

# La dinámica isotópica como fundamento del discurso artístico músico-literario

JUAN MIGUEL GONZÁLEZ MARTÍNEZ

## SUMMARY

*This paper is integrated in the field of the study of heterosemiosis, defined by the author previously, and centred in a specific aspect of the semiotic functioning of the artistic manifestations that integrate musical and literary elements. Using the greimasian concept of isotopy to explain the possibilities that are considered in the integration, in a coherent unitary textual structure, of the different elements that constitute the musical-literary discourse, to the extent that they can be considered in relation to certain isotope coordinates of reference, that are defined by a series of disotopical-isotopes operators. From this perspective, attention is given to the way in which diverse disjunctions, that take place in the discursive process in the form of successive processes of engage-disengage, define the textual structure and determine the processes of the generation of meaning in the discourse. Once the specific field has been considered that defines the heterosemiotic musical-literary discourse, the temporal, spacial and above all the acting disjunctions receive a special attention.*

*PALABRAS CLAVE: Música, literatura, isotopía*

En trabajos anteriores ya hemos planteado un estudio semiótico de las artes discursivas y concretamente de la música y la literatura dentro de nuestra visión general del fenómeno de la *heterosemiosis*, como estudio de aquellas manifestaciones semióticas que integran registros semióticos heterogéneos. En las líneas que siguen partimos de la idea de que el recurso a la disjunción heterotópica juega un papel fundamental como procedimiento para dar cuenta de la estructura y funcionamiento discursivos, e intentamos aclarar brevemente cómo tiene lugar este proceso en aquellas obras en las que la música y la literatura se unen en lo que hemos dado en llamar "discurso heterosemiótico músico-verbal"<sup>1</sup>.

---

1 Como se puede ver, seguimos, en lo esencial, las pautas terminológicas y metodológicas dictadas por A.J. Greimas. Cfr. especialmente GREIMAS & COURTÉS, 1979; GREIMAS, 1966; GREIMAS, 1970; GREIMAS, 1976; GREIMAS, 1983; y también, en relación con las isotopías, RASTIER, 1972 y ECO, 1979: 131-144. Cfr. como planteamientos personales previos GONZÁLEZ MARTÍNEZ, 1989a, GONZÁLEZ MARTÍNEZ, 1989b, GONZÁLEZ MARTÍNEZ, 1992 y GONZÁLEZ MARTÍNEZ, 1996.

Greimas define la isotopía como "un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit"<sup>2</sup>. Es así como se integran en una lectura única y coherente las lecturas parciales de los enunciados individuales y como se resuelven sus abigüedades. Es, en palabras de Umberto Eco, un "término-saco" en el que se incluyen diversos fenómenos semióticos que pueden ser considerados genéricamente como "la coherencia de un trayecto de lectura" en la que participan los diferentes niveles textuales<sup>3</sup>. Su valor esencial reside en la manera en que, desde la semántica estructural, supuso el fundamento de la unidad de significación del texto como totalidad. Sus posibilidades se advierten inmediatamente cuando entendemos el texto en un sentido más amplio, y no solamente como texto verbal o literario, lo que nos permite introducir en tal categoría cualquier mensaje artístico, incluido el músico-verbal o incluso el musical<sup>4</sup>. Este concepto de isotopía nos permite entender el texto en una dimensión que supera el simple encadenamiento o sucesión de secuencias, como una realidad expresiva integradora y globalizante, unitaria y coherente<sup>5</sup>.

A grandes rasgos, podemos resumir eso que hemos denominado la dinámica isotópica del discurso de la siguiente manera: Un proceso de embrague-desembrague instaura unas coordenadas de referencia (tonales, rítmicas, etc.) que suponen el marco isotópico en relación al cual van a tomar sentido las sucesivas alteraciones que tengan lugar, en la medida en que se planteen como rupturas de las expectativas creadas sobre la base de ese marco isotópico de referencia. Éstas serán consideradas, según los casos, como variaciones de ese espacio isotópico instaurado o como disjunciones heterotópicas que van a dar lugar a un nuevo proceso de embrague-desembrague y, por lo tanto, a la instauración de unas nuevas coordenadas de referencia. En definitiva, se trata de la acción de una serie de operadores *distópico-isotópicos*, por los cuales la similitud y la diferencia se convierten en rasgos mostrativos de la estructura textual (RAMÓN TRIVES, 1985). Resulta evidente que, desde un punto de vista general, los momentos esenciales de esta dinámica serán la apertura y clausura del texto<sup>6</sup>.

