

Modalidades veridictorias en el discurso operístico

Juan Miguel González Martínez
Universidad de Murcia

Introducción

Sorprende constatar que, cada vez más, encontramos la música de una forma u otra asociada a categorías y valores derivados del concepto de verdad. Se habla constantemente de versiones “auténticas” de piezas de música antigua, o de criterios “históricos” para su interpretación, del carácter “testimonial” de algunas canciones de protesta y de la “sinceridad” de sus autores, de escenografías “legítimas” para las óperas de una u otra época, de la “verosimilitud” de un *tempo*, de la “honestidad” de tal o cual intérprete, etc. Y, por supuesto, también se recurre a términos que suponen la negación de la verdad en alguna de sus formas.

Y quizá sorprende, sobre todo, porque en estos casos se suele tratar precisamente de una verdad que supera la verdad del propio enunciado. Desde Platón se asume que los poetas son unos mentirosos y que la obra de arte es un engaño, de los sentidos o de la razón, pero en cualquier caso un engaño. Y ahí precisamente reside su interés. Esto, lejos de ser un problema, es precisamente lo que le permite ser como es y trascender los he-

chos particulares para elevarse a categorías universales. Lo verídico no es algo que tenga una importancia fundamental en la medida en que de lo que estamos tratando es de arte.¹ En arte lo que realmente importa no es la existencia efectiva de aquello que se expresa o representa, sino la coherencia del propio discurso. Y dentro de ésta, en último extremo, sólo se puede tratar de lo que tradicionalmente se conoce, especialmente en relación con el teatro, como la verosimilitud de las situaciones o el decoro de los personajes. Aristóteles sostiene que aquello en lo que difieren el historiador y el poeta no es en decir las cosas en verso o no, sino en que el primero dice lo que ha ocurrido y el otro qué podría ocurrir: “No es obra de un poeta el decir lo que ha sucedido, sino qué podría suceder, y lo que es posible según lo que es verosímil o necesario” (Aristóteles, 1982: 75).

En el caso de la ópera se trata de literatura y, más concretamente, de teatro. Y es en éste donde adquieren mayor relevancia las ideas platónica y aristotélica comentadas. Por definición, el teatro es un engaño. El término “farsa”, originario del teatro (así se llamaba antiguamente a las comedias), se usa frecuentemente en un sentido figurado para referirse a algún tipo de enredo o trama para aparentar algo o mentir. Y esto es así porque en el teatro se miente. Alguien se presenta, habla y actúa como si fuera otra persona diferente a quien en realidad es.² A esto hay que añadirle el que la música se entienda como un juego de sugerencias o evocaciones, como un entramado connotativo que no afirma nada categóricamente, pero que posee una gran capacidad para generar muy diversos efectos de sentido. No es por casualidad el que la ópera surja precisamente en el Barroco, un momento en el que predomina una visión dramática de la vida y, especialmente, del arte. Una época en la que el mundo se ve

¹ Dejando aparte, claro está, posturas como el “realismo socialista”, formulado por Gorki en 1934 y que tanta trascendencia tuvo en la Unión Soviética.

² Aristóteles, cuando trata de las formas de la mimesis, caracteriza la forma dramática como aquella en la que “los mimetizados, en cuanto tales, se presentan como seres que actúan y obran” (Aristóteles, 1982: 63).

como un “gran teatro”, citando el título del auto de Calderón, y la vida humana como una comedia, tema éste, repetido y utilizado constantemente tanto por autores literarios como por predicadores.

Aun así, y quizá por ello, en la ópera hay más verdad de lo que nos hace creer, como sucede en toda la literatura y en el arte en general.³ Su independencia de la verdad histórica y la medida en la que plantea su propia verdad dentro de los límites y categorías establecidos por el propio discurso es lo que, como hemos comentado antes, le permite trascender la verdad particular, la de los hechos concretos, para alcanzar la verdad universal, la de los valores humanos, ajena a circunstancias como un espacio, un tiempo o unos actores determinados. “Y por eso la poesía es más filosófica y noble que la historia, pues la poesía dice más bien las cosas generales y la historia las particulares” (Aristóteles, 1982: 75). La verdad de *Don Giovanni*, como la de *Hamlet*, no tiene que ver con la existencia de un caballero mujeriego en Sevilla o un indeciso príncipe en Dinamarca.

Pero, aparte de esa verdad que los convierte en mitos, hay otra: la de la escena. Ésta no se reduce a la de aquello que se cuenta, a la del enunciado, definida por las coordenadas válidas para el mundo que éste crea. Incluye, además, la de la enunciación, la instancia en la que el enunciado se actualiza, se convierte en discurso.⁴ La obra instaaura un universo de discurso que es el trasunto de un mundo posible y determina el sentido textual. Pero, también, en tanto que fenómeno cultural, es en sí misma un acto de comunicación que implica consustancialmente a unos sujetos emisores y receptores, sean éstos actuales o virtuales. En definitiva, la obra es la consecuencia de un acto de enunciación por parte de su autor, que se actualiza en la instan-

³ Sobre el concepto de verdad literaria, *cfr.* Doležel, 1980: “Verdad y autenticidad en narrativa”.

⁴ Sobre la distinción entre *enunciación* y *enunciado*, *cfr.* Greimas y Courtés, 1979.

cia de la ejecución, componente esencial presupuesto por la propia obra (González Martínez, 1996b). Aquí, en la escena, el juego que genera el sentido surge de la tensión entre lo que vemos y lo que escuchamos, entre lo que se dice y lo que se muestra, entre lo que se nos cuenta y lo que sabemos, entre lo que parece y lo que es, entre apariencia y verdad, en definitiva. Participar en este juego es el principal interés del espectador. A pesar de lo que muchos crean, en la ópera el auténtico espectador⁵ no se limita a escuchar una música muy hermosa mejor o peor cantada, sino que participa en el juego. Busca la verdad.

Y la encuentra. Al final los engaños se descubren, se sabe quién es quién, el mentiroso es desenmascarado y tiene que sufrir las consecuencias que se derivan de su mentira. Y todo esto, en buena medida, gracias a la música. Si no fuera así no estaríamos hablando de ópera. La música aporta una verdad especial en la manera de contar. Hay una franqueza esencial, consustancial al discurso musical. Y lo mismo sucede en el literario. Y la ópera, por definición, participa de ambas, a la vez que crea una nueva, propia y específica. La ópera tiene su forma de decir, de mostrar la verdad y de hacer que el lector/oyente/espectador la experimente como algo no sólo conocido sino más bien vivido.

