

**Semiótica musical.**  
*Tópicos del Seminario*, 19.  
Enero-junio 2008, pp. 101-129.

## **Intersemiosis en el teatro musical y en la ópera contemporánea**

*José Luiz Martínez*

Pontificia Universidad Católica de São Paulo

*Traducción de Mónica Vermes*

### **1. Ópera y multimedialidad**

El objeto de estudio de este artículo es la ópera y formas asociadas (como la danza y el teatro musical) producidas en el siglo XX. Mi argumentación se apoya en la idea de que, como cuatro pilares, los lenguajes componentes de la ópera, danza y teatro musical son: la música (canto y música instrumental), los lenguajes corporales (gestos, escenificación, movimiento, danza), los lenguajes visuales (escenografía, figurines, maquillaje y recursos de la imagen técnica, como cine y video) y el lenguaje verbal. Todos esos son lenguajes en su total capacidad de significación autónoma. Por eso, semióticamente, son complejos y comprenden una variedad de cuestiones y puntos de vista. He defendido que la semiótica de la música es una ciencia que abarca tres campos de investigación integrados: 1. la semiosis musical intrínseca, 2. la referencia musical y 3. la interpretación musical (Martínez, 1997 o 2001a). Esos campos se refieren a aspectos esenciales de la semiosis musical y creo que también pueden ser aplicados en los estudios de los lenguajes corporales, visuales y del verbal. Cuando esos lenguajes se organizan alrededor

de la música (o en función de, o paralelamente, o simbióticamente con la música) los procesos de significación se vuelven complejos, dirigiéndose a más que un sentido simultáneamente. En estos casos, ocurre la intersemiosis.

Según mi punto de vista, comprender el teatro musical y la ópera como formas de multimedia musical significa estudiar los modos de intersemiosis efectivamente operantes en los tres campos. La intersemiosis es un proceso complejo de significación que incluye signos específicos de lenguajes distintos, cuya articulación es igualmente significativa. Es decir, el resultado de una combinación de música y movimiento corporal, por ejemplo, depende no sólo de cada uno de los signos componentes y sus características (sus cualidades y estructuras, el modo de significar sus objetos, sus posibilidades de interpretación ofrecidos al espectador), sino también de las combinaciones particulares de los elementos musicales con los elementos significativos de los signos corporales (Martinez, 2002, 2005). Hasta este momento, tales cuestiones han sido tratadas por teorías derivadas de la psicología, por la teoría y crítica del cine, y por la teoría de la metáfora.<sup>1</sup> Esos acercamientos no tratan las estructuras multimediáticas desde el punto de vista de sus procesos de significación, es decir, no se consideran las formas de semiosis incluidas, pero no es mi objetivo revisar aquí esas teorías. La mayor parte de este artículo estará dedicada al análisis de obras del siglo XX. Entre ellas están: *L'Histoire du soldat*, de Igor Stravinsky; *Lulú*, de Alban Berg; *Sequenza V*, de Luciano Berio; y *Rosa, the Death of a Composer*, de Louis Andriessen.

La teoría de la intersemiosis musical que aquí se esboza podría ser aplicada a obras de otros periodos, e incluso de otras culturas. En este sentido, pueden consultarse algunos de los artículos que he publicado y que abordan formas tan distintas como la ópera barroca, odissi, kathak, kabuli y kathakali (Martínez,

---

<sup>1</sup> Véase Chion, 1985, 1994 y 2003; Gorbman, 1987; Cohen, 1993; Cook, 1998.

2002, 2003c, 2004b, 2005, 2006a y 2006b). La selección que hago en este artículo de obras del siglo XX se debe, en primer lugar, a la estrecha relación entre la música y los lenguajes coporal, visual y verbal explorada por los compositores como Berg, Stravinsky, Berio, Andriessen, entre otros. Tales vínculos tan complejos se vuelven un desafío para cualquier teoría que pretenda esclarecer los procesos intersemióticos. En segundo lugar, está la importancia social que han tenido estas obras en el mundo contemporáneo. En los ejemplos escogidos se encuentran combinaciones sígnicas con un fuerte poder de evocación, capaces de generar un diálogo crítico con las artes y la cultura occidental del siglo XX. Con eso no quiero afirmar que obras de otros periodos no pudieran ejercer hoy las mismas funciones estéticas. Determinadas obras poseen una perenidad tal, que su poder de relacionarse con hechos de la historia y de la cultura va más allá de su periodo de creación. Podría mencionar aquí *El Combate de Tancredo y Clorinda*, de Claudio Monteverdi. En esta obra, el combate entre el cruzado Tancredo y la guerrera islámica Clorinda resuena de manera brutalmente actual a las realidades de amor y odio entre el occidente cristiano y el mundo musulmán (Martínez, 2003c). Pero estamos aquí esencialmente ante una reinterpretación. Por otro lado, en *Rosa*, ópera de Louis Andriessen con dirección y película de Peter Greenaway, los elementos de significación están insertos en la complejidad de signos de la postmodernidad, evocando así cuestiones fundamentales de nuestra era. En tercer lugar están los factores técnicos que la ópera y el teatro musical incorporan en el siglo XX. Se trata principalmente de lenguajes del cine y del video que tienen, en gran medida, el papel de incrementar la complejidad de significaciones de estas obras multimedia. El estudio de la intersemiosis musical no podría dejar de considerar los nuevos medios técnicos que se han sumado en el siglo a los medios artesanales del canto y de la acción escénica.

## 2. Intersemiosis y *tensegrity*

La dificultad en tratar la articulación heterogénea de signos como base de la intersemiosis musical radica en la complejidad de las interacciones. La teoría que va al encuentro de la semiótica peirceana para ese estudio es la sinérgica, doctrina que abarca los campos de la lógica, filosofía, geometría y arquitectura. Ha sido desarrollada por Buckminster Fuller (1895-1983), arquitecto y filósofo norteamericano. Una definición simple de sinergia es el fenómeno que ocurre por la acción de dos agentes, cuyo efecto es mayor que la suma de los efectos que cada agente es capaz de crear independientemente. El término ha sido ampliamente explorado en prácticamente todas las áreas, incluso como simple adjetivo de algunos de los lenguajes multimediáticos, como la música de cine (véase Chion, 1985: 119; Gorbman, 1987: 30).

Pensar la multimedialidad como intersemiosis sinérgica significa considerar los sistemas dinámicos de signos, sus modos de articulación interna, sus estructuras de representación y sus posibles interpretantes como sistemas cooperativos. Esos sistemas, como una ópera, consisten en estructuras de significación dinámicas, cuyas partes están articuladas entre sí de forma tal que sus interpretantes constituyen significaciones que no sería posible prever por el significado separado de sus lenguajes constituyentes. De esta forma, el estudio de las formas sinérgicas de intersemiosis debe ser determinado por la consideración del sistema como un todo, no de manera aislada, ya sea de sus partes, o de otros sistemas, pues el significado de un sistema sinérgico resulta de los procesos dinámicos de sus aspectos de intersemiosis musical intrínseca, referencia musical intersemiótica, y generación de sus posibles interpretantes. Además, la intersemiosis sinérgica de un sistema está en constante interacción con otras redes de significación.