En el ámbito musical la bibliografía es ciertamente escasa. Cfr. STOIANOVA, 1986, donde se trata ampliamente el concepto de isotopía aplicado a la música. Cfr. igualmente TARASTI, 1983; TARASTI, 1986b: 454 y ss.; y TARASTI, 1989 para los conceptos de embrague y desembrague en el ámbito musical. Por último cfr. los conceptos de Topic e *Isotopy* tal y como son tratados en HATTEN, 1986: 419.

<sup>2</sup> La misma definición aparece en GREIMAS, 1966 (Cfr. pp. 139 y ss.) y GREIMAS, 1970: 188. Cit. asimismo en ECO, 1979: 131 y TARASTI, 1984: 59.

<sup>3</sup> Cfr. ECO, 1979: 132. Cfr. también ECO, 1979: 143-144, donde habla de las isotopías como "propiedades semánticas de un texto".

<sup>4</sup> Vid. al respecto lo expuesto en GONZÁLEZ MARTÍNEZ, 1996: 1-73 y ss. ("El texto heterosemiótico en una consideración general del concepto de texto")

<sup>5</sup> En este contexto se puede entender la idea de Arnheim: "La estructura estética que transmiten –la pieza musical, la imagen poética– no está limitada a una secuencia de dirección única. Mientras escucha la música, el oyente entreteje relaciones hacia atrás y hacia adelante e incluso coordina frases emparejándolas, por ejemplo, en la vuelta del minueto después del trío, aunque en la ejecución aparecen uno detrás del otro [el desembrague sería una pausa o un compás de enlace]. El amplio uso de la repetición en las artes temporales sirve para crear correspondencias entre partes que van unas detrás de otras en el tiempo y, por ende, para compensar la estructura unidireccional de la ejecución." (ARNHEIM, 1976: 80)

<sup>6</sup> Vid. lo expuesto en relación con el inicio y final de obra en GONZÁLEZ MARTÍNEZ: 1996: II-792 y ss.

Es muy importante entender lo que supone una disjunción, en tanto que instancia no destructiva sino, al contrario, participante en la organización discursiva y cooperante en la coherencia global. En este sentido, recordemos que Greimas se refiere a la isotopía en los siguientes términos:

"isotopía de un texto: es la permanencia de una base clasemática jerarquizada, que permite, gracias a la apertura de los paradigmas constituidos por las categorías clasemáticas, las variaciones de las unidades de manifestación, variaciones que, en lugar de destruir la isotopía, no hacen, por el contrario sino confirmarla" (GREIMAS, 1966: 146).

Por ejemplo, en relación con el universo tonal, aunque nadie ha sabido verlo hasta ahora, o por lo menos no tenemos constancia de ello, la modulación supone una disjunción heterotópica que instaura un nuevo espacio tonal con relación al cual adquieren un nuevo sentido los futuros desarrollos melódicos y armónicos. Igualmente, los procedimientos recursivos o anafóricos (estribillos, *ritornelli*, anticipaciones temáticas, etc.) se explican como referencias o reinstauraciones de situaciones que, en la forma de desembrague y embragues internos que constantemente se producen, instauran diversos planos isotópicos. También es frecuente la inserción de episodios de alguna manera subordinados al discurso principal, que a veces poseen el valor de meras transiciones o comentarios en forma de reelaboraciones de materiales ya enunciados, pero que frecuentemente se presentan como desarrollos discursivos situados en un nuevo nivel, diferente al del marco discursivo previo, mediante las disjunciones pertinentes llevadas a cabo.

La tonalidad, en concreto, ha sido usada por muchos autores como elemento isotópico en sus dramas. Desde *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, en el que Monteverdi subraya la hostilidad entre los dos actantes recurriendo a la alternancia de tonalidades (Clorinda en sol mayor y Tancredo en fa mayor), hasta Mozart, que en *La flauta mágica* construye todo un simbolismo muy complejo relacionado con la masonería en torno al uso de las diversas tonalidades, son muchos los casos en los que se recurre a la estructura tonal para soportar la dinámica isotópica en relación con los distintos actantes y secuencias de una obra dramática o incluso simplemente programática. En obras como *Così fan tutte* el recurso es utilizado de forma muy sencilla. Cuando en la escena octava del segundo acto Ferrando y Guglielmo se encuentran para explicarse mutuamente cómo les ha ido en sus maniobras de conquista, se produce un contraste entre la primera parte, en la que Ferrando expone alegremente sus buenas noticias y la parte siguiente en que Guglielmo cuenta la traición de Dorabella. Las dos secuencias se caracterizan respectivamente por el uso de tonalidades cuya armadura se construye con sostenidos en una y bemoles en la otra.

