102 [edic. fr.], 79-106, [edic. esp.]).
- , (1978). “Pour une sémiotique des passions”. *Bulletin*, 6, 1-4.
- , (1983). *Du sens II. Essais Sémiotiques*. París: Éditions du Seuil (Vers. esp.: *Del sentido II. Ensayos semióticos*. Madrid: Gredos, 1989).
- , & COURTÉS, J. (1979). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982 (Orig. francés: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, París: Hachette, 1979).
- HOSOKAWA, Shunei (1987). “L'Effet lyrique”. *Semiótica*, 66, 1/3, 141-153.
- , (1989). “La manipulation maudite: Rigoletto”. *Semiótica*, 74, 1/2, 1-24.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1964). “Obertura II”. En *Mitológicas, i. Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968 (Original francés: *Mythologiques. Le cru et le cuit*. París: Plon, 1964).
- , (1970). “Finale”. En *Mitológicas, IV. El hombre desnudo*. México: Siglo XXI Editores, 1976, 565-628 (Edición original francesa: *Mythologiques IV. L'homme nu*. París: Plon, 1971. También aparece en *L'homme*, 11, 1971, 2, 5-14).
- LÓPEZ QUINTAS, Alfonso (1977). *Estética de la creatividad*. Madrid: Cátedra.
- LOZANO, Jorge; PEÑA-MARÍN, Cristina & ABRIL, Gonzalo (1986). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.
- MADEIRA, Angelica (1993). “Popular music: Resistance or irreverence?”. *Semiotica*, 94, 1/2, 157-168 (Reseña de PRATT, Ray: *Rhythm and Resistance - Explorations in the Political Uses of Popular Music*. Nueva York: Praeger, 1990).
- MIEREANU, Costin (1987). “Structures profondes, structures superficielles, structures de la manifestation en musique”. *Semiotica*, 66, 1/3, 37-55.
- MUKAROVSKY, Jan (1966). *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*. Turín: Einaudi, 1971.
- , (1977). *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PÉREZ MASEDA, Eduardo (1993). *Música como idea, música como destino: Wagner - Nietzsche*. («Colección Metrópolis»). Madrid: Tecnos.
- SEARLE, John R. (1969). *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Londres: Cambridge University Press (vers. esp. Madrid: Cátedra, 1990).
- STEFANI, Gino (1976). “Entrata, esordio, inizio”. En Stefani, 1987a: 54-78 (Publicado originalmente en *Introduzione alla semiotica della musica*, Palermo: Sellerio, 1976, 79-103).
- , (1987a). *Il segno della musica. Saggi di semiotica musicale*. Palermo: Sellerio.
- , (1987b). “La melodia: una prospettiva popolare”. En Stefani, 1987a: 125-144.
- TARASTI, Eero (ed.) (1986a): *Basic Concepts of Studies in Musical Signification: A Report on a New International Research Project in Semiotics of Music*. En *The Semiotic Web 1986*. Berlín - Nueva York - Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1987.
- , (1986b). “Some Peircean and Greimasian Semiotic Concepts as Applied to Music”. En Tarasti, 1986a: 445-459.

—, (1987). "On the modalities of opera". *Semiotica*, 66, 1/3, 155-168.

—, (1989). "L'analyse sémiotique d'un prélude de Debussy: La terrasse des audiences du clair de lune. La mise en évidence d'un parcours narratif". *Analyse musicale*, 16, 67-74.

VERÓN, Eliseo (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. («Colección el mamífero parlante»), Barcelona: Gedisa.

WUTHNOW, R.; HUNTER, J. D.; BERGESEN, A & KURZWEIL, E. (1984). *Cultural Analysis. The Work of Peter L. Berger, Mary Douglas, Michel Foucault and Jürgen Habermas*. Londres, Boston, Melbourne y Henley: Routledge and Kegan Paul (Traducción esp.: *Análisis cultural. La obra de Peter L. Berger, Mary Douglas, Michel Foucault y Jürgen Habermas*. («Paidós Studio / Básica»), BB. AA., Barcelona y México: Paidós, 1988, a través de la cual citamos).