Pero, por añadidura, la ópera, como toda obra de arte en cuanto tal, propone un desafío. Hay una serie de unidades que tienen como función esencial plantear, de muy diversas maneras, una pregunta, un enigma y, sobre esta base, articular las posibles respuestas y las circunstancias que pueden preparar, sugerir o retrasar la respuesta adecuada a esa pregunta, la resolución del enigma:

los términos hermenéuticos estructuran el enigma según la expectativa y el deseo de su resolución. La dinámica del texto (desde el momento que implica una verdad por descifrar) es, pues, paradójica: es

⁵ Cfr. nuestras consideraciones acerca de lo que llamamos *oyente implícito*, en González Martínez, 1997: 256-259.

una dinámica estática: el problema es mantener el enigma en el vacío inicial de su respuesta; mientras que las frases aceleran el “desarrollo” de la historia y no pueden menos que conducir, desplazar esta historia, el código hermenéutico ejerce una acción contraria: debe disponer en el flujo del discurso retrasos (revueltas, detenciones, desviaciones); su estructura es esencialmente reactiva, pues opone al ineluctable avance del lenguaje un juego escalonado de detenciones: entre la pregunta y la respuesta hay todo un espacio dilatorio (Barthes, 1970: 62).⁶

Para intentar comprender cómo se plantea en la ópera eso que podemos denominar *el juego de la verdad*, hay que indagar en la forma en la que el creador plantea el enigma fundamental, lo que constituye el sentido esencial de la obra y lo que define el proyecto narrativo. Además, es importante ver cómo presenta cada uno de los hechos, situaciones y circunstancias que constituyen el planteamiento y desarrollo de dicho proyecto, y de qué manera contribuyen a definir el enigma a la misma vez que paulatinamente aportan las claves para su resolución. Se trata, en último extremo, de ver de qué manera esa relación entre apariencia y verdad a la que antes aludíamos se concreta en el discurso y determina la búsqueda de la verdad por parte del receptor.

1. La veridicción

Para ello recurrimos al concepto de verdad, tal y como se entiende en la semiótica greimasiana:

La verdad designa al término complejo compuesto por los términos ser y parecer situados en el interior del cuadro semiótico de las modalidades veridictorias, en el eje de los contrarios. Es útil subrayar que lo “verdadero” está situado en el seno mismo del discurso, pues es el resultado de las operaciones de veridicción, con lo que se excluye

⁶ Cfr. también Barthes, 1970: 12.

toda relación (o toda homologación) con un referente externo (Greimas y Courtés, 1979: 432.).

La cita, en principio, parece compleja, pero resulta muy valiosa como punto de partida en la medida en que permite tratar la cuestión de forma bastante precisa, como se irá viendo.

En primer lugar, conviene fijarse en la segunda frase de las dos que componen la cita. Los autores subrayan que la verdad hay que buscarla en el propio discurso y no en la realidad extradiscursiva. Las condiciones que la definen no tienen por qué ser las mismas que las del mundo en que vivimos. Son las del mundo que crea el propio discurso.⁷ Y esto es válido en todos los casos. Da igual que se trate de un relato de ciencia ficción como de una historia basada en hechos verídicos.⁸ Las reglas y los mecanismos de veridicción serán aportados por el propio discurso. Así, en la ópera de Mozart la verdad es que Don Giovanni es arrastrado al infierno por la estatua del Comendador, y en la ópera de Rimsky-Kórsakov, Salieri envenena a Mozart.⁹ Del mismo modo, un personaje puede hacer creer a los demás que no es él sino otro simplemente con cambiar sus vestidos, aunque sea parcialmente. Una capa y un sombrero bastan. Queda claro, pues, dónde hay que buscar la verdad y sus condiciones.

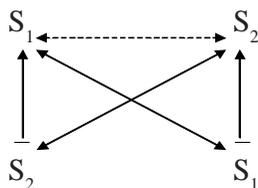
Una vez aclarado esto, la primera parte de la cita anterior va a servir de ayuda para entender cómo se plantea la verdad en el interior del discurso. En ella se remite al cuadro semiótico de las modalidades veridictorias.

⁷ “La fuerza activa de la semiosis reside precisamente en su capacidad para construir mundos posibles relacionados en muchos modos distintos con el mundo real.” Doležel, *op. cit.*

⁸ Sobre la ficcionalidad en la semántica literaria, *cfr. loc. cit.*

⁹ Nikolai Rimsky-Kórsakov: *Mozart y Salieri*, ópera estrenada en 1898 y basada en una novela corta homónima de Alexander Pushkin, publicada en 1830. En 1979 el dramaturgo Peter Schaffer retoma la historia y estrena en Londres la obra titulada *Amadeus*, que más tarde, en 1984, fue llevada al cine por Milos Forman.

El cuadro o cuadrado semiótico (Greimas y Courtés, 1979: 96-99), en términos generales, constituye un instrumento lógico de considerable valor desde el punto de vista analítico. Consiste en una representación gráfica de la articulación lógica de una categoría semántica cualquiera, establecida sobre una oposición entre dos términos y una tipología de relaciones:



donde:

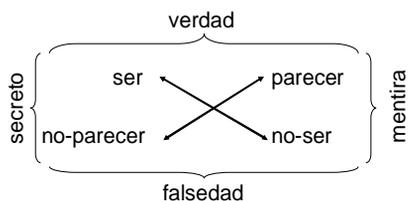


relación de contradicción



relación de contrariedad

de complementariedad



tores recurren precisamente a la pro-
tórico de la categoría de la veridicción:

Según esto, *ser* y *parecer* son contrarios, al igual que la negación de ambos, y estas relaciones definen los términos *verdad* y *falsedad*. Por otra parte, entre *ser* y *no-parecer* se establece una relación de complementariedad para definir el término

secreto, y lo mismo sucede entre *parecer* y *no-ser*. Finalmente, *verdad* y *falsedad* son términos contradictorios, mientras que *secreto* y *mentira* son contrarios. Es fácil de entender si se considera el siguiente ejemplo: Se afirma, en relación con diversos sujetos, que son policías y es necesario verificar dicha condición en cada caso, de acuerdo con las diversas circunstancias. Se puede obtener alguno de los siguientes supuestos:

1. el sujeto *es* policía y lo *parece* → *verdad*.
2. el sujeto *es* policía pero *no lo parece* → *secreto*.
3. el sujeto *no es* policía pero lo *parece* → *mentira*.
4. el sujeto *ni es* policía ni lo *parece* → *falsedad*.