Desde el punto de vista concreto del discurso heterosemiótico resulta además importante reconocer la posibilidad de que nos encontremos con varias isotopías en un único discurso. El propio Greimas, afirma que la comunicación humana no es "unívoca ni unilineal", lo que le lleva a plantear la idea de *isotopía compleja*<sup>7</sup>. En relación con la exis-

---

7 GREIMAS, 1966. Cfr. asimismo MINGUET, 1974: 791-792: "Notons innédiatement que les messages mixtes [...] posent des problèmes particuliers, dans la mesure notamment où ils introduisent la possibilité d'une allotopie suppléentaire entre le texte et l'image."

tencia de varios ejes o planos isotópicos y su relación con el universo tonal, tímbrico, dinámico, etc., resulta, por ejemplo, muy interesante atender a obras como el *Orfeo* de Claudio Monteverdi y *Dido y Eneas* de Henry Purcell, construídas sobre la presencia fundamental de dos planos isotópicos: el que delimita el mundo de los mortales y el de lo sobrenatural (muertos y dioses), a los que se asocian otros como luz/tinieblas, alegría/dolor, paz/guerra, etc. En ambas obras se establece una fructífera coincidencia funcional entre los elementos del texto verbal y el texto musical, coincidencia que sirve a sus autores para construir dichas oposiciones. Para ello, se recurre en igual medida al simbolismo fonético, las connotaciones y valores afectivos, la capacidad evocadora de las estructuras, las recurrencias, anticipaciones, antítesis y contrastes, sugerencias, citas etc., establecidas tanto en el ámbito verbal como en el musical. De este modo, sea cual sea la forma en la que se produce la disjunción, mediante un elemento verbal o musical, se entiende como efectivamente realizada y válida para todo el conjunto de la obra.

Las disjunciones temporales y espaciales se presentan intuitivamente como un conjunto de notaciones figurativas que remiten a un período y a un lugar temporal y espacialmente determinado y diferente. Es este el caso del empleo de tipos de escalas antiguas (escalas plagales, modos gregorianos, etc.) o la introducción de formas exóticas (escalas pentatónicas, fórmulas melódicas orientales, etc.) que equivalen al "Hace mucho tiempo, en un país muy lejano..." del discurso verbal y que remiten a un tiempo y a un lugar remoto; o el empleo de procedimientos como el del *Leitmotiv* wagneriano para indicar el cambio de escena o la presencia de un personaje determinados. En esta línea y como ejemplo de utilización de un arcaísmo como fenómeno paródico tenemos la manera en que Da Ponte y Mozart caricaturizan en *Così fan tutte* a Despina, disfrazada de doctor, a través de su latín macarrónico y su arcaísmo estilístico, que alcanza la cumbre del esperpento en la desproporcionada cadencia con doble trino de la frase "che poi si celebre // là in Francia fu"<sup>9</sup>.

En este sentido juega un papel esencial la cita como presentación de un tiempo/espacio representado distinto al de la enunciación y al del enunciado que la contiene<sup>10</sup> así como el recurso a formas que, dentro de la información estilística que aportan, llevan asociadas determinadas referencias espacio-temporales distintas a las instauradas para el enunciado (GONZÁLEZ MARTÍNEZ, 1989b). Y está claro que no se limita este fenómeno, como muchos han apuntado, a la música vocal y a la instrumental con carácter descriptivo o programático, ni tampoco tiene lugar exclusivamente en una dimensión intertextual. Dentro del propio discurso musical existe lo que Eero Tarasti (TARASTI, 1986b: 455) llama "the aspect of becoming", un "*devenir*" que en la forma de un entra-

---

8 Por citar algún ejemplo evidente remitimos a obras como *En un mercado persa* y *En el jardín de un templo chino* de Albert Ketelbey, donde se aprecia claramente el empleo de notaciones figurativas que definen un ambiente remoto, y *Pedro y el lobo* de Sergei Prokofiev, por la forma en la que se asocia unas fórmulas melódicas concretas y unos timbres instrumentales a la presencia de determinados personajes. Cfr. también GASPÁROV, 1973; GASPÁROV, 1976 y LISSA, 1970.

