

22 -

***Fundamentos de la
Semiótica de la
Música***

Juan Miguel González Martínez
Universidad de Murcia

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel:
"Fundamentos de la Semiótica de la Música",
en *De Re Poetica*. Homenaje al profesor
D. Manuel Martínez Arnaldos, Murcia,
Universidad de Murcia, 2015, pp. 383-401.

1. INTRODUCCIÓN

El estudio de la música desde la perspectiva semiótica no es algo nuevo. Mucho ha llovido desde que vieran la luz obras como *Fondements d'une sémiologie de la musique* de Jean-Jacques Nattiez (Nattiez, 1975) o *Introduzione alfa semiotica della musica* de Gino Stefani (Stefani, 1976), desde la publicación del número 5 de la revista *Musique en Jeu* en 1971 o el no menos representativo número 13/1 de la revista *Versus* en 1976, desde que tuvo lugar el *Primer congreso internacional de semiótica musical* en Belgrado en 1973 (Stefani, 1975) o la sesión sobre la música del *Primer congreso de la Asociación Internacional de Semiótica* en Milán en 1974 (Chatman, Eco & Klinkenberg, 1979), por citar algunos hitos de referencia en este ámbito. En todos estos casos podemos hablar de la formulación explícita de una teoría semiótica de la música. Pero podemos remontarnos mucho más atrás incluso, si considerarnos estudios planteados desde unos presupuestos similares aunque no pretendieran ser o no fueran conscientes de ser implícitamente semióticos, como pueden ser, por destacar otra vez algunos hitos: *Emotion and Meaning in Music* de Leonard B. Meyer (1956) o *La perception de la musique*, de Robert Francés (1958). En el ámbito hispánico, fue en el año 1996 cuando el que suscribe defendió su tesis sobre semiótica musical y literaria en la Universidad de Murcia (González Martínez, 1996), realizada precisamente bajo la dirección de Manuel Martínez Arnaldos, quien supo ver el interés del tema y con su impulso hizo posible que dicha tesis y las publicaciones que emanaron de ella inauguraran una línea de investigación novedosa en la universidad española.

Dicho esto, puede resultar cuanto menos curioso el que, transcurrido tanto tiempo, se publique un artículo con un título como el de éste. Inmediatamente ha de surgir la duda de si tiene algún interés plantear a estas alturas los fundamentos de una disciplina con una larga tradición como la semiótica de la música. Y la respuesta es sí. Tantos años después y a pesar de que ha quedado claro lo que la semiótica de la música ha aportado ya y lo que le queda por aportar, seguimos encontrando reticencias y dificultades de base para decidirse a afrontar la cuestión por parte de investigadores que tienen claro su interés pero no tanto el que sea factible. La razón más clara quizá sea el que nos encontramos en un ámbito interdisciplinar con características muy especiales. Es cierto que estamos acostumbrados a la idea, y de hecho se ha insistido en los últimos tiempos hasta la saciedad, del interés de los estudios interdisciplinares. Pero en este caso nos hallamos ante un caso especial porque no se trata tanto de estudiar un único objeto aprovechando

los presupuestos teóricos o los procesos metodológicos de dos disciplinas diferentes de manera más o menos transversal, o de apoyarse en las aportaciones de otra disciplina en ámbitos similares, sino que se trata más bien de enfocar de una manera muy diferente una realidad que ha sido durante siglos objeto de estudio desde unos planteamientos propios y específicos. Plantearse una semiótica de la música implica, en primer lugar, considerar la música de manera diferente a como se ha considerado tradicionalmente, pensar en la posibilidad de entenderla como signo, como comunicación, como lenguaje. En segundo lugar implica estudiar la música con unas herramientas metodológicas que no son las habituales. Por último, no se trata de crear un equipo interdisciplinar en el que musicólogos y semiólogos (normalmente filólogos) aporten cada uno las posibilidades de sus disciplinas. Se trata de algo tan delicado como el que, por un lado, el musicólogo renuncie a los que han sido sus métodos de trabajo y sus herramientas durante siglos y adopte los de otra disciplina. Y por otro, el que el semiólogo se ocupe de un objeto que es diferente al suyo y que exige, además, un conocimiento particular. Pretendemos con el presente trabajo allanar el terreno para ambos y despejar las dudas que con más frecuencia vemos plantearse a los investigadores que, cada vez más, se deciden a adentrarse en esta dimensión de los estudios sobre la música.