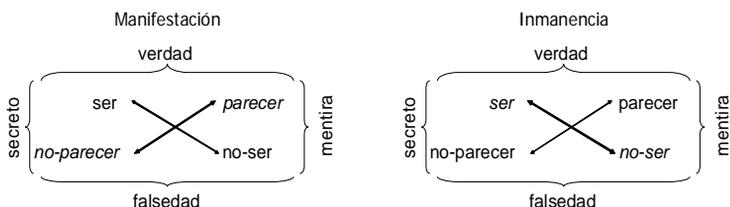
Se ve claro que, por ejemplo, la diferencia entre un policía de paisano y alguien que se hace pasar por policía sin serlo está en que el primero mantiene su condición en secreto (“policía secreta”, se les llama), mientras que el segundo miente. Por otro lado, si un policía de uniforme se nos presenta como tal y nos ofrece su ayuda *es* y *parece* policía, es *verdad* que lo es, mientras que si un bombero se presenta vestido de bombero y dice que lo es, *ni es ni parece* policía. Es *falso* que lo sea.

Así pues, al *ser del ser* puede tratársele como una categoría modal¹⁰ y proyectársele en el cuadro semiótico, en la manera en la que se ha visto. Greimas y Courtés afirman en relación con las modalidades veridictorias que:

[...] la categoría de la veridicción está constituida por la puesta en correlación de dos esquemas: el esquema *parecer/no-parecer* es llamado manifestación y el de *ser/no-ser*, inmanencia. Entre estas dos

¹⁰ Cfr. González Martínez, 1996b. Sobre la modalidad en general, cfr. especialmente Greimas, 1976. Todo el número 43 (septiembre de 1976) de la revista *Langages* está dedicado a las modalidades, desde los puntos de vista lógico, lingüístico y semiótico, e incluye una bibliografía en las pp. 116-124. Cfr., además Greimas y Courtés, 1979. Sobre la modalidad en música cfr., además del primer trabajo indicado, Tarasti, 1986a, Tarasti 1987 y Tarasti, 1989.

dimensiones de la existencia se cumple el “juego de la verdad”: inferir la existencia de la inmanencia a partir de la manifestación es estar sobre el ser del ser. (Greimas y Courtés, 1979: 434.)



De lo que se trata, en definitiva, es de, a través de lo que se nos muestra, de lo que ven nuestros ojos y oyen nuestros oídos, conocer la verdad. Ese es uno de los retos fundamentales que se le plantean al espectador que asiste a la ópera. Y su disfrute va a depender, en un grado importante, del grado de compromiso que adopte, de la medida en que esté dispuesto a participar en ese juego y concluya su hacer interpretativo con un *juicio epistémico* (con un *creer*) sobre la base de lo fenoménico interpretado.¹¹ Insistimos en que el espectador que vaya simplemente a escuchar buena música, podrá disfrutar, indudablemente, pero no logrará aprehender el verdadero sentido de la ópera como tal. Ni siquiera en lo más estrictamente musical, puesto que la música, en la ópera, es lo que es y como es en virtud de su naturaleza esencialmente dramática. Del mismo modo, adopta una actitud simplista quien reduce el sentido de la ópera al de la anécdota dramática. Indudablemente el libreto, el texto verbal, por sí mismo tiene ya un sentido directamente aprehensible sin la ayuda del componente musical y mucha gente defiende la posibilidad de entender en cierta medida una ópera cantada en una lengua incomprensible para el receptor. Sin embargo, está claro que en ambos casos lo que se produce es una aprehensión parcial de la totalidad de la obra. La

¹¹ Sobre las modalidades epistémicas, *cfr.* Greimas y Courtés, 1979: 149-150.

ópera ha de ser entendida esencialmente como “la captación de una anécdota dramática por la forma musical” (Boulez, 1966: 360). Su lenguaje recurre a una retórica específica basada en la dialéctica entre los diferentes elementos constitutivos (música, palabra, escenografía, etc.). Y éstos adoptan en cada momento una función diferente, de acuerdo con las necesidades globales que se plantea el proceso discursivo en su desarrollo.

Según lo dicho, se debe plantear cómo se articulan las dos dimensiones consideradas, *manifestación* e *inmanencia*, en qué consisten esos *ser* y *parecer*, cómo se “es” y se “parece ser” en una ópera. En el ejemplo antes comentado del policía y el bombero, considerábamos su vestimenta y sus afirmaciones. A través de ambas realizábamos nuestro juicio. En la ópera sucede algo muy similar. En este caso, en relación con los personajes, contamos fundamentalmente con los cuatro aspectos que referiremos a continuación. No quiere decir, de ningún modo, que los elementos considerados agoten las posibilidades de generación de sentido en el discurso operístico. Cualquier elemento que forme parte de la obra en cualquiera de sus dimensiones (escenográfica, actoral, etc.) es susceptible de adquirir una carga semántica que puede incluso llegar a ser relevante en la definición del sentido textual global. Simplemente hemos delimitado aquellos ámbitos que creemos que participan en mayor medida en el juego de la veridicción:

* El comportamiento. Lo que hacen los personajes, cómo se comportan, independientemente de lo que digan. Éste es un *hacer pragmático* y tiene un sentido realizativo. Su carácter modal es fácilmente reconocible en un doble sentido. Por un lado, se trata de un *hacer operatorio* (*hacer-ser*), un hacer que modifica las cosas, las construye, las transforma o las destruye. Por otro lado, es un *hacer manipulatorio* (*hacer-hacer*), un *hacer factitivo* que manipula a los seres:¹² Don Giovanni da muerte al

¹² Sobre el carácter modal del hacer y sus múltiples dimensiones, *cfr.* Greimas y Courtés, 1979: 204-205.

Comendador, el Duque de Mantua seduce a las mujeres y las olvida. Conocemos a los personajes a través del movimiento externo (posturas, conductas, acciones, etcétera).

* La apariencia. En relación con lo anterior, adquiere especial importancia cómo se presentan ante nosotros los personajes y en especial, cómo se visten. El vestido es un elemento fundamental para parecer-ser o aparentar: personajes vestidos según su condición, personajes travestidos, disfrazados, que se hacen pasar por otros, cambiando sus ropas o accesorios (Susana y la Condesa disfrazan a Cherubino). En este caso también se trata de un *hacer*. Éste es básicamente un *hacer cognoscitivo* y tiene un sentido semántico o descriptivo. Igualmente se puede considerar su carácter modal y distinguir entre un *hacer saber* y un *hacer creer*.