9 Escena decimosexta del acto I, n° 18, cc. 180-185. Cfr. NOSKE, 1974b: 99.

10 Sobre la cita como procedimiento generador de valores sémicos, vid. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, 1996: 11-647.

mado temporal cualifica la duración de los eventos musicales de una manera tal que nos permite hablar de un "ahora" y "entonces" dentro de la narración musical<sup>11</sup>.

Del mismo modo las disjunciones actorales<sup>12</sup> se suelen establecer mediante procedimientos de asociación<sup>13</sup>. Frecuentemente, un motivo melódico o tema (aunque también puede ser un timbre determinado o cualquier otro rasgo) se asocia con un actante del proceso narrativo, lo que permite inferir toda la información relativa a la presencia/ausencia o alteraciones de dicho parámetro como correspondientes al actante en cuestión<sup>14</sup>. Igualmente hemos de destacar que este mecanismo no se produce únicamente en la música dramática. Jean-Jacques Nattiez nos hace ver, en este sentido, cómo hay determinados fragmentos musicales que tendemos a interpretar como la "transposition musicale d'un dialogue". No sabemos lo que se dice pero percibimos las características de un intercambio discursivo, especialmente en los aspectos entonacional y estructural. Percibimos, dice Nattiez, como una conversación oída a través de una pared o en una lengua que no conocemos (NATTIEZ, 1989: 82). Nattiez, citando a Cone, habla en estos casos de «personnages virtuels» y «agents virtuels» (NATTIEZ, 1989: 82)<sup>15</sup>.

Este fenómeno, sin embargo, ofrece inmensas posibilidades narrativas cuando se combina en un mismo texto música y drama, como se ha hecho de manera recurrente especialmente en toda la ópera de los últimos dos siglos y explícitamente, aunque no exclusivamente, a partir de Wagner y su concepción del *Leitmotiv*, al poder asociarse diversos temas con un personaje o grupo de personajes dentro del drama. Y piénsese lo que puede resultar cuando en un momento dado se rompe la adecuación actante/actor<sup>16</sup> y se asocia un tema determinado a un personaje distinto del esperado, lo que puede ser interpretado como una evolución del personaje hacia las características de otro (el verdadero dueño del tema), una suplantación, un intento de aparentar lo que no se es, etc. En este sentido, sobran ejemplos en casi todas las óperas, aunque quizá los más sobresalientes por su relevancia en relación con el desarrollo del drama se encuentren en obras como *Tristán e Iseo* de Wagner, *La Traviata* y *El Trovador* de Verdi o *Las bodas de Fígaro* y *Don Juan* de Mozart.

Frits Noske habla del "*physiognomic sign*" como procedimiento empleado en la ópera para perfilar y reforzar los caracteres individuales. Un determinado elemento (temático, rítmico, motívico, etc.) se asocia a un personaje determinado. En *Otelo* de

---

11 Márta Grabócz (GRABÓCZ, 1987) hace un uso analítico muy interesante del concepto de isotopía, del que se vale para delimitar tres estrategias narrativas en Liszt.

12 Conviene mencionar que para Eero Tarasti hay más disjunciones, como la "gestural", ligada al carácter idiomático de un texto, a su instrumentación. Cfr. TARASTI, 1986b: 454.

13 Sobre los mecanismos asociativos como procedimiento de generación de valores sémicos cfr. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, 1996: 11-623 y ss.

14 Cfr. TARASTI, 1984: 60: "on peut appliquer les catégories d'actants également à la musique: sujet, objet, destinataire, destinataire, adjuvant, opposant"; y TARASTI, 1986b: 456.

15 "Finally, we must consider the actorial category in music. Its outer aspect is represented by a certain 'intonational figure', as we might call it, which usually corresponds to what is understood by a theme. The listener can identify himself with a theme, a kind of musical actant or subject, 'hero' in a musical narration, which in purely musical terms is experienced as a clearly distinguishable unit." (TARASTI, 1986b: 456)

16 Sobre los conceptos de actante y actor cfr. GREIMAS & COURTRES, 1979 y GREIMAS, 1983: 57 y ss.

Verdi, por ejemplo, Iago viene representado por el cromatismo y el tiempo ternario. Por el contrario, es curioso que un personaje de una personalidad tan marcada como el Don Giovanni de Mozart carezca de una fisonomía musical definida, cosa que se explica si se considera los constantes cambios que sufre la imagen que ofrece y su adaptabilidad a múltiples circunstancias. Utiliza para hablar con cada uno de los otros personajes un lenguaje diferente. En general, lo más normal es que cada personaje cuente con una imagen musical definitoria, que permanece reconocible durante todo el drama. De esta manera no sólo se caracteriza al personaje en cuestión, sino que se le puede hacer participar en la acción sin necesidad de traerlo a escena. El motivo que lo representa sirve para hacer una referencia implícita, o por lo menos no verbalmente explícita. Al mismo tiempo puede seguirse, a través de los cambios producidos en esas imágenes sonoras, la respuesta emocional de los distintos personajes frente a la acción dramática<sup>17</sup>.