2. ESTATUS SEMIÓTICO DE LA MÚSICA

La semiótica como disciplina presenta un doble origen. (Eco, 1968a: 28-32) Tiene, por una parte, un origen europeo continental de la mano del lingüista suizo Ferdinand de Saussure, quien la definió como la "ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social" (Saussure, 1922) y la llamó *semiología*. Por otra parte, encontramos un origen angloamericano en la obra del filósofo norteamericano Charles Sanders Peirce (que podemos remontar a la obra del también filósofo John Locke), quien la llamó *semiótica* y la definió como "doctrina de los signos" (Peirce, 1955) vinculada al concepto de *semiosis*.

Vemos pues que ambas definiciones tienen en común el recurso al concepto de signo como base de la semiótica, el *aliquid stat pro aliquo* (algo está en lugar de otra cosa) que encontramos desde muy antiguo, entre otros, en San Agustín. El concepto de signo implica, en sentido amplio, un fenómeno de representación y un papel como elemento de la comunicación.

Por otro lado, lo que nos interesa especialmente en nuestro caso, al definirse el signo por su función y no por su esencia, es que todo, en principio, puede funcionar como signo.

Umberto Eco en *La estructura ausente* nos llama la atención sobre el hecho de que la semiótica estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación. (Eco, 1968a: 32-40) Los procesos culturales se constituyen sobre la base de la humanidad (agentes) y la sociabilidad (relaciones), y ambas existen en la medida en que hay relaciones comunicativas. La semiótica considera pues que toda cultura es comunicación. Esto no quiere decir que la cultura sea solamente comunicación sino, más bien, que la cultura se puede entender mejor y de manera más completa si se estudia como fenómeno de comunicación. En este sentido no parece que haya ninguna razón especial para separar la música de los demás fenómenos culturales, teniendo en cuenta, además, los rasgos expresivos que, en tanto que arte, le han reconocido a lo largo de los años autores y receptores.

Paralela a ésta, Eco plantea una segunda idea (Eco, 1968a: 37-40) y es que todos los fenómenos culturales pueden convertirse en objetos de la comunicación, es decir, en contenido de la comunicación o, lo que es lo mismo, cualquier aspecto de la cultura puede convertirse en una unidad semántica. Esto nos lleva a considerar el significado de los objetos culturales y los procesos de significación a través de los cuales se realizan las atribuciones de dichos valores semánticos. Este ha sido sin duda uno de los aspectos más delicados en el proceso de aceptación y construcción de la semiótica musical. Muchos de los que están dispuestos a hablar de la música como un fenómeno de comunicación o incluso de reconocerle su estatus de lenguaje, se detienen en el momento de concretar o reconocer los valores semánticos que puede generar.

Nos encontramos ante el problema del sentido y, en nuestro caso, además, del sentido del texto artístico.

la obra de arte no es sólo expresión individual de un contenido psíquico, sino que es simultáneamente signo, estructura y valor, que puede ser interpretado por los receptores. Si no se tiene en cuenta este carácter sémico de la obra de arte ésta será entendida como mera construcción formal, o como reflejo de las disposiciones psíquicas del autor; es precisamente su valor sémico lo que da carácter social al arte, y mediante su análisis semiológico podrá superarse el formalismo de los métodos inmanentistas. (Bobes Naves, 1987: 50)

Podemos decir que el sentido es el objeto último y específico de la investigación semiótica, en la medida en que es el sentido la base sobre la que se construye la estructura formal del texto. En el caso del texto artístico éste consiste en esencia en la construcción compleja de un sentido. (Talens, 1978: 30 y 42) Todos sus elementos (los signos y sus relaciones) son elementos de sentido y hay una unidad fundamental, una estrecha relación entre el todo y las partes, que funciona en el nivel semántico y que proporciona la coherencia esencial del texto o *isotopía*. (González Martínez, 1998) En música ha pesado mucho la tradición formalista de corte positivista. Sin embargo, es importante entender que los recursos formales, independientemente de que transmitan información o no, aportan un contenido semántico. Más abajo veremos en qué puede consistir ese contenido.

3. LA SEMIÓTICA COMO DISCIPLINA

Una semiótica de la música es básicamente una teoría de la música establecida desde una metodología semiótica. Sobre ella podremos desarrollar un modelo de análisis de obras musicales consideradas como objetos significantes que dan lugar a un específico proceso de comunicación)

Hemos visto que la semiótica estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación y considera que todo elemento cultural puede usarse como signo (ser considerado como tal) (Eco, 1968a: 40). Desde este punto de vista podemos considerarla no tanto una disciplina como una perspectiva. Efectivamente tiene su objeto, el signo, y sus métodos. Pero en sentido estricto no se ocupa del estudio de una parcela determinada de la realidad, sino que su objeto es cualquier elemento usado como signo. Es decir, estudia cualquier realidad cultural en tanto que signo.