En el dominio de las artes, la experiencia estética demuestra que una composición instrumental, como la suite *Histoire du soldat*, de Igor Stravinsky, posibilita un cierto campo de interpretantes

emocionales, energéticos y lógicos. Al no tomar en cuenta el origen escénico de esta obra, el oyente podrá apenas considerar los flujos sígnicos propiciados por la música pura. Tomemos en cuenta ahora la versión original de la obra, para narrador y siete instrumentistas. El texto de Ramuz, si se lo lee antes del concierto, posibilitará un campo específico de significados determinados por las cualidades y estructuras de sus formas verbales. Esos significados verbales y los significados de la música instrumental, en principio, no están relacionados. Sin embargo, se da una situación especial cuando actores interpretan verbalmente el texto articulado con la música de Stravinsky. Las redes de semiosis resultantes de los dos sistemas no se dan solamente de la mera sumatoria de interpretantes musicales y verbales, sino de una forma cooperativa de semiosis cuya fecundidad es mucho mayor que la de sus componentes individuales. Lo mismo ocurre, en un plano aun más elevado de complejidad, cuando el movimiento corporal y la escenificación ejecutada por bailarines convierte a la *Histoire du soldat* en un sistema interactivo de significación compuesto de tres lenguajes diferentes —música, texto y danza— con sus formas y estructuras propias, pero cuya operación interactiva de todo el sistema propicia significaciones con tal poder de generación de interpretantes que están más allá de los signos generados por los mismos lenguajes dos a dos, o individualmente. La sinergia de la obra no resulta de una coincidencia, o de una feliz casualidad, sino de articulaciones previstas para que funcionen en cooperación.

Así, desde el punto de vista de la estructura y de la referencia sígnicas, la intersemiosis prevé igualmente relaciones especiales entre los signos y sus objetos. Eso es claro para la construcción de los lenguajes multimediáticos. No es cualquier superposición de sonido, imagen y texto que resulta en una integración de significados de orden sinérgica. Es necesario que haya una cooperación especial, que puede ser pensada como una forma particular de interactividad energética, como la *tensegrity*. De acuerdo con Fuller, “*tensegrity* es una confluencia inherentemente

no-redundante de factores de esfuerzo estructural de óptima efectividad” (1975).<sup>2</sup> En la multimedia, esa cooperación puede resultar de diversos tipos de articulaciones entre música, movimiento, imagen y texto. Creo que ésta es efectiva solamente en casos en donde hay una diversidad de posibles significados. Las formas generadas por mera correspondencia, debido a su redundancia, no constituyen sistemas sinérgicos. La idea del contrapunto de lenguajes surge aquí de forma natural.

Pensar la intersemiosis como formas de sinergia y *tensegrity* significa considerar las fuerzas que articulan los lenguajes musicales, corporales, visuales y verbales. Esas fuerzas existen en el mundo físico, corporal y mental. Según Candace Brower (2000), el significado de la música refleja patrones de la experiencia cotidiana del cuerpo. Apoyándose en las teorías de Howard Margolis y Mark Johnson, Brower analiza cómo el significado de las estructuras melódicas, armónicas y de frases del sistema tonal pueden ser comprendidas como metáforas de nuestros movimientos corporales; de las formas humanas de ejercer fuerza y de sufrir la acción de diversos tipos de fuerzas, como el sentido de equilibrio (Brower, 2000: 327). Ese modelo apoya una línea de investigación que incluye los argumentos de David Lidov y Robert Hatten. Lidov afirma que “la música es significativa solamente si identificamos el movimiento sonoro percibido con la experiencia somática” (1987: 70). Hatten, en su serie de conferencias sobre el gesto musical, parte de la proposición de que el “gesto es movimiento que puede ser interpretado como significativo” (1997). De ese conjunto de teorías se puede deducir que los factores de interacción de fuerzas —cómo experimentamos y realizamos corporalmente, ya sea produciendo o percibiendo música, danza, o acción escénica— constituyen redes icónicas (imágenes, diagramas y metáforas) e indiciales de interpretación musical y corporal. El gesto es un fulcro de tales interpretantes, pues se sitúa

---

<sup>2</sup> Versión en línea: <http://www.rwgrayprojects.com/synergetics/s07/p0000.html>

en el cruce de las vías sígnicas del *performance*, composición y cognición. Entre sus componentes están, por un lado, formas de energía física y sus fenómenos asociados (como la fuerza de gravedad, la inercia, la fricción, etc.); y por otro, esfuerzos e impulsos corporales, dependientes de la biomecánica del cuerpo humano y de su ergonomía. La interacción de esos dos conjuntos de fuerzas resulta en tono y articulación, impulso, cualidad de movimiento, duración, forma, contorno y dirección. El significado de un gesto corporal o musical muchas veces deriva directamente de sus aspectos icónicos e indiciales, pero el gesto también es capaz de articular símbolos, como los sistemas de *mudras* de las danzas-teatro de la India (véase Martínez, 2005, 2006), o la relación de los gestos musicales con motivos y tópicos de la música clásica, de acuerdo con Hatten (1997, 2004). De esta forma, no puedo estar totalmente de acuerdo con la afirmación de Lidov. Las metáforas corporales forman posiblemente un fundamento de la interpretación musical, pero no todos los significados de la música pertenecen a esa categoría. Los lenguajes musicales también son constituidos de cualidades puras, formas abstractas, legisignos y símbolos.

Desde principios del siglo XX, la interacción de fuerzas en la dimensión visual ha sido estudiada por la escuela Gestalt. Con un tratamiento propio, Rudolf Arnheim (1980) considera la dinámica de la percepción visual según la actuación de fuerzas relativas a los factores estructurales de las figuras en sus diversas articulaciones. Componentes como equilibrio, peso, dirección, ejes, forma, configuración, espacio, luz y color en los lenguajes visuales se articulan por la interacción de fuerzas ya sean físicas o perceptivas. De acuerdo con las actuales teorías de la cognición, el juego de fuerzas visuales estudiadas por Arnheim también consiste en representaciones de esquemas perceptivos derivados de las experiencias corporales cotidianas, como el sentido de equilibrio (Johnson, 1987: 76-80). Finalmente, el lenguaje verbal, y sus “metáforas de la vida cotidiana”, igualmente refiere a las fuerzas físicas y su corporificación (véase Johnson, 1987: 53-61; Lakoff and Johnson, 2002).