En *Le nozze di Figaro* resulta muy interesante la manera en que viene caracterizado el personaje de la Condesa a través principalmente de sus propias intervenciones. En un principio parece predestinada por su sexo y su clase social a adoptar una actitud pasiva. Su aparición viene relegada al comienzo del segundo acto y la cavatina que canta es un convencional *lamento della sposa abbandonata*<sup>18</sup>, convencional en todos los sentidos, lo que se aprecia al leer el libreto y al oír la música. Sin embargo, pronto se muestra dispuesta a salir de su situación. La única forma de hacerlo es descender en la escala social y aproximarse a su sirvienta, Susanna, para pedirle ayuda en la conspiración contra su marido con el fin de recuperar la felicidad conyugal. Este acercamiento se aprecia en el «Duetto» del Acto III (escena décima). No sólo el diálogo lo indica sino que además el lenguaje musical de ambas mujeres se asimila, o mejor cabría decir que el de la condesa se asemeja al de la criada. El duettino está escrito en un 6/8, convencionalmente asignado a los personajes de clase inferior, y ambas mujeres usan el mismo material melódico. No obstante, este hecho se considera circunstancial y no se identifica con un auténtico descenso social, puesto que la Condesa mantiene su conciencia de clase, como se aprecia en el recitativo y aria de la escena octava. El recitativo concluye:

"oh cielo! a quale umil stato fatale  
io son ridotta  
da una consorte crudel,  
che doppo avermi  
con un misto inaudito  
d'infedeltà, di gelosie, di sdegni,  
prima amata, indi offesa  
e alfin tradita,

---

17 Cfr. NOSKE, 1968: 19 y ss.; NOSKE, 1971: 85-86 y NOSKE, 1974a: 1023.

18 "Porgi, amor, qualche ristoro  
al mio duolo, a' miei sospiri:  
o mi rendi il mio tesoro,  
o mi lascia almen morir."

Cfr. NOSKE, 1968: 24.

fammi or cercar  
da una mia serva aita!"

Además se subraya que es la necesidad la que la ha impulsado a comportarse de esa manera. La música caracteriza perfectamente, a través de la intensidad y la armonía principalmente, la manera en que siente los tres estados por los que ha pasado: amada, ofendida y traicionada. Además subraya la expresividad de "a qué humilde estado fatal me he visto reducida" y "me hace ahora buscar..." y, del mismo modo, caracteriza las causas que justifican su conducta. A este recitativo le sigue un aria ("Dove sono i bei momenti...") en la que se profundiza en su caracterización psicológica y se expresa el estado de confusión en el que se encuentra.

Del mismo modo Susanna, en su relación con la Condesa, salva los límites que le impone su clase social y se acerca a la de su señora. Su papel predominante, tanto por su participación en la acción dramática como por la cantidad e importancia de sus intervenciones musicales, especialmente por contraste con otros personajes en los duetos y conjuntos, indica esta superación. Sin embargo una vez que cesa su colaboración con la Condesa recupera el papel que le corresponde. Susanna utiliza su superioridad no como instrumento para ascender en la escala social sino para asegurar su matrimonio con Figaro. Su recitativo y aria del acto IV (escena décima, "Giunse alfin il momento...", "Deh vieni, non tardar, o giogia bella...") expresan, a través de la letra sus aspiraciones. La música no sólo las confirma como verdaderas sino que además devuelve a Susanna a su posición de sirvienta. En general sucede lo mismo con todos los demás personajes. Antonio, el jardinero, representa un actante bastante simple. No se plantea el cambio de los esquemas sociales y su discurso imita al del Conde, personaje que admira y que respeta. Por lo demás su simpleza y reducido ámbito melódico lo caracterizan como personaje sin importancia. De manera similar, Barbarina imita a su prima. Su discurso, por ejemplo la cavatina "L'ho perduta... me meschina!..." (inicio del acto IV), se asemeja formalmente (apoggiaturas, cromatismos) a la manera de hablar de Susanna. Aunque por lo general carece de la variedad expresiva de ésta y su tesitura es mucho más reducida (sólo una octava), hay fragmentos idénticos en sus respectivas intervenciones. Basilio, por el contrario, es un oportunista. Su profesión y cargo de músico al servicio del Conde le proporciona una posición más favorable para aspirar a modificar su condición social y aprovecha cualquier situación para llevar a cabo su propósito. Es muy característica la manera en la que repite una misma frase (música y letra) pero en un contexto totalmente distinto, lo que la carga de malicia (Cfr. NOSKE, 1968: 27-28).