En ese sentido una de sus mayores virtualidades es que no sólo es compatible con otros acercamientos sino que resulta complementaria a ellos. Además, tiene un carácter comprensivo e interdisciplinar. Muchos jóvenes investigadores, cuando oyen hablar del análisis semiótico de la música, de la búsqueda del sentido o de la atención al nivel pragmático se preguntan qué hacer entonces con el análisis tradicional, armónico, rítmico, etc. La respuesta

¹ Parafraseamos a Boyes Naves (1987, 9).

es bien sencilla. El análisis semiótico no anula ningún tipo de análisis, digamos, convencional, sino más bien todo lo contrario. Lo aprovecha en la medida en la que le puede aportar información para entender el fenómeno musical de forma comprensiva. Desde este punto de vista la función de una semiótica de la música sería la de servir de marco en el que coordinar todos los estudios parciales de la música (históricos, estilísticos, sociales, antropológicos...) proponiendo panoramas conceptuales completos.¹ Además, la semiótica implica en la mayoría de los casos el dar un paso más allá. Asumir la información que el análisis formal o estructural aporta en el conocimiento de la realidad musical y preguntarse el por qué, el sentido último de esa configuración estructural percibida, su valor en tanto que objeto cultural o en tanto que arte.

De manera general, la semiótica tiende a demostrar que bajo los procesos culturales hay unos sistemas. Contribuye a la sistematización de los fenómenos observados en los textos sobre la base de una dialéctica sistema *vs.* proceso, paralela a la que se establece entre código *vs.* mensaje. (Eco 1968a, 40). Esto nos va a permitir no sólo comprender las obras individualmente sino también la manera en la que se relacionan unas con otras. La dimensión intertextual nos llevará por un lado a definir los sistemas formales de comunicación de manera general y, por otro, a entender mejor cada texto en concreto, como actualización particular de esos sistemas.

Llegados a este punto hay otras cuestiones que se plantean de forma recurrente, como es la relación (diferencias, identificación incluso) existente entre semiótica y lingüística, por un lado, entre semiótica y semántica, por otro, e incluso entre semiótica y semiología, dos términos que hemos citado al principio al referirnos al doble origen de la semiótica.

En primer lugar la diferencia entre semiótica y lingüística debería ser la más clara. La lingüística se ocupa de algunos aspectos de unos signos determinados, los de naturaleza verbal, mientras que la semiótica se ocupa de todos los signos, sean verbales o de cualquier otro tipo. En este sentido se puede decir que la lingüística es una parte de la semiótica, una parte muy importante (si no la más importante) en la medida en que el lenguaje verbal es el principal sistema de comunicación. Independientemente de que esto sea así o no, hay que tener en cuenta que la semiótica lingüística está muy

¹ Id. p. 44, quien a su vez cita a De Marinis.

desarrollada y puede aportar información importante para el conocimiento de otros sistemas de comunicación y puede constituirse, además, como una referencia metodológica válida en virtud de los universales de la comunicación y siempre que la aplicación a otros ámbitos no sea una simple generalización indiscriminada.

La diferencia entre semiótica y semántica también debe estar clara. La semiótica se ocupa de todos los aspectos relacionados con la naturaleza y funcionamiento de los signos mientras que la semántica se ocupa exclusivamente del significado. Deberíamos decir, más bien, de la significación, en tanto que proceso, para no caer en el error de considerar la dimensión significativa como algo estático, invariable o previo a cualquier proceso de comunicación. En este sentido se puede considerar la semántica como una parte de la semiótica.

Por último hay que aclarar que las diferencias entre semiología y semiótica no son algo que nos deba preocupar excesivamente. En la mayoría de los casos se usan indistintamente, como términos sinónimos. Si bien la IASS-AIS (International Association for Semiotic Studies-Association Internationale de) hace tiempo que unificó la denominación de la disciplina en el término semiótica, se sigue utilizando el de semiología con cierta frecuencia, especialmente en el ámbito francófono, quizá por razones históricas o por mero hábito, al ser éste el término escogido originariamente en francés, como hemos visto al comienzo. No obstante, hay que tener en cuenta que a veces se usan con un valor diferencial. En estos casos se suele hablar de semiótica con un valor más general, haciendo referencia a los sistemas de invariantes formales de la comunicación, mientras que se habla de semiología para referirse al estudio particular de lenguajes concretos (teatro, cine, etc.). Otras veces se usa el término semiótica para situarse en el nivel sistemático, en el nivel de los códigos, en el de la lengua, y se reserva el de semiología para permanecer en el nivel de los procesos, en el de los mensajes, en el del habla. (Talens, 1978: 28-29)