De acuerdo con esos autores, si las dimensiones física y psíquica de los lenguajes musicales, del cuerpo, de la visualidad y de lo verbal pueden ser pensadas como cualidades, formas, procesos y representaciones de interacciones energéticas corporificadas, luego se justifica la proposición que presento arriba de que la multimedialidad musical consiste en la articulación de fuerzas intersemióticas. Así, la intersemiosis musical consiste en manipulaciones de estados energéticos acústicos articulados cooperativamente a estados energéticos de otros lenguajes, como movimientos corporales, imágenes, textos. Como ese modelo contempla la idea de pensar los multimedios como intersemiosis sinérgica, cabe estudiar las condiciones especiales de *tensegrity* de las obras que serán analizadas.

Del punto de vista de los interpretantes sinérgicos, se puede pensar en la cooperación especial entre cualidades de sentimientos, acciones, hechos e ideas. Peirce atribuye un carácter especial a esas combinaciones en su *Filosofía de la mente*:

Ahora, existen ciertas combinaciones de sentimientos que son especialmente interesantes. Son aquellas que tienden para una reacción entre mente y cuerpo, ya sea, en un cierto sentido, en la acción de glándulas, en contracciones de músculos involuntarios, en tareas voluntarias coordinadas, o, finalmente, en un tipo extraordinario de descargas de una parte de los nervios sobre otra. Combinaciones interesantes de ideas son más activas que otras, ya sea en el modo de sugestión o en el modo de intensidad subjetiva. La acción del pensamiento prosigue todo el tiempo, no solamente en aquella parte de la consciencia que se ofrece a la atención y que es la más disciplinada, pero también en sus partes más profundamente sombrías, de las cuales nosotros estamos en cierta medida conscientes pero no lo suficiente de forma a ser fuertemente afectados por aquello que está allí. Pero cuando una combinación interesante ocurre en el juego sin control de aquella parte del pensamiento, su intensidad subjetiva aumenta, por un tiempo corto, con gran rapidez (CP 7.555).

Peirce sitúa este párrafo en el contexto de la fijación de la atención y de la contemplación y me parece que su argumento



puede ser transpuesto para la percepción y cognición en multimedios. La percepción estética de combinaciones inter-semióticas sinérgicas puede, de hecho, alcanzar una gran intensidad subjetiva y multiplicarse en el pensamiento en la forma de sugerencias, es decir, asociaciones icónicas de sentimientos e ideas que toda gran obra de arte propicia. Pero no se trata sólo de semejanzas, pues existen igualmente las acciones y reacciones (descargas) basadas en la diferencia, combinaciones de ideas, interacciones sígnicas. El concepto de *tensegrity*, una condición física de fuerzas, puede extenderse aquí al dominio de la semiosis. Formas sinérgicas de interpretantes resultan en las descargas extraordinarias de los nervios y en la intensidad subjetiva de sentimiento detectadas por Peirce.

### 3. “Give me a few words to sing”: música y texto

Considérese primeramente la articulación música y texto. Desde el punto de vista de la materialidad de esos lenguajes, ambos pertenecen al dominio acústico. Por consecuencia, su modo perceptivo coincide con respecto a la audición. Sin embargo, desde el punto de vista semiótico, el lenguaje verbal y la música operan en esferas bastante distintas. De acuerdo con Lúcia Santaella, la música es la matriz de los iconos (2001: 111-112) y el lenguaje verbal constituye la matriz de los símbolos (2001: 261). No es casual que la disparidad semiótica de esos dos lenguajes posibilite una de las más ricas combinaciones creadas por la humanidad: la canción.

Una gran diversidad y riqueza intersemiótica se encuentra en la ópera contemporánea, en obras como: *Pelléas et Mélisande* (1902) de Claude Debussy, con un libreto de Maurice Maeterlink; *Pierrot lunaire* (1912) de Arnold Schoenberg, basada en veintidós poemas de Albert Giraud; o en las dos óperas de Alban Berg, *Wozzeck* (1925), libreto adaptado de la obra teatral de Georg Büchner; y *Lulu* (1937, estreno completo de los tres actos en 1979, gracias a la orquestación del tercer acto por Friedrich Cerha),

libreto adaptado por Berg a partir de las obras teatrales *Erdgeist* y *Die Büchse der Pandora* de Frank Wedekind. En la segunda mitad del siglo XX, nuevas relaciones entre texto y música son aplicadas en dos obras especiales, *La voix humaine* (1959) de Francis Poulenc y libreto de Jean Cocteau; y *Words and Music*, obra radiofónica de Samuel Beckett, escrita en 1961 y que recibió música de Morton Feldman en 1987.

Seguramente, Luciano Berio ha sido el compositor que más contribuyó al desarrollo de la música vocal entre las décadas de 1960 y 1990. Su investigación sobre el uso de la palabra como elemento musicalmente estructural, trascendiendo su significado lingüístico, y la incorporación al canto de formas sonoras vocales excluidas del *bel canto*, han sido desarrollados en obras como *Circles* (1960), sobre un poema de E.E. Cummings; *Laborintus II* (1965) sobre el texto de E. Sanguineti; *Sequenza III* para voz femenina solo (1965-6), poema de Markus Kutter; *Sinfonia* (1968-9) sobre textos de C. Lévi-Strauss y S. Beckett; *Opera* (1969-70) con textos de U. Eco, F. Colombo y A. Striggio, S. Yankowitz. En las obras de la madurez, Berio ha sido capaz de rescatar sus vínculos con la tradición lírica dentro de su concepción compositiva. Según David Osmond-Smith (2005), un lenguaje lírico complejo caracteriza a los personajes de las últimas óperas de Berio: *Un re in ascolto* (1979-84) sobre textos de Calvino, W.H. Auden, F. Einsiedel, F.W. Gotter; *Outis* (1995-6) textos de D. del Corno e Berio; y *Cronaca del luogo* (1998-9) sobre textos de T. Pecker y Berio. Analizar cualquiera de estas obras está más allá de los límites de este ensayo. Podemos afirmar que en todas ellas, la música multiplica las posibilidades de composición interna del texto y por consecuencia, sus posibilidades de sentido. Las acciones vocales extienden las posibilidades timbrísticas del canto. De esta forma, música y texto se potencian en un nivel extraordinario de significación, no alcanzable de otro modo. Constituyen, por lo tanto, sistemas sinérgicos, cuyos elementos se articulan en formas de *tensegrity*, cooperaciones internas de lenguajes distintos, no

redundantes, vectorialmente articulados de tal modo que su significado salta en la forma de relaciones inesperadas.