En *Così fan tutte* los personajes aparecen relacionados y contrastados por parejas. Don Alfonso y Despina comparten ciertos motivos característicos. Las dos hermanas durante la mayor parte del drama carecen de identidad propia y aparecen caracterizadas musicalmente como una sola persona. Suelen utilizar las mismas melodías y en los duetos el único contraste es el de soprano (Fiordiligi) vs. mezzosoprano (Dorabella). Sin embargo, a partir de cierto momento (escena séptima del acto II, nº 25, Rondo) Fiordiligi muestra cierta independencia en sus palabras y en la adopción de otra tonalidad. Ferrando y Guglielmo muestran personalidades más diferenciadas. Frente a la prosaica atención de Ferrando por intereses materiales, Guglielmo manifiesta mayor sensibilidad.

Sus intervenciones tienen mayor interés armónico (mayor variedad e irregularidades expresivas) y melódico (varias cumbres tónicas de altura progresivamente creciente, por ejemplo) que las de Ferrando (ritmo armónico muy simple y una sola cumbre tónica reiterada desde el principio). Sin embargo esto sucede únicamente cuando están solos. En presencia de las mujeres adoptan un carácter similar, al igual que hemos visto en las dos hermanas. Y del mismo modo, conforme avanza la obra las diversas caracterizaciones van individualizando los personajes y su rol actancial queda definido con mayor claridad. Entonces lo que resulta curioso es el acercamiento entre los amantes, sobre todo entre Fiordiligi y Ferrando. Especialmente éste último adopta el *fluir* de las síncopas del lenguaje de las muchachas que contrasta con los ritmos punteados de los otros dos hombres, e incluso imita ciertos motivos de Fiordiligi. En la última sección del primer finale (escena decimoquinta del primer acto, nº 18) los adornos de ambos contrastan con el canto (Cfr. NOSKE, 1974b: 97-98 y 109-112)<sup>19</sup>.

Podemos así considerar en términos generales que el mecanismo decodificador, integrado en el proceso perceptivo global, está basado en la percepción de una serie de cambios cualitativos que tiene lugar en la sucesión de eventos sonoros que constituyen el flujo musical, cambios que se conciben, pues, como una ruptura del continuo temporal y que son el primer paso para la aprehensión y comprensión de la estructura del discurso, puesto que no sólo se percibe un cambio sino que éste se entiende en cierto modo como una relación contrastiva entre lo que va antes y después de la ruptura (Cfr. IMBERTY, 1979: 1679). Básicamente la obra musical se presenta al receptor en una linealidad temporal articulada en una serie de secuencias definidas por un carácter diferencial en relación con el entorno y delimitadas por la ruptura o discontinuidad que supone ese cambio cualitativo. La labor del receptor consiste en la separación e individualización progresiva de dichas secuencias y su consiguiente asimilación, concebida necesariamente en la mayoría de las obras como una jerarquía funcional, de manera que puedan ser identificadas, en tanto que unidades y como parte de un sistema de relaciones establecido entre todas ellas y que constituye la estructura de la obra. Es así, por ejemplo, como se identifican los elementos temáticos, como se perciben sus recurrencias, sus variaciones, su lugar en el conjunto de la obra y como se descubre que la obra es un rondó o una sonata (Cfr. FRANCES, IMBERTY & ZENATTI, 1979: 107).

Desde nuestro punto de vista, resulta además importante tener en cuenta que en los textos heterosemióticos esa dinámica heterotópica no tiene lugar de forma independiente en los dos niveles sino integrada, sobre la base de la unidad esencial del discurso. Así, a veces será un rasgo musical el que delimite una secuencia y otras veces será un rasgo verbal. Lo único a destacar es la comprobación de que se tiende a cierto paralelismo, sobre todo en la macro-estructura, fundamentalmente como respuesta a la exigencia de coherencia que plantea toda unidad discursiva.