4. POTENCIAL COMUNICATIVO DE LA MÚSICA

Cabe plantearse a continuación en qué medida y en qué términos se puede hablar de comunicación en relación con la música. Si consideramos, en un nivel general, que "todo esquema cultural, todo acto individual de

comportamiento social implica una comunicación, tanto en un sentido implícito como explícito" (Sapir, cit. en Jakobson, 1968: 302) la música no puede ser considerada una excepción.

En el caso concreto de la música hay, además, de manera específica, dos criterios que permiten hablar de comunicación: La elección y la intención de comunicación.

En cualquier caso el mensaje musical supone una elección que se efectúa entre un conjunto de posibilidades, con lo que cumple una condición esencial que la Teoría de la Comunicación impone a los mensajes para realizar una función comunicativa. (Springer, 1956: 40). Se quiera reconocer o no, de la propia elección se desprende un sentido. Otra cosa es pretender que esa elección se realice sobre paradigmas cerrados e identificables por el receptor. Dicho de otro modo, no tenemos por qué ser conscientes o capaces de reproducir el proceso de elección realizado por el autor para entender lo que se desprende de la elección de una opción determinada, que se concreta en una configuración estructural precisa y se ofrece de esta manera a nuestra interpretación.

Junto a este criterio tenemos el de la intención de comunicación. Se puede decir que la intencionalidad de la emisión supone una modalización en la forma de intención de comunicación. La música implica un deseo de establecer un contacto, de ser oído, refleja 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. Podemos ver en la música una configuración esencialmente dialógica en la medida en que el texto musical incluye un intérprete virtual (el receptor). Uno de los primeros intentos de estudiar el arte como hecho significativo o, lo que es lo mismo, como realidad semiótica, fue planteado por Jan Mukarovsky, quien dijo: "Todo contenido psíquico que traspasa los límites de la conciencia individual adquiere por el mismo hecho de la comunicabilidad el carácter de signo". (Mukai'ovsk9, 1936) La música, el arte en general, no es sólo expresión individual sino vivencia compartida. Su comunicabilidad es la que justifica su valor significativo y le da su carácter social. En este sentido, y especialmente si es de arte de lo que hablamos, podemos adoptar una visión más amplia de la

comunicación y considerar el hecho de que la comunicación no sólo se establece cuando hay una transmisión de información de tipo conceptual, traducible en palabras de forma unívoca. Cuando hablamos de comunicación artística, junto a la transmisión de información semántica sobre la base del significado conceptual debemos considerar la posibilidad de hablar, entre otras cosas, de información estética y de significado afectivo.

Por último cabe decir que, en la medida en que la música se constituye como un sistema convencional de signos, supone un proceso de interpretación y esto implica la existencia de comunicación (Bobes Naves, 1987: 41). Y si alguien no entiende el contenido artístico de una obra musical el único problema es que carece del código necesario. (Talens, 1978: 34)

5. LA MÚSICA COMO LENGUAJE

Y si, como acabamos de hacer, consideramos que la música es un sistema convencional de signos que permite establecer procesos de comunicación, la pregunta que viene a continuación es, lógicamente, si podemos hablar de lenguaje en relación con la música.

En este punto es interesante acudir a los planteamientos de Yuri Lotman, (Lotman, 1910: 17 y ss. Cfr. también Talens, 1978) quien plantea una de las visiones del fenómeno del arte más interesantes desde el punto de vista de la semiótica. Según Lotman podemos definir como lenguaje cualquier sistema organizado de signos que sirva para la comunicación entre dos o varios individuos. Aquí entrarían tanto las lenguas naturales como las lenguas artificiales, metalenguajes de las ciencias, etc., pero también lo que Lotman llama "lenguajes secundarios", estructuras de comunicación que se superponen a la lengua natural, como el arte, el mito o la religión.