* El diálogo. El discurso de los personajes, un discurso, no se olvide, inserto en otro nivel, dentro del discurso operístico como tal.¹³ Aquí, además, es donde más se complica la cuestión. En cierto sentido porque, en cuanto *hacer*, participa de los rasgos de todos los anteriormente comentados. El discurso de los personajes es un *hacer-ser*, *hacer-hacer*, *hacer-saber* y *hacer-creer*. Es fundamentalmente un hacer comunicativo o *hacer-saber* (la mensajera le dice a Orfeo que Eurídice ha muerto), aunque frecuentemente adopta la forma de un *hacer-creer* (Don Juan quiere hacer creer que Doña Elvira está loca). Y, según los casos, también es un hacer operatorio (Monterone maldice a Rigoletto) o manipulatorio (Don Giovanni seduce a Zerlina). “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” (González Martínez, 1996b: 544). Pero, además,

¹³ Hablamos de diálogo en general, aun cuando en la ópera abunden los monólogos (las arias lo son prácticamente en su totalidad), puesto que consideramos la naturaleza esencialmente dialógica del lenguaje teatral, en el que incluso las reflexiones o los monólogos interiores son exteriorizados y comunicados a un oyente implícito.

es necesario distinguir entre la dimensión verbal y musical, los enunciados verbales y la música que sustenta esas palabras, porque no siempre coinciden en su sentido. De hecho es éste, quizá, el aspecto más interesante, pues se plantea como un fenómeno complejo de interacción. A él nos dedicaremos más abajo.

* La situación musical. Ya se ha considerado la música en el punto anterior, pero en este caso se trata de la música que rodea y define la acción, caracteriza las situaciones, que las subraya o comenta, una música que no es enunciada por ninguno de los personajes y cuyo sentido, por lo tanto, se genera en el nivel de la enunciación y no en el del enunciado. No es lo que se dicen los personajes entre sí, sino lo que se nos dice a nosotros. En este nivel el sujeto de la enunciación es el autor/compositor. El diálogo de los personajes se plantea en un contexto situacional determinado, definido por unas coordenadas de referencia temporales, espaciales, etc., y dentro de ese contexto, la dimensión musical desempeña un papel preponderante.

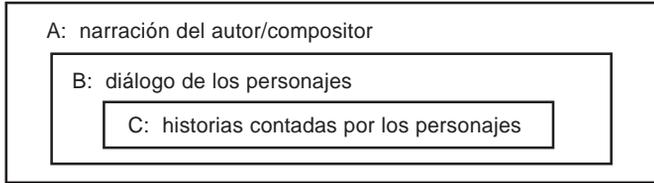
Sobredetermina, modaliza,¹⁴ el discurso de los personajes. Y va a ser especialmente determinante en relación con los procesos de veridicción. Así, la música de la orquesta es capaz de matizar, aclarar e incluso negar el discurso de los personajes.

Como se acaba de ver, es fundamental distinguir entre los diversos niveles discursivos que se integran en el texto, pues suponen la existencia de “mundos” diferentes (uno dentro de otro) en los que se desenvuelven distintos sujetos y en los que se expresan contenidos semánticos distintos; es en esos mundos

¹⁴ “En una concepción general de la modalidad se considera 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.” González Martínez, 1996b. *Cfr.* también Tarasti, 1986b.

donde la música adquiere valores muy diferentes. Siguiendo un orden progresivo de profundización se encuentra, en primer lugar, el nivel constituido por la narración del autor/compositor. Su enunciado constituye la ópera en su totalidad y en él habla sobre un “no-yo”, (Rigoletto, Don Giovanni...) disjuntados y proyectados en ese enunciado (desembrague actancial) situado en un “no-ahora” (desembrague temporal) y en un lugar “no-aquí” (desembrague espacial), opuestos al “yo-aquí-ahora” de la enunciación.¹⁵ La cuestión se complica cuando se considera el operador distópico o desembrague heteroactancial (desembrague éste de segundo grado, en relación con el anterior) que supone la introducción del diálogo, lo que lleva a un segundo nivel de complejidad. Por medio de esta nueva disjunción (desembrague enunciativo) se instaure en el enunciado un simulacro enunciativo o “enunciación enunciada” que introduce un discurso de segundo grado en la forma de diálogo. Este simulacro sólo se ve restringido por los embragues (música orquestal en las transiciones de una escena otra, por ejemplo), operadores isotópicos, que reenvían al nivel discursivo anterior y reinstauran la secuencia englobante (narración del autor/compositor). A esta situación se viene a sumar, en ocasiones, la intervención de un nuevo desembrague interno (de tercer grado, pues se establece desde la base del sistema de referencia instaurado por el desembrague anterior). En algunos momentos, uno de los interlocutores de esa estructura de diálogo “desembraga” al desarrollar algún relato sobre hechos acaecidos a los mismos u otros sujetos en otro momento y otro lugar, realizando una nueva disjunción actancial, temporal y espacial. (Monterone cuenta su deshonra, Doña Ana narra lo sucedido cuando confundió a D. Ottavio con otro, etc.) Se puede encontrar, así, en la mayoría de los casos, tres niveles discursivos claramente diferenciados, e inscritos uno dentro de otro:

¹⁵ Sobre los conceptos de *embrague* y *desembrague*, cfr. Greimas y Courtés, 1979.



En efecto, la ópera no consiste en un simple acto de comunicación en el que se transmite un mensaje, sino que, además y básicamente, *muestra* un proceso de comunicación distinto, comprendido en ella, hacia el cual los receptores adoptan una actitud perceptiva distinta.

2. Interacción música ↔ palabra

Conviene ahora precisar mediante qué procesos y en qué términos se produce la interacción entre los planos verbal y musical antes mencionada. La ópera se incluye dentro del ámbito general de la heterosemiosis,¹⁶ puesto que integra en un mismo discurso diversos sistemas semióticos. Se trata entonces de ver de qué manera los elementos musicales y verbales forman parte de las estrategias globales que generan los valores semánticos del texto.¹⁷ Las posibilidades son muy variadas. Dichos elementos pueden coincidir en diversa medida, complementarse, alternarse, subordinarse el uno al otro y viceversa, pero en líneas generales se puede hablar de dos mecanismos¹⁸ básicos: *focalización* y *convergencia*.¹⁹

¹⁶ Sobre el fenómeno de la heterosemiosis, *cf.* fundamentalmente González Martínez, 1989a, 1996a, 1997 y 2007.