---

19 En los trabajos de Frits Noske abundan comentarios y ejemplos que ilustran este aspecto. Cfr., entre otros, NOSKE, 1977. Asimismo conviene citar a Pierre Boulez, quien analiza los tres grupos de mujeres que aparecen en *Siegfried* de Wagner y la música que les corresponde, así como el papel que desempeñan en el equilibrio general de la obra y los estilos que las caracterizan. También contempla hechos complejos como la "distribución de un solo carácter entre diferentes personas" (BOULEZ, 1977: 378-379).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

### **ARNHEIM, Rudolf**

- 1976:** "La unidad y la diversidad de las artes", en ARNHEIM, 1986, 75-85. (Versión orig.: "The Unity of the Arts: Time, Space and Distance", *Yearbook of Comparative and General Literature*, 25, 1976.)
- 1986:** *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*, («Alianza Forma», n° 87), Madrid, Alianza Editorial, 1989. (Orig. inglés: *New Essays on the Psychology of Art*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1986)

### **BORBÉ, Tasso (ed.)**

- 1984:** *Semiotics Unfolding*, («Approaches to Semiotics», 68) Berlín-Nueva York-Amsterdam, Mouton, 1984. (Comunicaciones al segundo congreso de la International Association for Semiotic Studies, Viena, Julio, 1979)

### **BOULEZ, Pierre**

- 1977:** "La *Tetralogía*; Comentario de una experiencia", en BOULEZ, 1981: 375-388. (Orig.: "Commentaire sur Mythologie et Idéologie", publicado en el programa *Sigfried* del festival de Bayreuth 1977, pp. 1-16.)
- 1981:** *Puntos de referencia*, (((Colección hombre y sociedad. Serie mediaciones«)) Barcelona, Gedisa, 1984. Textos compilados y presentados por Jean-Jacques Nattiez. (Orig. fr.: *Points de repère*, Christian Bourgois Éditeur, 1981)

### **CHATMAN, S.; ECO, U.; KLINKENBERG, J.M. (ed.)**

- 1979:** *A Semiotic Landscape / Panorama sémiotique*, («Approaches to Semiotics», 29), La Haya, Mouton, 1979. (Actas del primer congreso de la Asociación Internacional de Semiótica, Milán, junio de 1974. Otra ref. para algunas de las comunicaciones: *Communications présentées au 1er congrès de l'Association Internationale de Semiotique*, Groupe de Recherches en Sémiologie Musicale, Publication interne, no.4, 12-18, Université de Montréal, 1974)

### **ECO, Umberto**

- 1979:** *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milán, Bompiani, 1979. (Trad. esp.: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, (((Palabra en el tiempo»), 142), Barcelona, Lumen, 1981, por donde citamos.)

### **FRANCES, Robert (ed.)**

- 1979:** *Psicología del Arte y de la Estética*, («Arte y estética»), 3 Madrid, Akal, 1985. (Orig. fr.: *Psychologie de l'art et de l'esthétique*, París, P.U.F., 1979.)

**FRANCES, Robert; IMBERTY, Michel & ZENATTI, Arlette**

1979: "El dominio musical", en FRANCES, 1979: 97-132 (capítulo IV).

**GASPAROV, Boris**

1973: "Some Descriptive Problems of Musical Semantics", en STEFANI, 1975: 183-196. (Recogido en: *Dispositio*, 1, 3, 1976, pp. 403-431.)

1976: "Le fonctionnement sémantique des musiques vocales et instrumentales", *Versus*, 13/1, pp. 11-18. (Versión abreviada de GASPAROV, 1973.)

**GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel**

1989a: "Valores interrelacionales en los textos heterosemióticos", en AA.VV.: *Homenaje al profesor Luis Rubio*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989, Vol. I, pp. 501-506. («Estudios Románicos», nº 4, 1987-88-89)

1989b: "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, 1990, pp. 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 AA.VV.: *Investigaciones semióticas V, Semiótica y modernidad*, La Coruña, Universidad de La Coruña, 1994, Vol. II, pp. 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, 1996.

**GRABÓCZ, Márta**

1987: "La sonate en si mineur de Liszt: une stratégie narrative complexe", *Analyse musicale*, 8, 1987, pp. 64-70.

**GREIMAS, A.J. & 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.)

**GREIMAS, Algirdas Julien**

1966: *Sémantique structurale*, París, Larousse, 1966. (Trad. esp.: Madrid, Gredos, 1971, por donde citamos.)