El hablar de lenguaje de esta manera implica la consideración de un sistema abstracto, común para emisor y receptor, que hace posible la comunicación. (Lotman, 1970: 26) Puede hablarse así del lenguaje del teatro, del cine, de la pintura o de la música, y del arte en general como lenguajes particulares. El arte sería para Lotman un lenguaje modelizador secundario, esto es, construido sobre el modelo de la lengua (secundario) pero creando su propio modelo (modelizador). Dado que la conciencia del hombre es una conciencia lingüística, todos los modelos superpuestos sobre la conciencia,

incluido el arte, pueden definirse como sistemas secundarios. "Así el arte puede describirse como un lenguaje secundario y la obra de arte como un texto en ese lenguaje". (Lotman, 1970: 20) Pero en la medida en la que el lenguaje del arte construye su propio modelo no necesita de la lengua para su decodificación. Una vez entendido esto nos alejamos de la tentación de traducir el sentido de la obra de arte a palabras o, dicho de otro modo, de negar tal sentido si no es directamente traducible en palabras. Otra cosa es que utilicemos las palabras para explicarlo, como las utilizamos para explicar todo lo demás.

Todo sistema que sirve a los fines de comunicación entre individuos puede definirse como lenguaje y la música es un lenguaje en la medida en la que instaura la comunicación. De hecho, todo fenómeno social es en esencia lenguaje, en la medida en la que identificamos el lenguaje con la instauración de la comunicación, el intercambio por el que se establece el ámbito social mismo. (Court, 1971: 14) Pero, además, como veremos, la música es un sistema de signos que comunica valores de sentido.

Por otro lado, podemos hablar de lenguaje en el sentido de una función generalizada y global, expresiva y comunicativa del hombre que puede presentarse a través de la palabra pero también a través de la expresión de las diferentes artes. No se trata de identificar o asimilar música y palabras sino de extender a la música las cualidades expresivas que reconocemos a la palabra. (Dorfles, 1959: 265)

En definitiva, se trata de ampliar el concepto de lenguaje para superar los límites de la palabra y atender a los distintos ámbitos expresivos de los que se vale el ser humano para establecer los procesos de comunicación, de interacción en definitiva, que subyacen a los diversos fenómenos culturales.

6. EL TEXTO ARTÍSTICO

Acabamos de decir, siguiendo a Lotman, que el arte puede describirse como un lenguaje secundario y la obra de arte como un texto en ese lenguaje. Efectivamente, desde un punto de vista antropológico general se puede definir el texto como el objeto de toda comunicación que se constituya sobre una estructura signica, por lo que se puede hablar de texto en relación con una novela, un ballet, una canción, una pintura, una

escultura, etc. Vernos que este planteamiento supone una ampliación del ámbito de aplicación de un término proveniente del campo científico de la lingüística que va a resultar básico para la comprensión hermenéutica de la cultura. (González Martínez, 2006)

De acuerdo con esto, la definición de texto en general y de texto artístico en particular no podrá ser completa sin una consideración complementaria de los aspectos que tienen en cuenta las figuras del remitente y el destinatario, entendidos como elementos para-textuales más que como extra-textuales en sentido radical. (Lotman, 1970: 75)

Lotman (1970: 71 y ss.) considera, además, el texto como una práctica social caracterizable por tres componentes que lo definen:

1. *Expresión*. El texto se halla fijado en unos signos que determinan su expresión y lo oponen a las demás estructuras extratextuales. En la dicotomía saussuriana de *langue y parole* el texto se incluye en el dominio de la *parole*, lo que justifica la coexistencia de elementos sistémicos y extrasistémicos, responsables del estatus peculiar y característico del sentido textual.

2. *Delimitación*. Rasgo inherente al texto, por el cual se opone a todos los signos manifestados materialmente no incluidos en sus límites y a todas las no delimitadas.

3. *Carácter estructural*. El texto revela una organización estructural interna que sobrepasa la simple sucesión de signos entre sus límites.

Por último, es necesario resaltar, como hace Lotman, que la sustancia material del texto está constituida, no por cosas, sino por relaciones entre cosas. (Lotman, 1970: 73)

Igualmente interesante nos resulta la caracterización que lleva a cabo Roland Barthes del texto, frente al concepto de obra literaria, de forma mucho más abierta y dinámica: Barthes considera el texto no como un producto estético, como una estructura, como un objeto, como un conjunto de signos cerrados, dotados de un sentido que hay que encontrar, sino como una práctica significativa, como una estructuración, como un trabajo y un juego, como "un volumen de huellas en trance de desplazamiento". (Barthes, 1985: 12-13) Hay que destacar cómo la postura de Barthes, al igual que la de

Lotman, amplía el concepto de texto hasta rebasar los límites de la escritura y la literatura.