¹⁷ Sobre esta cuestión *cf.* González Martínez, 2007, especialmente en el capítulo 2, "Caracterización semiótica de la música vocal", el apartado 2.2 "Equilibrio general entre lo verbal y lo musical", donde se trata con más detenimiento.

¹⁸ Utilizamos los términos "mecanismo" y "funcionamiento" en un sentido cercano a Estanislao Ramón Trives, esto es, en la oposición entre lo general y lo particular. (*Cfr.* Ramón Trives, 1979: 20 y 25.)

¹⁹ Tratamos por primera vez este aspecto en González Martínez, 1996a: I-319 y ss.

Focalización. Por un lado, se distingue todos aquellos casos en los que la *dominante*²⁰ semántica viene claramente establecida por uno de los dos lenguajes en juego, mientras que el otro se somete o adapta a aquél. El papel del ámbito subordinado no se reduce a ser un mero refuerzo del subordinante ni tiene por qué resultar menos importante en una valoración general sobre la mutua contribución al sentido textual. Simplemente hay una serie de rasgos que resultan especialmente pertinentes y sirven de clave en el proceso de decodificación. Estos rasgos dominantes orientan los procesos de atribución de sentido que el receptor realiza sobre los demás elementos significantes. La relación que se plantea entre subordinante y subordinado no se establece sobre una jerarquía de niveles de importancia semántica sino que consiste, más bien, en un reparto de funciones por el cual el subordinante recibe el papel de orientar el proceso de decodificación, lo que trae consigo que el subordinado lo necesite para ser convenientemente interpretado. La relación entre los ámbitos se concreta normalmente en términos de redundancia o complementariedad. En nuestro caso, una afirmación aparentemente importante del texto verbal puede convertirse en secundaria si la música la contradice y nos transmite el verdadero mensaje. A la inversa, éste recae a veces en una sentencia de un personaje que tiene como fondo una música que simplemente no aporta nada esencial al sentido fundamental del mensaje, sino que como mucho, lo subraya.

En este sentido, se suele coincidir en afirmar que, en aquellos casos en los que entra en juego este mecanismo de la *focalización*, es el dominio verbal, mediante su especificidad semántica, el que orienta las ambigüedades asociativas del musical. No obstante, también tiene lugar lo contrario, es decir, hay

²⁰ Para el concepto de *dominante* semántica, *cfr.* Jakobson, 1935: 145, quien la define como elemento focal de una obra de arte que gobierna, determina y transforma a los otros elementos y garantiza la cohesión de su estructura. *Cfr.* también Garrido Gallardo, 1983: 17 y Talens, 1978: 22. En relación con la música, *cfr.* Francès, 1958: 152.

casos en los que el texto musical, no sólo posibilita la actualización de significaciones implícitas en el texto verbal, sino que realmente es el que orienta la institución de sentido por parte de éste último. Un ejemplo muy claro de esto lo constituye el conocido *duettino* “Là ci darem la mano...” del *Don Giovanni* de Mozart (acto I, escena novena). Aquí, en la voz de Zerlina la música (a través de la síncopa de anticipación) contradice las palabras y permite saber lo que realmente está sucediendo.²¹ Otro ejemplo significativo de la manera en que la música puede asumir el papel de orientar el sentido del texto se aprecia claramente en la forma en la que, al final de la escena I del acto II de *La Traviata*, se asocia a la demanda de amor de Violetta un tema melódico básico en todo el desarrollo musical de la ópera, lo que eleva el sentido de lo expresado por las palabras de Violetta a tema fundamental de la obra (Fonk, 1985: 93).

Convergencia. Por otro lado, hay toda una serie de casos en los que, a diferencia de los anteriormente expuestos, no existe una clara diferenciación de funciones entre los elementos de los dos lenguajes, verbal y musical. En estos casos, lo que tiene lugar es simplemente una cooperación. No hay ya rasgos que se constituyan como *dominante* semántica y que sirvan como clave en el proceso de decodificación, sino una serie de elementos significantes que, todos juntos y de manera complementaria, contribuyen a generar el sentido textual.

Sin embargo, conviene precisar que el hecho de hablar de simple cooperación y de ausencia de *dominante* no implica, en modo alguno, una independencia tal que llegue a suponer la ausencia de interacción. La relación entre los diversos elementos significantes no se limita, pues, a una mera co-presencia, sino que plantea una relación de tipo dialéctico, en la que dichos elementos se van mutuamente complementando y enriqueciendo, sin que ninguno de ellos destaque por adoptar un especial papel de interpretante en el proceso de decodificación.

²¹ Sobre este ejemplo, *cf.* Noske, 1970: 175.

Este es el mecanismo que suele entrar en juego en aquellos casos en los que se dice que la música se limita a reforzar lo que ya viene expresado de manera precisa y completa por el texto. Esto no implica en modo alguno menospreciar lo que aporta la dimensión musical del texto y sobrevalorar la dimensión verbal, porque en realidad es la confluencia de todos los rasgos significantes que integran el texto lo que determina su significado.²²

En el caso de discursos tan complejos como el de la ópera resulta especialmente interesante ver cómo se organiza la dialéctica musical-teatral en torno a estos dos mecanismos, focalización y convergencia, no como fenómenos aislados sino como procesos integrantes de un discurso esencialmente unitario.²³ Así, hay momentos en los que la estructura musical es más fuerte que la estructura dramática, ya que toma una situación dada y aporta una serie de valores sémicos²⁴ que no sólo condicionan, sino que son los que determinan y definen precisamente todo el sentido de dicha situación. En este proceso de *convergencia* el desarrollo dramático ha sido el que ha llevado al planteamiento de dicha situación, mientras que la forma musical es la que le atribuye su sentido. Asimismo, hay momentos en los que la música está al servicio de la trama literaria y escénica y su función consiste en potenciar, resaltar al máximo, los elementos que delimitan el sentido dramático al que está plenamente subordinada, en el sentido que se ha apuntado más arriba al definir la *focalización*.²⁵ En realidad, el funcionamiento de ambos mecanismos en el discurso operístico o músico-literario en general

²² Sobre la semántica del texto músico-verbal, *cfr.* González Martínez, 1997: 25 y ss.

²³ *Cfr.* Boulez, 1966: 360-362.

²⁴ *Cfr.* el capítulo “Valores de sentido en la obra musical y literaria”, González Martínez, 1997: 71-135, en el que planteamos un esbozo de categoración de valores sémicos. *Cfr.* asimismo, González Martínez, 1994 y González Martínez, 1996a.