#### **4. Sobre soldados, diablos y payasos: música y cuerpo**

La articulación entre música y movimiento corporal es significativa no sólo en la danza y en el teatro musical, sino implica cuestiones que están en el centro de la praxis musical. Aunque no todos los aspectos de la semiosis musical puedan ser incluidos aquí, podemos reconocer la importancia de las cuestiones corporales en la música por la argumentación que proponen las nuevas teorías sobre el gesto musical. Según Robert Hatten, “es posible entender el gesto humano en general como expresivamente significativo, energético, configurando formas temporales a través de todas las modalidades de percepción, acción y cognición” (2004: 97). Hatten defiende que los gestos musicales son *gestalts* temporales sintéticas (algo como sobres energéticos), y se pueden componer por cualquier tipo de material musical. Desde mi perspectiva, los gestos musicales son necesariamente signos y, como tales, participan de todos los campos de la semiosis. Los gestos poseen significado en sí mismos, sus cualidades acústicas, forma y estructura son significativas. Los gestos pueden hacer referencia a objetos de otros dominios de la experiencia, pero especialmente sus aspectos indiciales (que en gran parte tienen origen corporal), se destacan en las redes de semiosis, que posibilitan conexiones de varios tipos con lenguajes cuya materialidad reside en el movimiento corporal, en la dramaturgia del movimiento y en la expresión corporal. La música posibilita relaciones particulares con la danza y con la acción escénica, asociaciones históricas que configuran la danza, la ópera y el teatro musical desde el principio de esos lenguajes.

En la danza contemporánea, desde el punto de vista de la *tensegrity* entre música y movimiento corporal, pocas obras se comparan a la coreografía original de Vaslav Nijinsky para *Le*

*sacre du printemps*. Remito aquí al lector a mis publicaciones recientes sobre esa obra (véase Martínez, 2003a y 2003b). Sin embargo, sería una injusticia a la capacidad de Stravinsky de crear y manipular gestos musicales si no considerara al menos brevemente una de sus obras. A pesar de estar esencialmente constituida de música y texto hablado, *L'histoire du soldat* (1918), con libreto de C.F. Ramuz, es extraordinaria en cuanto a la riqueza gestual generada por la cooperación entre música instrumental y la voz de un narrador. El nivel más evidente de la gestualidad de esa obra puede ser situado en la marcha inicial y en las diversas danzas compuestas por Stravinsky. No se trata de danzas comunes. El *Tango*, el *Vals*, el *Ragtime* y la *Danza del diablo* proponen relaciones peculiares con el cuerpo. Consideremos *La marcha del soldado*, la primera pieza, cuyos gestos esenciales se vuelven símbolo de ese personaje en diversas otras situaciones dramáticas de la obra. Como el oyente, en sus cadenas de interpretantes musicales, es hábilmente conducido por Stravinsky a pensar que está oyendo una marcha ordinaria, el compositor introduce con maestría sus técnicas de fragmentación rítmica, en la forma de asimetrías métricas, con grupos de 3, 4 y 6 corcheas alternados de manera imprevisible.

El gesto de un andar claudicante de la *Marcha del soldado* se transpone a la *Música para la escena I*, cuando el soldado ensaya afinar con dificultad su violín, símbolo de su alma (véase ejemplo 1). Tocar cuerdas dobles es una técnica común para afinar el instrumento, pero normalmente se afinan las quintas justas formadas por las cuerdas sueltas. Las terceras y séptimas escritas por Stravinsky funcionan como índice de que la afinación no está yendo bien, y la rítmica irregular apunta a que como músico, el soldado se muestra inseguro. En el plano de la dramaturgia general de la obra, el violín —representando el alma que el soldado se dispone a vender al diablo a cambio de un libro que puede traerle fortuna— se presenta como un instrumento de difícil afinación, es decir, el soldado no logra llegar a un acuerdo con su propia psique. Pero esa posible interpretación

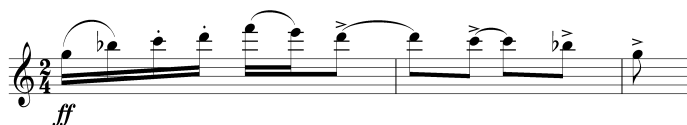
no está sugerida al oyente por medio del lenguaje verbal, presente en la narración. Son los gestos musicales presentes en la partitura compuesta por Stravinsky los que lo hacen, significativos por la corporeidad del movimiento musical en la marcha y por la indicialidad de los motivos que apuntan al movimiento del brazo con el arco sobre las cuerdas del violín. La recurrencia de ese gesto en otras partes de la obra formaliza los elementos del signo que pasa a funcionar como símbolo del soldado y su alma en distonía.



Ejemplo 1. *La historia del soldado*,  
Música para escena I, violín, compases 7-15.

El segundo personaje, el diablo, tiene su corporeidad representada a través de un gesto peculiar en el clarinete (véase ejemplo 2). ¿Por qué el clarinete? Tal vez por su extensión y capacidad de contraste, un timbre aterciopelado y seductor en la región medio-grave que puede ser contrastado con los agudos penetrantes. La agilidad volátil, transparente e inflamable del clarinete contrasta, a su vez, con el timbre terreno y tosco del violín. El arpeggio irregular y sincopado con el que Stravinsky representa al diablo (por ejemplo, en la *Danza del diablo*), es un gesto cuyos significados sugieren las artimañas, la determinación y el poder de control sobre su víctima. En diversas partes de la *Historia del soldado* es posible reconocer formas más o menos atenuadas de ese gesto en el clarinete, indicando la presencia de ese personaje interesantísimo. Interesante no sólo por su retórica brillante y llena de humor que el texto revela, sino

principalmente por su corporeidad múltiple y ágil, capaz de alzar vuelo con su carruaje tirado por caballos veloces, capaz de militarmente comandar al soldado como un sargento iracundo, capaz de disimularse como una anciana vendedora ambulante, o danzar hasta el agotamiento (otra referencia a *Le sacre*) y perder el control de su víctima, pero finalmente recuperar el poder, el alma y el cuerpo del soldado. El éxito de la obra en capturar la imaginación del oyente se debe, según entiendo, fundamentalmente a la sinergia obtenida por la interacción de la música con la corporeidad de sus gestos, y en segundo lugar, a la narratividad del texto.



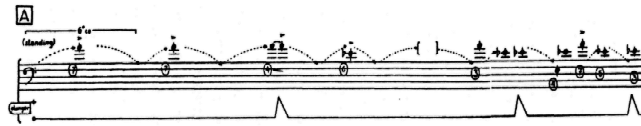
Ejemplo 2. *La historia del soldado, Danza del diablo*, clarinete en si b (notas reales), compases 9-11.

Dentro de esta línea de argumentación no podría dejar de mencionar una obra de Luciano Berio, *Sequenza V* para trombón solo, compuesta en 1966. De acuerdo con Osmond-Smith (2005), ésta es una de las obras que demuestran el “sentido aguzado de la dimensión teatral” en la obra de Berio. *Sequenza V* es una obra dedicada a la memoria de Grock (Adrien Wettach), según Berio, el último gran *clown*, que él conoció en su infancia en Oneglia: “Para el homenaje a Grock elegí el más simple instrumento, el más natural y un poco cómico. El tubo del trombón es un prolongamiento directo del soplo, y tocar este instrumento comporta, naturalmente, un efecto gestual y teatral” (Berio en Stoianova, 1985: 410). Aunque físicamente el instrumento sea simple, *Sequenza V* es también una obra en donde Berio pone en duda el dialogismo de las peculiaridades del instrumento con la virtuosidad de su intérprete. Los elementos que son trabajados

en esa obra incluyen una gran variedad de recursos del trombón —el uso exacto de la sordina, glisandos con la vara y sobre los armónicos, etc.—, aliados a la polifonía y a los efectos resultantes del canto ejecutado al mismo tiempo que el intérprete toca su instrumento. A lo largo de la *Sequenza V*, Berio emplea para el instrumento una serie completa, con el total cromático, y otra para el canto. La obra, sin embargo, no obedece a las normas del serialismo estricto; muchas notas son repetidas, y la última nota cantada, sol bemol, aparece una única vez.