Esta concepción del texto como un proceso semiótico y no como un objeto está en la base de todos aquellos planteamientos que intentan superar el inmanentismo a través de la consideración de factores contextuales y de índole pragmática. Sin embargo, resulta curioso ver cómo no se ha olvidado del todo la vieja postura y se mantiene latente en aspectos como la distinción entre discurso y texto. El concepto de discurso complementa y amplía al de texto y, aunque a veces son sinónimos, en otros casos se usan con un valor ligeramente diferente. Así, el primero viene caracterizado por un carácter interactivo y dinámico, mientras que el segundo frecuentemente soslaya ese rasgo de la interactividad y se presenta con un carácter más estático. Normalmente el término texto se usa más en la tradición estructuralista. Algunos ven en él un carácter más inmanente, más cercano a la idea de "obra" artística, mientras que el término discurso subraya ese carácter procesual que hemos visto en la caracterización de Barthes y propicia la consideración de los elementos derivados del contexto situacional. A esto se puede añadir la consideración de la dimensión temporal. Así, en el caso de las llamadas artes del tiempo, como la música o la literatura, resulta especialmente apropiado hablar de *discurso* en lugar de hablar de *texto* o de *obra*.

7. EL ANÁLISIS SEMIÓTICO DEL TEXTO ARTÍSTICO

Según la teoría semiótica de Morris (1938) se puede distinguir tres niveles de funcionamiento de los signos, que determinan a su vez tres niveles de análisis:

- *Sintáctico*: considera las relaciones entre los signos. Cuando hablamos de la sintagmática en el caso del arte no debemos identificarla necesariamente con la sintagmática lineal de las lenguas naturales. Dependerá del medio, y las relaciones entre los signos se establecerán en diversas jerarquías, según los diferentes procedimientos de estructuración. En el caso de la música, la dimensión vertical, el eje de la simultaneidad, interactúa de manera constante con la dimensión horizontal, el eje de la sucesión (pensemos en la interacción armonía *vs.* melodía).

- *Semántico*: considera el significado de los signos. Ya vimos antes que ésta es una dimensión fundamental, pero no es la única a tener en cuenta. En el siguiente apartado profundizaremos en este nivel.

- *Pragmático*: considera las relaciones entre los signos y los sujetos implicados en el proceso. Fundamentalmente se trata de entender la relación entre el autor y la obra y entre ésta y el receptor y la manera en la que ambos participan en el proceso y aparecen implícitos en el propio texto. Dentro de la esfera de lo artístico, de lo creativo, 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 replanteamientos. 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, mientras que el destinatario presupone su colaboración en el proceso. En el caso de la música habrá que considerar la labor de intermediación del intérprete, quien de alguna manera participa de las funciones del autor y del receptor, en la medida en que es el emisor del mensaje tal y como lo percibe el receptor y es también, antes que nada, receptor del mensaje del autor. En este punto hay que tener claro que pretendemos adoptar una perspectiva semiótica, no sociológica. Dicho de otro modo: nos interesan los aspectos extratextuales, básicamente las relaciones entre los signos y los agentes implicados en el proceso (autor-intérprete-receptor), en la medida en la que funcionan en el texto (1938: 19), en la medida en la que el texto adquiere valores de sentido de su relación con los sistemas culturales en los que se inscribe en el momento de la creación o de la recepción.

Ha de quedar claro, por último, que se trata de una distinción metodológica y que los tres niveles se encuentran imbricados en el discurso.

8. NATURALEZA DEL SENTIDO MUSICAL

Ya hemos comentado más arriba que el sentido es el objeto último y específico de la investigación semiótica. En el caso de la música la definición del sentido textual se enfrenta a ciertas peculiaridades. En primer lugar surge lo que podríamos llamar el problema de la indeterminación. (González Martínez, 1997: 44-69) Se dice que, frente a la precisión y estabilidad conceptual del lenguaje verbal, la naturaleza del lenguaje musical viene definida por su carácter indeterminado. Ahora bien, el hecho de que sea

indeterminado no implica que sea menos real. De hecho más que de indeterminación se podría hablar del carácter polisémico o polivalente del sentido musical.

Es importante tener en cuenta la complejidad del texto musical, lo que implica considerar en todo momento relaciones complejas y una constante interacción de elementos. En música es difícil que dos elementos coexistan sin interferirse y, además, la codificación se realiza en diversos niveles y con la participación de diversos códigos. Ante esto se puede hablar de ambigüedad significativa y de un consecuente problema comunicativo o, por el contrario se puede enfocar el asunto como una cuestión de virtualidad significativa. La diferencia supone pasar del defecto a la virtud.