²⁵ *Cfr.* el ejemplo de Wagner comentado en Boulez, 1977: 382.

no difiere mucho de la manera en la que funcionan tanto en la música como en el lenguaje verbal por separado.

No obstante, en el caso de la ópera estos procesos se revisten de una enorme complejidad. Ésta se aprecia cuando se plantea la posibilidad de que en esos mecanismos de *focalización* y *convergencia* intervengan tanto elementos del mismo signo o semánticamente equivalentes como elementos semánticamente opuestos. Esto implica la puesta en funcionamiento de una intrincada red de relaciones interlingüísticas determinadas por fenómenos de redundancia y antinomia.²⁶ En este sentido, se puede hablar de *sinonimia* y *antonimia heterosemióticas*.²⁷ Hay veces en las que elementos pertenecientes a lenguajes o registros semióticos diferentes resultan, hasta cierto punto, semánticamente equivalentes. Cuando el autor/compositor pretende generar determinado efecto de sentido dispone de diversas estrategias discursivas para tal efecto. Por ejemplo, cuando se caracteriza un personaje se recurre tanto a elementos musicales como verbales. Piénsese en la magistral definición que hacen Mozart y Da Ponte del carácter de Leporello y de su evolución psicológica a lo largo de la ópera. Muestra su temor suplicando piedad y haciendo uso de la síncopa (“Ah, pietá, signori miei!...”, Acto II, escena II). Cuando se burla de Doña Elvira imita el lenguaje de su amo, hablando como tal y entonando un aire de minuetto (“Madamina, il catalogo e questo...”, Acto I, escena II), y cuando se compadece de ella lo dice (“Se non mueve / Nel suo dolore/ Di sasso ha il core...”) y utiliza el motivo melódico de Doña Elvira (“L’ultima prova de’Il amor mio...”, Acto II, escena V). Está claro que no se trata de una homología o sinonimia absoluta, lo que resulta imposible puesto que formas diferentes han de producir necesariamente sentidos diferentes, sino de un

²⁶ “d’une oeuvre à l’autre, les rapports entre parole et musique peuvent varier, allant de la convergence à la contradiction, en passant par toutes sortes de décalages, de compatibilités, de complémentarités.” (Ruwet, 1961: 55)

²⁷ Cfr. González Martínez, 1989a, González Martínez, 1996a y González Martínez, 2007.

cierto grado de afinidad semántica que permite hablar de una importante coincidencia de rasgos sémicos pertinentes en una determinada actualización y de unidades en cierta medida equifuncionales desde el punto de vista del proyecto comunicativo global. El autor, en el momento de dar forma a su obra, es consciente de que tiene algo que decir y de que posee a su alcance diversas sustancias expresivas y diversos medios para hacerlo. El hecho de admitir la posibilidad de que una misma función, un mismo efecto de sentido, pueda ser logrado mediante unidades morfológicamente diversas es el primer paso para comprender la manera en que actúa la compleja interacción de los elementos constitutivos dentro del texto heterosemiótico. Siempre queda, no obstante, un margen de diferencia que supone lo específico y peculiar de cada ámbito. La unidad textual no se consigue necesariamente a través de la anulación de las diferencias entre los ámbitos coparticipantes sino mediante la integración coherente de elementos diversos que comparten un mismo objetivo sémico.

Y del mismo modo que se puede hablar de una *sinonimia heterosemiótica* también cabe hablar del fenómeno totalmente opuesto y denominarlo análogamente *antonimia heterosemiótica*. Aunque lo más frecuente es la búsqueda de un alto grado de coincidencia sémica entre los lenguajes en juego,²⁸ a veces se aprovecha la posibilidad de que suceda todo lo contrario y se orienta la generación de sentido por parte de cada uno de los ámbitos, musical y verbal, de forma totalmente diversa e incluso contraria. Esto viene posibilitado por la autonomía significativa y referencial de las unidades constitutivas del texto aunque, como ya se ha visto, la producción de sentido no se realice de forma autónoma sino integrada. Esto hace que las unidades verbales y musicales generen sentidos opuestos y permite, a su vez, generar efectos

²⁸ “il faut d’ailleurs éviter qu’il y ait ‘quelque disparate’ entre les paroles et la musique”, Imberty, 1973: 193.

de indudable interés, basados frecuentemente en los valores que se desprenden de la antítesis y la ironía.²⁹

Frecuentemente tiene lugar de la siguiente manera: primero se establece un vínculo asociativo entre una idea expresada verbalmente y una unidad musical.³⁰ Para esto basta la co-ocurrencia de ambas y algún elemento que subraye esa relación (a menudo se realiza esta función por medio de la simple reiteración). Posteriormente, se vuelve a actualizar la misma música, pero con un texto diferente, con lo que se produce la contradicción entre la idea de sentido que aporta la unidad musical, que fue adquirida por un mecanismo de asociación, y el sentido aportado por el nuevo texto verbal. En estos casos la música es la que contradice a la palabra y revela al oyente la verdad, irónicamente, como a través de un guiño encubierto. El procedimiento puede actualizarse de diversas formas: la orquesta contradice al actor o el actor contradice a otro actor e incluso a sí mismo. A veces este efecto lo que hace es aclarar de forma sutil una situación ambigua planteada anteriormente. Otras veces es él mismo la fuente de ambigüedad, hace surgir la duda y plantea la cuestión de si se debe creer lo que dice la letra o lo que insinúa la música. Incluso puede que se mantenga la ambigüedad y que se deje la respuesta a la libre interpretación del oyente (Cfr. Noske, 1974b: 102).

Como ejemplo, puede recordarse lo ya dicho en relación con el duettino del *Don Giovanni*, o considerar la cavatina “Se vuol ballare” (acto I, escena II, n°3) de *Le Nozze di Figaro*, (Cfr. Noske, 1967: 186-189) típico caso de divergencia lógico-conceptual entre la estructura musical y la dramá-

²⁹ Cfr. lo que apunta Noske en relación con lo que él llama “*ironic sign*” y que define como un signo musical que contradice o invalida un elemento del libreto. Cfr. Noske, 1974a: 1022. En otra obra afirma “Dramatic irony in opera may be defined as the sharing by composer and audience of secret intelligence which contradicts the explicit words of one or more characters” (Noske, 1974b: 102).