Desde el punto de vista de la acción escénica, Berio especifica que el músico entre en escena con traje de gala y que simule el comportamiento del artista que toca con bastante entusiasmo una vieja canción favorita. El instrumentista debe ejecutar de pie la primera parte de la obra. En la partitura, gestos con la vara del instrumento, subiendo y bajando son especificados por una línea punteada en forma de un diagrama (vease ejemplo 3). Estos gestos tienen una duración aproximada de seis segundos cada uno y, exactamente en la mitad de este tiempo, el músico toca un la natural agudo cortísimo. En el tercer gesto, la misma nota en un rápido crescendo es modulada por la sordina, que debe ser retirada del instrumento a lo largo de la duración de la nota, resultando en un efecto que se asemeja a la palabra *why*. En el cuarto gesto, aparece la nota mi bemol, segunda de la serie. Se crea una expectativa respecto a cuál será la próxima nota. En el quinto gesto, con el trombón, el instrumentista no toca la esperada nota la, ni cualquier otra. El gesto es realizado, pero sin que el instrumento suene. El la reaparece a continuación, cuando la vara del trombón está en su posición baja. Con ese juego de gestos y notas del inicio de la partitura, Berio representa claramente elementos de la estructura de los cuadros cómicos. Según entiendo, el compositor no está presentando un elemento cómico en una obra de teatro musical, pero sí utilizando estructuras básicas de la comedia en forma de gestos corporales como elementos de composición musical. Más adelante, después de una larga serie de notas rápidas, el instrumentista debe pronun-

ciar la palabra *why?*, con la expresión de desconcierto. Se trata de una cita, una referencia a Grock que, de acuerdo con el testimonio de Berio, en sus presentaciones interrumpía en un cierto momento las payasadas y dirigía a la platea la pregunta. El efecto era fuerte y Berio reporta que no sabía si se reía o se lloraba. En *Sequenza V* la pregunta marca el inicio de la segunda parte de la obra, que el músico ejecuta, a partir de ese momento, sentado.



Ejemplo 3. *Sequenza V*, para trombón solo, Luciano Berio, (adaptado de Stoianova, 1985: 408).

### 5. El cine en la ópera y la ópera sobre ópera: música, imagen técnica y metalenguaje

Evidentemente, solamente en el siglo XX los recursos de proyección de película y video fueron incorporados a la producción de una ópera. Interesan aquí obras que han sido originalmente concebidas para el uso de esos recursos, y no de casos en donde imágenes técnicas han sido meramente añadidas a la estructura musical. Las óperas que trataré a continuación son *Lulu*, de Berg, y *Rosa* de Andriessen.

La integración de una película en el lenguaje operístico del siglo XX se inicia con *Lulu*, de Alban Berg. El compositor previó que una película muda sería exhibida a la mitad del segundo acto, acompañada por música especialmente escrita para esa finalidad. Contrariamente a lo que sucede normalmente en la industria del cine, es la película la que tiene que ser montada en función de la música de Berg. La película en *Lulu* ocupa un punto importante en la ópera. Está situada exactamente en el centro



de la obra. Dramatúrgicamente refleja la transición entre la primera mitad, que representa la ascensión social, económica y personal de Lulu y la segunda mitad, en donde ocurre la decadencia de la protagonista. La música para la película tiene la forma de un palíndromo, siendo que un arpegio en el piano (ascendente y descendente) determina el punto central en la partitura y el punto central de toda la ópera. Ese gesto en el piano representa el instante de transición, ese momento imponderable en la vida que, en el caso de Lulu, revierte su fortuna y la lanza a la prostitución.

La película tiene incluso la función de informar al espectador de la serie de eventos que ocurre entre las dos mitades de la ópera. En la primera parte, retrata la prisión, la condena y el encarcelamiento de Lulu por el asesinato de su marido, Dr. Schön; y en la segunda, el retrógrado de la música de la primera parte es combinado con las imágenes que representan la estrategia de fuga, con el auxilio de la condesa de Geschwitz, que se contagia a sí misma y a Lulu de cólera, siendo así trasferida al hospital, de donde escapa, cambiando de identidad con la condesa. La combinación entre el interludio instrumental compuesto por Berg y la película silenciosa está, por lo tanto, basada en un tipo de articulación de lenguajes (música orquestal dodecafónica y película) que se caracteriza por la cooperación de estructuras sígnicas distintas. Hay una tensión entre las estructuras musicales palindrómicas y la forma de la película, cuyas secuencias siguen la linealidad de los acontecimientos (prisión, juzgado, encarcelamiento, contaminación, hospitalización y fuga). Es decir, la película debe establecer una *tensegrity* con la música de Berg en sus vectores de significación, resultando en un sistema sinérgico. La película producida especialmente para el montaje de *Lulu* en el festival Glyndebourne de ópera, en 1996,<sup>3</sup> sigue estrictamente las indicaciones de Berg. Filmada en blanco y negro, incluye en sus imágenes a la soprano Christine Schäfer,

---

<sup>3</sup> Dirección musical de Andrew Davis, dirección de Graham Vick, Orquesta Filarmónica de Londres.

quien protagoniza el montaje, y la mezzosoprano Kathryn Harries (condesa). Esta película fue dirigida por Matthew Richards, producida por Jackie Oudney y editada por Peter Beston.

De la película incrustada en la ópera, paso ahora a la ópera concebida en el lenguaje visceral del cine de Greenaway. *Rosa, the Death of a Composer* (1994 - Netherlands Opera) ha sido compuesta por el holandés Louis Andriessen, con libreto del cineasta, artista plástico y escritor Peter Greenaway. *Rosa, the Death of a Composer* es una ópera sobre una serie de muertes violentas de diez compositores. Alrededor de la obra hay una investigación que relaciona como primera víctima de una conspiración la muerte de Anton Webern, en 1945. La última sería la de John Lennon, en 1980. Entre esas dos muertes verídicas, Greenaway crea una serie de compositores ficticios. El sexto de ellos es la figura central de esa ópera, Juan Manuel de Rosa, un uruguayo que estudió música en París y que compone. El drama musical se desarrolla en doce escenas. El local de la representación es un teatro, en donde se escenifica una ópera que es la reconstitución del crimen. La ópera *Rosa* es, por lo tanto, sobre una ópera, operación metalingüística que, en las manos de Andriessen y de Greenaway, apunta no a la historia de la ópera, sino, irónicamente, al cine y la televisión, pues se trata de una investigación policial, la reconstrucción de un crimen. El libreto es antinarrativo, los elementos del drama son tratados como pistas, el espacio escénico, como escena del crimen; y los cantores, que al principio enumeran fríamente los hechos y misterios del crimen, paulatinamente asumen el papel de protagonistas. Las principales voces son tres, dos sopranos y un barítono que interpreta a Juan Manuel de Rosa.