A esto se une la necesidad de considerar que cuando hablamos de música, en la mayoría de los casos, estamos hablando de un objeto artístico. El texto artístico se configura como un objeto con unos rasgos específicos que le son propios por tal hecho, y no debe haber ningún inconveniente en considerar la indeterminación del sentido como una manifestación más del carácter esencialmente ambiguo y plurisignificante que caracteriza a cualquier manifestación artística. El texto artístico significa por lo que es y por cómo es. Es una obra abierta que propicia múltiples lecturas. Se plantea como una propuesta, un campo de posibilidades, un discurso en el que predominan y resultan característicos los valores connotativos.

En cualquier caso la indeterminación no es tan exagerada. Se puede hablar de un significado variable pero dentro de ciertos límites, en función del sistema de pertinencia que determina el propio texto, al imponer condicionantes y limitar las posibilidades semánticas. Se trata de una polisemia controlada, no indiscriminada o infinita. Las circunstancias enunciativas suponen la intervención de elementos contextuales y paratextuales (título, texto verbal integrado, programa, comentarios, etc.) que suponen una realidad textual y que determinan un proceso de monosemización. Este proceso permite la eficacia comunicativa sin que se resienta la economía necesaria en el nivel sistemático. Se puede decir que el propio texto aporta los mecanismos necesarios para su correcta interpretación. De hecho es lo mismo que sucede con el lenguaje verbal. Cabe plantearse si no le estamos exigiendo al lenguaje musical algo que ni siquiera ocurre en el lenguaje verbal.

Por último es importante distinguir entre los tres ejes básicos del *significado*, la *designación* y el *sentido*, definidos por Coseriu en el ámbito lingüístico. (González Martínez, 2004) Estos tres conceptos permiten delimitar tres tipos de contenido que resultan útiles para comprender lo que se configura como el universo conceptual y los modos de significar de la música. Dichos conceptos no son mutuamente excluyentes y pueden funcionar simultáneamente:

- *Significado*: es el contenido de una expresión en cuanto dado en una lengua y por la lengua misma, independientemente de sus usos particulares en determinados contextos y circunstancias de enunciación. Cabe plantearse si existe realmente algo que podamos llamar *significado* de las unidades musicales. La especificidad de la semántica musical radica en que sus posibilidades semánticas vienen dadas precisamente por esa ausencia de determinación en el nivel del significado. Imprecisión significativa se convierte así, como hemos visto, en virtualidad significativa. La música, la más expresiva de todas las artes, es la que más se resiste a determinaciones conceptuales predefinidas.

- *Designación*: referencia a la realidad en un acto de hablar y en una situación concreta. Hemos pasado de lo universal del significado a lo particular de las referencias individuales y concretas, de los hechos de lengua a los de discurso. Hablaremos de designación en música cuando nos encontremos con unidades que pongan en funcionamiento cierta capacidad de hacer referencia a un estado de cosas u objeto de la realidad. Este es el nivel de sentido del que participa en mayor medida lo que se conoce como música descriptiva, cuya intencionalidad consiste en actualizar un proyecto representativo determinado.

Sentido: Hablar de sentido implica situarse en el nivel textual y considerar el suplemento de contenido textual específico que se suma al significado conceptual y a la referencia designativa en cada acto de habla. Éste es sin duda el tipo de contenido más interesante en relación con el texto artístico y, por tanto, en el ámbito musical, puesto que nos permite comprender las fuerzas integradoras del discurso y su valor artístico. Es en la dimensión discursiva cuando tiene lugar el proceso semiótico que instituye al texto como objeto poseedor o generador de sentido. Pero es aquí también donde el problema alcanza su mayor grado de complejidad ya que entran en juego diversos factores pragmáticos, como los derivados de la influencia de los contextos (*con-textos* y *co-textos*) y las peculiaridades de cada instancia enunciativa concreta.

El contenido semántico final del discurso será en realidad el resultado de la suma y la interacción de todos estos contenidos: determinaciones convencionales, mecanismos icónicos y valores pragmáticos. En el caso de la música el estudio del nivel de las unidades constitutivas mínimas realizado a priori aportará, en principio, poca información puesto que el momento fundamental del proceso de atribución de sentido no se realiza en el nivel de las unidades constitutivas mínimas, sino en el de la actualización discursiva, mediante estrategias textuales globales.