1970: *Du sens* París, Éditions du Seuil, 1970. (Vers. esp.: Madrid, Fragua, 1973.)

**GREIMAS, Algirdas Julien (ed.)**

1972: *Essais de sémiotique poétique*, París, Larousse, 1972. (Vers. esp. en Barcelona, Planeta, 1986)

**GREIMAS, Algirdas Julien**

1976: *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, París, Éditions du Seuil, 1976. (Trad. esp.: *La semiótica del texto: ejercicios prácticos*, («Paidós Comunicación»), 7, Barcelona - BB.AA., Paidós, 1983, por donde citamos.)

1983: *Du sens II. Essais Sémiotiques*, París, Éditions du Seuil, 1983. (Vers. esp.: *Del sentido II. Ensayos semióticos*, («Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos», 370) Madrid, Gredos, 1989.)

**HATTEN, Robert S.**

1986: "Style, Motivation, and Markedness", en TARASTI, 1986a: 408-429.

**IMBERTY, Michel**

**1979:** "Processus psychologiques de décodage de la structure musicale", en BORBÉ, 1984: III, 1679-1686.

**LISSA, Zofia**

**1970:** "Fonctions esthétiques de la citation musicale", *Versus*, 1311, 1976, pp. 19-34. (Orig. alem.: "Aesthetische Funktionen des musikalischen Zitats", *Die Musikforschung*, XIX, 4, pp. 364-378. También en *Sign, Language, Culture*, La Haya, Mouton, pp. 674-689.)

**MINGUET, Philippe**

**1974:** "L'isotopie de l'image", en CHATMAN, ECO & KLINKENBERG, 1979: 791-794.

**NATTIEZ, Jean-Jacques**

**1989:** "Peut-on parler de narrativité en musique?", *Revue de musique des universités canadiennes*, X, 2, 1989, pp. 68-91. (Versión inglesa: "Can Someone Speak of Narrativity in Music?", *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 115, n<sup>o</sup>2, 1990, pp. 240-257.)

**NOSKE, Frits R.**

**1968:** "Social Tensions in *Le nozze di Figuro*", *Music and Letters*, L, 1969, pp. 45-62. (Recogido como capítulo 2, "*Le Nozze di Figuro: Social Tensions*", en NOSKE, 1977: 18-38, a través del cual citamos.)

**1971:** "*Don Giovanni: An Interpretation*", *Theatre Research / Recherches Théâtrales*, 13, 1973, pp. 60-74. (Recogido como capítulo 4, en NOSKE, 1977: 76-92, por donde citamos.)

**1974a:** "Semiotic Devices in Musical Drama, some observations", en CHATMAN, ECO & KLINKENBERG, 1979: 1019-1024.

**1974b:** "*Così fan tutte: Dramatic Irony*", en NOSKE, 1977: 93-120, capítulo 5.

**1977:** *The Signifier and the Signified, Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1977.

**RAMÓN TRIVES, Estanislao**

**1985:** "Similitud y diferencia en la construcción textual", *Anales de Filología Hispánica*. Universidad de Murcia, 198511, pp. 5-30.

**RASTIER, E**

**1972:** "Systématique des isotopies", en GREIMAS, 1972: 80-105.

**STEFANI, Gino (ed.)**

**1975:** *Actes du premier congrès internationale de sémiotique musicale*, Pesaro, Centro di Iniziativa Culturale, 1975. (*Proceedings of the 1st International Congress on Semiotics of Music*, Actas del primer congreso internacional de semiótica musical, Belgrado, 17-21 octubre de 1973. A cargo de J.J. Nattiez, P. Paioni, G. Stefani.

**STOIANOVA, Ivanka**

**1986:** "On Isotopies and Disengagers in Music", en TARASTI, 1986a: 460-467.

**TARASTI, Eero**

**1983:** "Sur les structures élémentaires du discours musical", *Actes sémiotiques*, VI, 28, 1983, pp. 6-13.

**1984:** "Pour une narratologie de Chopin", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, XV, 1, 1984, pp. 53-75.

**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.

**TARASTI, Eero**

**1986b:** "Some Peircean and Greimasian Semiotic Concepts as Applied to Music", en TARASTI, 1986a: 445-459.

**1989:** "L'analyse sémiotique d'un prélude de Debussy: *La terrasse des audiences du clair de lune*", *Analyse musicale*, 16, 1989, 67-74.