La *Overture* consiste en un solo de saxo tenor, en donde frases cromáticas cortas e irregulares son marcadas por acordes complejos en *tutti*. La obertura de Andriessen recuerda el flujo rítmico de otra ópera, *Porgy and Bess* de Gershwin. Escena uno: el coro y dos cantantes describen los elementos esenciales del

drama y la escena. La primera cantante interpreta la frase *Slowly a little nocturnal light creeps in with music* y después de la palabra “música”, la composición de Andriessen claramente cita una frase y acordes de la *Danse sacrale* de la *Consagración de la primavera*. En la escena se presentan los elementos escénicos de un matadero en Uruguay. Es la propiedad de la familia Boscanos, cuya joven Esmeralda es la novia del compositor Juan Manuel de Rosa. Además de la descripción de los elementos de la escena, las tablas paralelas del piso, cubiertas de sangre coagulada de los animales abatidos del próspero negocio de carnes, hay cuatro sábanas matrimoniales, cosidas y colgadas a modo de pantalla. Las sábanas no son sólo indicios de la vida sexual de Juan Manuel de Rosa y su novia, y posiblemente pruebas del crimen, sino que tienen la función multimediática de servir como pantalla de cine, en donde Greenaway proyectará otros elementos de la ópera.

Escena dos: una de las cantantes describe las cuatro sábanas; y la segunda, que es ahora la “mujer rubia”, canta los acontecimientos de los actos de Rosa y su novia, que mancharon las sábanas de café, sangre, semen, una diversidad de sustancias que normalmente pueden manchar una sábana. Se revela aquí el signo de la perversión, Rosa impone a Esmeralda repetidos abusos sexuales y psicológicos. Obsesivamente, la orquesta toca en ritmo ternario, diagrama alegórico de una cabalgata. Pero, mientras la cantante rubia personaliza cada vez más a Esmeralda, el libreto adquiere otros matices en su dramaturgia. Dos miembros de la orquesta suben a la escena e interpretan el papel de “chulos”, relativizando irónicamente la descripción de los abusos y las marcas en las sábanas. La primera cantante deja su neutralidad narrativa y asume el papel de Madame De Vries, y canta la frase *How can an opera express this complicated question of bedsheets?*

Escena tres: entra en escena una yegua negra, mantenida prisionera en un molino, moviéndose en un círculo perpetuo para ejercitarse. El animal es propiedad de De Rosa, pero él nunca la

monta. La yegua es motivo de celos por parte de Esmeralda, quien afirma que el compositor dedica más atención al animal que a ella.

Escena cuatro: Los “chulos” despiden a Esmeralda (que permanece desnuda de este punto hasta el final de la ópera); la cantante asume íntegramente el papel de la amante de Rosa. Mientras plancha sus camisas, ella canta las cartas que había escrito a su madre (otras pruebas de la investigación), en donde describe su relación con Rosa. A pesar de haber sido víctima de repetidos abusos, tiene celos del animal, y manifiesta el deseo de asumir la anatomía de una yegua. En la primera de las cartas, Esmeralda canta *Dear Mamma, I am sad... for I love him. But I should be an animal, he says*. En esa parte de la obra, Andriessen usa un complejo recurso metalingüístico que permite varias lecturas. La melodía es una cita de un vals de Brahms (Op. 39/2), en la tonalidad de re bemol mayor. Sin embargo, en el texto, Esmeralda declara que está triste. Además de eso, la dulce melodía es acompañada de acordes a la Stravinsky, que remiten una vez más a la *Consagración* (véase ejemplo 4). De acuerdo con Yayoi Uno Everett (2004), se trata de una parodia musical, que se apoya en el conflicto de significados entre la tonalidad mayor y el tono disfórico del texto. Los acordes en fortísimo significan brutalidad y violencia.

Aunque Everett tenga fuertes argumentos para su interpretación basada en los conceptos de ironía y parodia musical, creo que es necesario comprender mejor la estructura de significación de esa combinación de signos. Yo he venido defendiendo que los recursos de metalenguaje musical pueden ser adecuadamente analizados por medio del concepto peirceano de metáfora (véase Martínez, 1996: 81-83). Para Peirce, las metáforas son hipoiconos que “representan el carácter representativo de un representamen por medio de la representación de un paralelismo en alguna otra cosa” (CP 2.277). Se trata, así, de una forma compleja de signo, una interacción de significados que puede ser entendida en dos capas sobrepuestas de significación. En

primera instancia, la representación del carácter representativo de un signo. En segunda instancia, la interacción icónica (paralelismo) de esa primera representación con algún otro signo, estableciendo otra representación. Así, la representación del carácter representativo de un signo es una representación de una representación y puede configurarse de innumerables maneras. En mi estudio sobre las metáforas musicales, me he concentrado en tres posibilidades: la representación del carácter icónico de un signo, la representación del carácter indicial, y la representación del carácter simbólico. La manera como esa primera instancia de representación interactúa con la segunda también es significativa e implica otros matices de la metáfora. Sin embargo, de acuerdo con la teoría que he postulado, el análisis de las formas de metáfora musical pueden ser razonablemente condensadas en tres tipos: 1. Paráfrasis musical, 2. Cita musical, y 3. Referencia alegórica. Esos tres tipos se establecen en la dependencia de que la representación del carácter representativo del signo musical esté fundamentada, respectivamente, en la iconicidad, en la indicialidad y en su aspecto simbólico.

Andriessen usa los tres tipos de metáforas musicales en *Rosa*. Las paráfrasis aparecen con frecuencia en todas las escenas. Se trata de la representación icónica —al nivel de imagen o diagrama— de estilos y sus estructuras musicales, tales como el lenguaje del jazz, de la música hollywoodense de cine, o de los estilos operísticos de la contemporaneidad. Ya las citas musicales, como el vals de Brahms, o las diversas referencias a la *Consagración de la primavera*, funcionan indicialmente, pues apuntan al carácter existencial de esas obras, compuestas por alguien, en un determinado lugar y en un cierto periodo histórico. Finalmente, las referencias alegóricas son construidas por la composición de signos musicales que remiten a sus objetos por medio de un aspecto típico, o un patrón de cualidades o estructuras musicales convencionalizadas (de ahí su aspecto simbólico). Un ejemplo en *Rosa* es la música de *western* que Andriessen compone para el inicio de la sexta escena. No es una paráfrasis ni

tampoco una cita, sino una parodia, por la simplificación extrema de sus componentes y el exagerado uso de la alternancia de dos bloques de madera (tocados con baquetas de cabeza de caucho) para representar una cabalgata. Legisigno típico de la música de *westerns*, pero aquí expuesta en su ridícula crudeza.