9. VALORES DE SENTIDO EN LA MÚSICA

Y finalmente cabe plantearse en qué consiste ese sentido del discurso musical, cuáles son los valores semánticos que puede generar la música. Tomando como referencia una serie de efectos de sentido fácilmente constatables en diferentes obras musicales podemos establecer unas categorías básicas de acuerdo con el tipo de información que transmiten:

- *Referencias culturales*: Son aquellos valores que transmite la música en tanto que objeto de una cultura de la que toma su sentido. Valores basados en la tradición cultural en la que nace la obra y que permiten relacionar algunos de sus rasgos con ciertos contenidos a través de determinadas convenciones propias de cada cultura.

- *Información estética*: Información sobre la propia configuración artística de la obra. Son aquellos valores de sentido que hacen referencia a la obra musical como tal objeto artístico. Fundamentalmente aportan información sobre la propia obra en tanto que integrante de una corriente de estilo, a la vez que contribuyen a definir el estilo de ésta y otras obras.

- *Valores estructurales*: Son aquellos valores de sentido que aluden directa o indirectamente a la organización estructural del texto musical, a las unidades constitutivas y sus relaciones y que hacen posible su aprehensión y adecuada comprensión.

- *Valores descriptivos*: Son los relacionados con la capacidad descriptiva de la música, con la posibilidad de aludir de manera representativa a determinados aspectos de la realidad a través de elementos del texto.

- *Valores afectivos:* Son aquellos que sirven para definir un ámbito expresivo, que permiten caracterizar situaciones y expresar o evocar en el receptor determinados sentimientos o estados anímicos.
- *Valores simbólicos:* Estos serán básicamente los valores generados a través de las relaciones de tipo convencional existentes entre determinados rasgos formales y ciertos elementos conceptuales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (1978). *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*. Madrid: Cátedra.
- Barthes, Roland (1985). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Bobes Naves,^{M.} Carmen (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- Calabrese, Omar (1985). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Chatman, S., Eco, U., Klinkenberg, J.M. (eds.) (1979). *A Semiotic Landscape / Panorama sémiotique*. La Haya: Mouton. (Actas del primer congreso de la Asociación Internacional de Semiótica, Milán, junio de 1974).
- Court, Raymond (1971). "Langage verbal et langages esthétiques". *Musique en Jeu*, 5, 16-29.
- Dories, Gillo (1959). *El devenir de las artes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Eco, Umberto (1968a). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1975.
- (1968b). *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1970.
- Francés, Robert (1958). *La perception de la musique*. París: Vrin, 1984.
- González Martínez, Juan Miguel (1996). *La lleterosemiosis en el discurso musical y literario. Hacia una semiótica integrada de la música y el lenguaje*. Murcia: Universidad de Murcia, 1996.
- (1997). *El sentido en la obra musical y literaria*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.
- (1998). "La dinámica isotópica como fundamento del discurso artístico músico-literario". *Imafronte*, 12-13, 151-162.

- (2004). "Semántica interlingüística. Los conceptos de significado, designación y sentido en una semiótica de la música". En AA.VV. *Interculturalidad, insularidad, globalización*. La Laguna: Universidad de La Laguna, 2007, T. I, 305-326.
- (2006). *Semiótica de la música vocal*. Murcia: Universidad de Murcia, 2007.
- Jakobson, Roman (1968). "La lengua en relación con otros sistemas de comunicación". En *Obras selectas, I*. Madrid: Gredos, 1988, 301-310.
- Lotman, Iuri M. (1970). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1978.
- Meyer, Leonard B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Morris, Charles (1938). "Fondements de la théorie des signes". *Langages*. 35, 1974, 15-21. (Trad. esp. en Nattiez, J. J. (Comp.). *Problemas y métodos de la semiología*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1979, 21-28).
- Mukarovsky, Jan (1936). "El arte como hecho semiológico". En *Escritos de Estética y Semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Nattiez, Jgan Jacques (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. París: Union Générale d'Éditions.
- Peirce, Charles Sanders (1955). *Philosophical Writings of Peirce*. Nueva York: Dover.
- Saussure, Ferdinand de (1922). *Curso de lingüística general*. Madrid: Akal, 1981.
- Stefani, Gino (ed.) (1975). *Actes du premier congrés internationale de sémiotique musicale*. (Belgrado, 17-21 octubre de 1973.) Pesaro: Centro di Iniziativa Culturale.
- (1976). *Introduzione alla semiotica della música*. Palermo: Sellerio.
- Talens, Jenaro (1978). "Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión". En AA.VV. *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*. Madrid: Cátedra, 17-60.