³⁰ Cfr. González Martínez, 1997: 162 y ss.

tica que, en este caso, sirve para reflejar la inseguridad del personaje que subyace bajo su aparente valentía. Esto se lleva a cabo a través de los repentinos contrastes, como los de *tempo*, dinamismo o intensidad, que nada tienen que ver, en principio, con el texto cantado y la situación planteada, o por medio de otros recursos como la alusión al aria “Aprite un po’ quegli occhi” (Acto IV, escena VIII, nº 26). También resulta interesante la manera en la que, en el tercer acto de *Macbeth* de Verdi, la orquesta contradice irónicamente el deseo de alegrar al rey que canta el coro de brujas, mediante la cita de un motivo de cuatro notas que anteriormente fue asociado a Duncan, muerto violentamente por el propio Macbeth, y que ahora sirve para establecer un paralelismo entre el destino de los dos personajes (Cfr. Noske, 1974a: 1022). En algunas obras, como *Così fan tutte* de Mozart, estos fenómenos se repiten de forma tal que pueden ser considerados como elementos estructurales fundamentales en el drama, y frecuentemente varias de estas fórmulas se usan en un mismo sentido para caracterizar un personaje o definir una situación (Cfr. Noske, 1974b).

3. Verdad, falsedad, mentira, secreto

Así pues, música y palabra se unen para crear el universo de sentido de la ópera y para definir su verdad.

Antes se ha dicho que la música aporta una verdad especial en la manera de contar. Hay una franqueza esencial, consustancial al discurso musical. Normalmente se observa que cuando hay algún tipo de conflicto o contradicción entre palabras y música es ésta la que dice la verdad, aunque no siempre es así. Como ya se ha apuntado más arriba, es necesario distinguir entre la música que forma parte de lo que dicen los personajes (enunciado) y la música que plantea las situaciones (enunciación). Buen ejemplo son las intervenciones de la orquesta

acompañando a los personajes en el *Don Giovanni*. La orquesta nunca miente, pero aquéllos sí.³¹

Unas veces se miente con las palabras, mientras que la música revela el verdadero sentido de éstas (recuérdese lo dicho acerca del *duettino* del *Don Giovanni*). No obstante, hay casos en los que se plantea lo contrario. En “*La donna è mobile...*” (Acto III, escena II, de *Rigoletto*) son las palabras del Duque las que revelan su auténtico *ser* mientras que a través de la hermosa música se presenta como un personaje atractivo. Así se pone de manifiesto el engaño de Gilda. Del mismo modo, Leporello imita musicalmente a su amo para parecer lo que no es (“*Notte e giorno faticar...*”, Acto I, escena I). En este sentido hay que señalar que en la categoría de “lo dicho” por los personajes se incluye tanto palabra como música y éstos usan ambas para hablar y también para mentir. Ejemplo de esto es lo que canta Don Giovanni para seducir a Zerlina, a Doña Elvira y a su criada. Música y palabra se unen magistralmente para plantear el hacer manipulatorio de la seducción, muy diferente en cada uno de los tres casos. Mientras que en el primero Don Giovanni basa su estrategia en situar a Zerlina más arriba de lo que le corresponde socialmente, en la serenata de la ventana (“*Deh vieni alla finestra...*”, Acto II, escena I) Don Giovanni canta una música muy sencilla, casi popular. En ambos casos se trata de acortar la distancia social, lo que no es necesario con Doña Elvira. En los tres casos, sin embargo, la música parece reflejar un sentimiento sincero (*parecer* y *no-ser*).

Otras veces, ya se ha dicho, se miente con el disfraz (Don Giovanni, Leporello) y otros aspectos revelan la verdadera identidad. (Doña Ana reconoce al seductor por la voz).

Es curioso constatar las similitudes que hay entre Don Giovanni y Rigoletto en el tratamiento de la verdad. Por ejem-

³¹ “el acto de habla del anónimo narrador de la *Er-form* posee la *autoridad de autenticación*, mientras que los actos de habla de los agentes narrativos [personajes] carecen de esta autoridad” Doležel, 1980.

plo, en ambas la noche propicia la ocultación y el enmascaramiento y condiciona sustancialmente lo relacionado con el eje de la manifestación (*parecer, no-parecer*). Pero, mientras que en *Don Giovanni* predomina la mentira, en *Rigoletto* es el secreto. Los personajes de esta ópera no se disfrazan sino que se ocultan, y no para mentir sino para no ser vistos. Rigoletto no miente sobre su hija, la oculta, (*ser y no-parecer*). Sin embargo, el Duque hace a Gilda falsas promesas de amor (*parecer y no-ser*). No es lo mismo un secreto que una mentira. Recordemos que en *La Traviata* Violetta le oculta a Alfredo su enfermedad. No es una mentira sino un secreto. Y esto es significativo desde el punto de vista de la cualificación moral de los personajes y la definición de las categorías del bien y del mal. La *moralización*,³² en tanto que connotación tímica de los actantes-sujetos, tiene un valor esencial en la narración.

Conclusiones

De todo lo expuesto hasta ahora se deduce la importancia del juicio epistémico, de eso que hemos llamado el juego de la verdad, en la recepción de una ópera y, como premisa, en la propia definición del proyecto narrativo que la sustenta. El destinatario participa activamente e infiere la verdad desde la apariencia, la inmanencia desde la manifestación, lo nouménico desde lo fenoménico. La verdad como categoría semántica (consideradas sus relaciones de contradicción, contrariedad y complementariedad con otros términos) resulta fundamental tanto en el desarrollo del drama (enunciado), en el conflicto que se establece entre los personajes, como en el ámbito de interrelación entre el autor/compositor y el destinatario (enunciación). Se puede decir que el universo de sentido de la ópera se plantea, fundamentalmente aunque no de forma exclusiva, en torno a los

³² Sobre la *moralización*, cfr. Greimas y Courtés, 1979: 265-266.

conceptos de verdad, falsedad, secreto y mentira. Complejas estructuras significativas entran entonces en funcionamiento para, a través de música, palabra y elementos escénicos, llevar a cabo el desarrollo narrativo. De la interacción entre los diversos elementos discursivos surge la riqueza semiótica de la ópera. Los distintos ámbitos actúan de manera complementaria, a través de los mecanismos que hemos llamado de *focalización* y *convergencia*, creando una realidad distinta, que responde a una intencionalidad comunicativa coherente y que exige un proceso hermenéutico global. En eso consiste para nosotros la verdad de la ópera.