Específicamente en este trecho apuntado por Everett (ejemplo 4), se pueden identificar los componentes sígnicos, como la línea melódica del vals *opus 39/2* de Brahms, cantada por Esmeralda en primera persona con un texto de carácter disfórico; el acorde agudo de la bemol con sexta y novena, tocado por las cuerdas y usando una especie de bordón durante todo el pasaje; y la octava en si grave en fortísimo, tocada por los metales, seguida del acorde de dominante diminuta con cuarta, séptima y novena. La línea melódica es claramente una cita, hay de hecho un contraste entre la tonalidad mayor y el texto en que Esmeralda afirma estar triste. El acorde agudo continuo crea una especie de acompañamiento que puede significar expectativa y tensión para el oyente, de acuerdo con las convenciones de la música de cine. Los acordes en fortísimo en los compases 103 y 104 remiten a Stravinsky, pero no son una cita directa. Se trata de una referencia alegórica, no tanto por la estructura de los acordes, sino por la instrumentación que remite a la *Danse Sacrale*. Esos son los aspectos musicales y verbales de este pasaje de la cuarta escena. Simultáneamente, signos de otros lenguajes se articulan al sonoro. Desde el punto de vista de la escenificación, la cantante que representa a Esmeralda está desnuda y planchando camisas. Sus frases son, en realidad, cartas que ella escribió a su madre. En la reconstrucción del crimen, esas cartas son cantadas en el contexto de una ópera. Todos esos componentes establecen tensiones de significado entre sí; la heterogeneidad de los materiales constituye intrincadas redes de *tensegrity*. Hay un componente irónico en la canción triste en modo mayor, pero hay también expectativa e inesperados ataques de acordes disonantes en los metales, referencias alegóricas stravinskianas que apuntan a un primitivo ritual de sacrificio. Toda la situación

es construida por Greenaway en el libreto en forma de varias capas de representación de representaciones. Andriessen añade a esa ya compleja dramaturgia otras capas de metáforas musicales. Así, depende del espectador, en último análisis, en cuál nivel metafórico se concentran las cualidades de sentimiento, los gestos y la dramaturgia del fragmento. Son posibles múltiples lecturas que van de lo surrealista, a lo bizarro, lo irónico o cínico, y a lo enfermizo y lo brutal. No se trata sólo de sátira, como afirma Yayoi Everett. Según mi entendimiento, la parodia sobre los estilos y convenciones musicales de *Rosa* ironiza los personajes estereotipados en una forma de crítica social brechtiana. Andriessen y Greenaway desconstruyen estereotipos de películas hollywoodenses y sus guiones repletos de sexo y violencia, en forma de una “ópera policial”. Al final de la escena, Esmeralda ensaya sobre un diván posturas sensuales, equinas, para atraer la atención de Rosa. El coro y los “chulos” describen diez pistas sobre el crimen presentes en esta escena. Pero la décima pista está faltando: el propio compositor.

Esmeralda *senza vibr. legato molto tranquillo*

Dear Ma - ma, I am sad... for I love him, But I shoud  
be an a - ni - mal, he says,

*ppp* *ff*

Ejemplo 4. Louis Andriessen, *Rosa*, escena 4,  
Esmeralda y orquesta (reducción), compases 94-106.

Con figuras típicas del jazz, en ritmo lento, la quinta escena inicia con el nacer del día. Sobre el esenario, el compositor, que está indeciso entre montar a su yegua o a su novia. Esmeralda cubre su cuerpo con tinta negra, en un intento de asemejarse a la yegua, atrayendo así la atención de Rosa. Pero en la sexta escena, aparece en proyección una película con dos *cowboys* sobre la pantalla, cabalgando en una pradera típica de los *westerns* hollywoodianos. Sobre los acordes de la orquesta, en la región aguda, que sugieren el clima inmaterial de una proyección de cine, Andriessen usa dos bloques de madera percutidos, alternando en un ritmo lento sonidos graves y agudos, una referencia típica a la música de película de este género (una referencia alegórica, conforme expuse más arriba). Rosa, que al principio se había entusiasmado con la fantasía de Esmeralda de pintarse de negro y transformarse en una yegua, se distancia de la mujer y se concentra en una composición para la escena de la película. Con la intención de representar musicalmente cada detalle del movimiento de los caballos, su música adquiere todos los trazos de una elaborada música de película, orquestada para vientos y percusión. En la séptima escena, ahora compuesta en un lenguaje contemporáneo y con el uso de la voz operística, Esmeralda lamenta que Rosa haya ignorado hasta su intento de satisfacer su fantasía como una yegua negra. Pero Rosa está concentrado en su composición para la película, que escribe musicalmente en estilo apropiado para *westerns*. La escena ocho es instrumental. En realidad, es literalmente música no-diegética para la película que Greenaway presenta sobre la pantalla de sábanas. En esta película, Rosa galopa su yegua, perseguido por dos *cowboys*, tal vez los hermanos de Esmeralda. Al final, se escuchan tres tiros. Rosa está muerto. La investigación del asesinato, conducida por la primera cantante, que ahora es la investigadora, ocupa la mitad restante de la ópera.

Andriessen y Greenaway, en estas escenas centrales de la ópera, crearon transiciones intra e intersemióticas. La acción escénica pasa de la ópera (que retrata un compositor produciendo



do diegéticamente música de película) a la pantalla, y de la pantalla vuelve a la escena. Consecuentemente, la música de ópera se transforma en música de película, no-diegética; y, de música de película a ópera. La película en *Rosa* no es por lo tanto un mero recurso ilustrativo, como se puede encontrar en *El niño*, de Adams y Sellars. En *Rosa* los medios operístico y cinematográfico dialogan, ora se sobreponen, ora asumen el primer plano, generando posibilidades complejas de significación. Hay aquí una interacción sinérgica entre dos géneros, cuyas formas de presentación y construcción son distintas: la ópera es escenificada en vivo y sus recursos son artesanales; el cine es un lenguaje industrial, sus copias son proyectadas de forma mecánica. Sin embargo, históricamente, el cine absorbió de la ópera no sólo los recursos de representación musical desarrollados a lo largo de 400 años por los compositores de ópera, sino aun muchas de las formas de la dramaturgia, los efectos especiales y otros aspectos. En *Rosa*, ópera y cine constituyen macro-sistemas en *tensegrity*.

*Rosa* funciona también como denuncia, pero su objetivo es, de cierta manera, difuso. Es posible identificar una crítica a la violencia como principio básico “natural” de las películas detectivescas, pero el libreto y su dramaturgia no narrativa también remiten simplemente a lo bizarro y a la fantasía sexual. Las últimas escenas de la ópera son surrealistas. Todo se concluye con un índice alfabético, interpretado verbalmente sobre la música de Andriessen. Este índice onomástico de una ópera apunta a la propia construcción de todo el espectáculo. Se trata sólo de un conjunto de ideas musicales y escénicas imaginativamente articuladas entre sí.