Referencias

- ARISTÓTELES, [1982]. “Poética”, *Aristóteles, Horacio, Boileau: poéticas*, Madrid: Editora Nacional.
- BARTHES, Roland (1970 [1991]). *S/Z*, Paris : Éditions du Seuil [Versión en español, México: Siglo XXI].
- BORN, Georgina and HESMONDHAG, David (2000). *Western Music and its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley, Los Ángeles/ London: University of California Press.
- BOULEZ, Pierre (1966 [1981])). “Der Raum wird hier zur Zeit”, in BOULEZ, [orig. in *Les lettres françaises*. En memoria de Wieland Wagner].
- _____ (1977 [1981]). “La tetralogía; comentario de una experiencia”, [orig. en “Commentaire sur mythologie et idéologie”, publicado en el programa *Sigfried* del festival de Bayreuth].
- _____ (1981 [1984]). *Points de repère*, Jean-Jacques Nattiez (comp.) Paris, Christian Bourgois Éditeur. [Versión en español: *Puntos de referencia*, col. Hombre y sociedad. Serie Mediaciones, Barcelona: Gedisa].
- DOLEŽEL, Lubomír (1980 [1999])). “Truth and Authenticity in Narrative”, in *Poetics Today* 1, [Versión en español: “Verdad y

autenticidad en narrativa”, *Estudios de poética y teoría de la ficción*, Murcia: Universidad de Murcia].

FONK, Gerrit J. (1985 [1987]). “Le drame aux Camélias”, en BERTHIER, Philippe and RINGGER, Kurt (eds.), *Littérature et Opéra. Colloque de Cerisy*, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble.

FRANCÈS, Robert (1984 [1958]). *La perception de la musique*, Paris : Vrin, 1984.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1983 [1987]). “Jakobson y la semiótica literaria”, en AA.VV., *La crisis de la literariedad*, Persiles, 173, Serie teoría y crítica literaria, Madrid: Taurus, 1987. (Selección de algunos de los trabajos teóricos aparecidos originariamente en las actas del *I Congreso sobre Semiótica e Hispanismo*, celebrado en Madrid, del 20 al 25 de junio de 1983).

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel (1989a [1987-88-89]). “Valores interrelacionales en los textos heterosemióticos”, en AA.VV., *Homenaje al profesor Luis Rubio*, Murcia: Universidad de Murcia, vol. I. Estudios Románicos, núm. 4.

_____ (1989b[1990]). “El fenómeno musical en la teoría de la literatura”, en HERNANDEZ GUERRERO, Jose Antonio (ed.), *Teoría del arte y teoría de la literatura*, Cádiz: Universidad de Cádiz.

_____ (1992 [1994]). “El estudio de la obra musical desde la semiótica literaria”, en AA.VV., *Investigaciones semióticas V, Semiótica y modernidad*, La Coruña: Universidad de La Coruña, vol. II.

_____ (1996 [1994]). “Valores sémicos del discurso musical en una semiótica de la ficcionalidad”, en AA.VV., *Mundos de ficción, Investigaciones semióticas VI*, 2 vols. Murcia: Universidad de Murcia, vol. I.

_____ (1996a). *La heterosemiosis en el discurso musical y literario. Hacia una semiótica integrada de la música y el lenguaje*, Murcia: Universidad de Murcia.

- _____ (1996b [1998]). “Los procesos de modalización en el discurso músico-literario”, en *Mitos. Investigaciones semióticas VII*, 3 vols., Zaragoza: Universidad de Zaragoza, vol. II.
- _____ (1998 [1996c]). “La dinámica isotópica como fundamento del discurso artístico músico-literario”, en *Imafronte*, 12-13.
- _____ (1997 [1999]). *El sentido en la obra musical y literaria. Aproximación semiótica*, Murcia: Universidad de Murcia.
- _____ (1999 [1998]). “Los procesos de codificación múltiple en el discurso artístico musical y literario”, en *Imafronte*, 14.
- _____ (2006). *Semiótica de la música vocal*, Murcia: Universidad de Murcia.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1976 [1983]). *Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques*, Paris : Éditions du Seuil. [Versión en español: *La semiótica del texto: ejercicios prácticos*, Paidós Comunicación, 7, Barcelona/ BB.AA.: Paidós].
- GREIMAS, A. J. y J. COURTÉS, (1979 [1982]). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Biblioteca Románica Hispánica, Diccionarios, 10, Madrid: Gredos.
- IMBERTY, Michel (1973). “Introduction à une sémantique musicale de la musique vocale”, en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, IV/2.
- JAKOBSON, Roman (1935 [1973]). “La Dominante”, en *Essais de linguistique générale II*, Arguments, 57, Paris : Minuit.
- NOSKE, Frits R. (1970). “Don Giovanni: Musical Affinities and Dramatic Structure”, *Studia Musicologica*, 12.
- _____ (1979 [1974]). “Semiotic Devices in Musical Drama, Some Observations”, en CHATMAN, S., ECO, U., KLINKENBERG, J.M. (ed.): *A Semiotic Landscape / Panorama sémiotique*, Approaches to Semiotics, 29, La Haya : Mouton, Actas del Primer Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica: Milán.
- _____ (1974 [1977]). “Così fan tutte: Dramatic Irony”, en NOSKE, cap. 5.

- _____ (1977). *The Signifier and the Signified, Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, La Haya : Martinus Nijhoff.
- RAMÓN TRIVES, Estanislao (1979). *Aspectos de semántica lingüístico-textual*, Madrid: Ediciones Istmo/Ediciones Alcalá, S.A.
- RUWET, Nicolas (1961 [1972]). “Fonction de la parole dans la musique vocale”, en *Langage, Musique, Poésie*, Poétique, París : Du Seuil.
- _____ (1961) [2002]). (Publicado originalmente en: *Revue belge de musicologie*, 15, [Versión en español: ALONSO, Silvia (comp.), *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid: Arco Libros].
- TALENS, Jenaro (1978). “Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión”, en AA.VV., *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid: Cátedra.
- TARASTI, Eero (ed.) (1986a [1987]). *Basic Concepts of Studies in Musical Signification: A Report on a New International Research Project in Semiotics of Music*, The Semiotic Web, Berlin/ New York/ Amsterdam : Mouton de Gruyter.
- _____ (1986a [1986b]). “Some Peircean and Greimasian Semiotic Concepts as Applied to Music”.
- _____ (1986 [1986b]), “Some Peircean and Greimasian Semiotic Concepts as Applied to Music”, en *Basic Concepts of Studies in Musical Signification: A Report on a New International Research Project in Semiotics of Music*, The Semiotic Web, 1986, Berlín/ Nueva York/ Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- _____ (1987). “On the modalities of opera”, in *Semiotica*, 66, 1/3.
- _____ (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”, en *Analyse musicale*, 16.