Si *Rosa* es una ópera sobre ópera, debemos reconocer antecedentes en otras óperas, entre ellas, la segunda de Berg. En *Lulu*, el heterónimo del propio compositor aparece en el personaje de Alwa, hijo de Schön, compositor e igualmente enamorado de Lulu. Fonéticamente, *Alwa* y *Alban* (Berg) son prácticamente equivalentes. En el segundo acto de *Lulu*, Alwa manifiesta el

deseo de componer una ópera sobre Lulu, pero comenta que el tema sería muy desagradable. En *Rosa*, igualmente el compositor y su mujer son el centro de la trama. Por lo tanto, para evitar una lectura restricta y moralista de cualquiera de las dos obras, conviene recordar la estructura de significación supra-metalingüística sobre la cual han sido construidas, son óperas sobre ópera. Según Adorno, la ópera es más verdadera consigo misma cuando se presenta como parodia de sí misma; mientras que, cuando trata de representar la realidad empírica, corre el riesgo de volverse víctima de “simbolismos *kitsch* y desvalidos” (Adorno, 1978: 24-26). Tal vez la crítica de Adorno sobre el *verismo* no se sustente en una investigación imparcial, pero él tiene razón en apuntar hacia la auto-referencia y la parodia como características fundamentales de la ópera.

### Referencias

- ADORNO, T. W. (1978). Bürgerliche Oper, in R. Tiedemann, (ed.), *Gesammelte Schriften*, vol. 16, Frankfurt/Main: Suhrkamp, pp. 24-39.
- ARNHEIM, Rudolf (1980). *Arte e percepção visual*, trad. Ivonne Faria, São Paulo: EDUSP e Pioneira.
- BROWER, Candace (2000). “A Cognitive Theory of Musical Meaning”, in *Journal of Music Theory* 44 (2), pp. 323-379.
- CHION, Michel (1985). *Le son au cinéma*, Paris : Cahiers du Cinéma.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*, ed. y trad. Claudia Gorbman, New York: Columbia University Press.
- \_\_\_\_\_ (2003), *Un art sonore, le cinéma*, Paris : Cahiers du Cinéma.
- COHEN, Annabel (1993). “Association and Musical Soundtrack Phenomena”, *Contemporary Music Review*, 9, pp. 163-78.
- COOK, Nicholas (1998), *Analysing Musical Multimedia*, Oxford: Oxford University Press.

- EVERETT, Yayoi Uno (2004). "Parody with an Ironic Edge: Dramatic Works by Kurt Weill, Peter Maxwell Davies, and Louis Andriessen", in *Music Theory Online* 10 (4). [Artículo disponible en línea <[http://societymusictheory.org/mto/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.y\\_everett\\_frames.html](http://societymusictheory.org/mto/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.y_everett_frames.html)>, consultado en mayo de 2005].
- FULLER, R. Buckminster (1975). *Synergetics: Explorations in the Geometry of Thinking*, London: MacMillan. [Obra disponible en línea por la Buckminster Fuller Foundation: <<http://www.rwgrayprojects.com/synergetics/synergetics.html>>, consultado en junio de 2005].
- GORBMAN, Claudia (1987), *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington: Indiana University Press.
- HATTEN, Robert (1997), "Musical Gesture" [Artículo disponible en línea Cyber Semiotic Institute, <<http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/hatout.html>>, consultado en enero de 2004].
- \_\_\_\_\_ (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington: Indiana University Press.
- JOHNSON, Mark (1987). *The Body in the Mind*, Chicago: Chicago.
- LAKOFF, George e Mark Johnson (2002), *Metáforas da vida cotidiana*, coord. y trad. Mara Sophia Zanotto, São Paulo: EDUC, Mercado de Letras.
- LIDOV, David (1987). "Mind and Body in Music", *Semiotica* 66 (1/3), pp. 69-97.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Is Music a Language? Writings on Musical Form and Signification*, Bloomington: Indiana University Press.
- MARTINEZ, José Luiz (1996). "Icons in Music: a Peircean Rationale", *Semiotica* 110 (1/2), pp. 57-86.
- \_\_\_\_\_ (1997). "*Semiosis in Hindustani Music*", Imatra: International Semiotics Institute.
- \_\_\_\_\_ (2001a). "*Semiosis in Hindustani Music*", (2ª. ed.) New Delhi: Motilal Banarsidass.

- \_\_\_\_\_ (2001b). “Rasa: estética e semiose na Índia”, *Galáxia* 2, pp. 121-133.
- \_\_\_\_\_ (2002). “Kathak: intersemiose entre música e dança no norte da Índia”, en *Anais da 5ª Jornada do Centro de Estudos Peirceanos e do First Advanced Seminar on Peirce’s Philosophy and Semiotics*, São Paulo: Centro de Estudos Peirceanos, PUC-SP, pp. 80-86.
- \_\_\_\_\_ (2003a) “A Sagração da Primavera: 90 Anos. A Intersemiose entre Música, Dança e Visualidade”, en *Anais do XIV Congresso da ANPPOM*, Porto Alegre: UFRG, Instituto de Artes [CD-ROM].
- \_\_\_\_\_ (2003b). “Ciência, significação e metalinguagem: *Le sacre du printemps*”, *Opus* 9 (9), pp. 87-102.
- \_\_\_\_\_ (2003c). “Monteverdi’s Combattimento: a Semiotic Analysis”, *Acta Semiotica Fennica* 15, 440-455, Imatra: International Semiotics Institute.
- \_\_\_\_\_ (2004). “Música e Intersemiose”, *Galáxia* 8, pp. 163-19.
- \_\_\_\_\_ (2005). “Dashavatar: Music, Dance and Poetry in Odissi”, en *Musiikin filosofia ja estetiikka -Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä* [Philosophy and Aesthetics of Music-Essays on Significations of Art and Popular Music], Alfonso Padilla (ed.), pp. 128-148, University of Helsinki: Helsinki.
- \_\_\_\_\_ (2006). “On the Intersemiosis Between Music and Dance in the Kathak Tradition of India”, in *Music and the Arts Proceedings from ICMS 7 (Acta Semiotica Fennica, 23)*, pp. 347-352. Helsinki: International Semiotics Institute.
- OSMOND-SMITH, David (2005). “Luciano Berio”, in *The New Grove Online*, Oxford: Oxford University Press.
- PEIRCE, Charles Sanders (1938-1956). *The Collected Papers*, 8 vols., Hartshorne, Charles; Weiss, Paul; e Burks Arthur W. (eds.), Cambridge: Harvard University Press [Referencias citadas como *CP volumen.parágrafo*].

SANTAELLA, Lúcia (2001), *Matrizes da linguagem e do pensamento: sonora, visual, verbal*, São Paulo: Iluminuras.

STOIANOVA, Ivanka (1985). "Luciano Berio: chemins en musique", *La Revue Musicale*, número triplo, 375, 376, 377, Paris: Richard-Masse.