

## Los eventos “amor y muerte” en la ópera *Carmen* de Bizet desde el análisis del discurso-texto musical

*Vivian Rodríguez Uranga\**  
*Jacqueline Vilchez-Farías\*\**

---

### RESUMEN

El presente artículo es una introducción al análisis del discurso de la ópera *Carmen* del compositor francés Georges Bizet a partir de la aplicación de algunas herramientas de la lingüística general (Cabeza, 1985, 1994, 2004) y del análisis semántico-pragmático (Molero, 2002, 2003b). Se parte de la concepción de la música como una construcción simbólica, un sistema de saberes (juicios, conceptos, relatos, discursos) y un conjunto de prácticas que se articulan al contexto cultural. El trabajo es el resultado de una investigación que establece algunas de las posibles vinculaciones entre música y discurso y conjuga los intereses de disciplinas como la musicología, el análisis de los discursos estéticos, la antropología de la música y la antropolingüística como área de estudio que relaciona la lengua, el pensamiento y la cultura. Se concluye que el análisis simultáneo del discurso-texto musical constituye una

\* Músico. Pianista concertista. Escuela de Música, Facultad Experimental de Arte, Universidad del Zulia. [vivianuranga@gmail.com](mailto:vivianuranga@gmail.com)

\*\* Laboratorio de Antropología Social y cultural “Dra. Nelly García Gavidia”, Maestría en Antropología, Departamento de Ciencias Humanas, Facultad Experimental de Ciencias, Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela.  
[jacque8@cantv.net](mailto:jacque8@cantv.net) [jacque8@gmail.com](mailto:jacque8@gmail.com)

herramienta complementaria del análisis musicológico y devela la simbiosis música-pensamiento-cultura.

PALABRAS CLAVE: discurso musical, análisis del discurso, música y discurso, discurso estético

## *The Events “Love and Death” in the Opera Carmen by Bizet, seen through the Analysis of Discourse and Musical Text*

---

### ABSTRACT

This article is an introduction to the analysis of discourse in the opera Carmen, by the French composer, George Bizet, based on applying some tools from general linguistics (Cabeza, 1985, 1994, 2004) and semantic-pragmatic analysis (Molero, 2002, 2003b). It begins with the concept of music as a symbolic construction, a system of knowing (judgments, concepts, stories and discourse) and a set of practices that articulate with the cultural context. This work is the result of research that establishes some of the possible connections between music and discourse and combines the interests of disciplines such as musicology, aesthetic discourse analysis, the anthropology of music and anthropolinguistics as an area of study that relates language, thought and culture. Conclusions are that simultaneous analysis of discourse and musical text constitutes a complementary tool for musicological analysis and reveals the symbiosis among music, thought and culture.

KEYWORDS: musical discourse, discourse analysis, music and discourse, aesthetic discourse.

### Introducción

El objetivo central de esta investigación es desarrollar una aproximación al análisis musical, especialmente al análisis de la conjunción texto-música, con el apoyo de la perspectiva teórica y metodológica que proporciona el campo del análisis del discurso y desde un enfoque semántico y pragmático desarrollado en los últimos años por Cabeza y Molero (2004).

El análisis del discurso y el enfoque semántico-pragmático, siguiendo el modelo desarrollado por Molero y Cabeza se desarrolla a partir de cuatro niveles de aproximación al objeto discursivo o texto: 1. El nivel referencial, 2) El nivel conceptual, 3) El nivel lingüístico y 4) el nivel discursivo. El nivel referencial presenta una aproximación a los elementos que sirven de referentes al texto: el contexto sociológico, cultural. Se aborda a partir de los ante-textos o elementos culturales que refieren al hecho estudiado. El nivel conceptual permite una aproximación a los conceptos fundamentales que subyacen en el texto y que pueden ser de carácter local o universal (noemas). El nivel lingüístico opera a partir de las unidades lexicales. El nivel discursivo trata sobre el discurso en contexto.

Específicamente, nos proponemos determinar cómo construye Georges Bizet las identidades de los personajes y los eventos amor y muerte en la ópera Carmen, partiendo de un enfoque semántico-pragmático del discurso texto-musical. Para ello es necesario: 1) investigar en el nivel referencial, el contexto musical, sociológico e histórico en el que se sitúa el libreto operístico y su vinculación al discurso musical; 2) analizar la ópera en el nivel discursivo con el propósito de demostrar su particularidad como discurso-texto musical; 3) identificar en el nivel lógico conceptual los enfoques o perspectivas desde los cuales concibe Bizet los eventos amor y muerte en la articulación texto- imagen musical; 4) identificar en el nivel lógico conceptual la construcción de las identidades de los personajes del drama musical y 5) mostrar en el nivel lingüístico los campos lexicales que reafirmen la construcción de los eventos Amor y Muerte.

## 1. Análisis en el nivel referencial. Contexto musical, sociológico e histórico en el que se sitúa el libreto operístico y su vinculación al discurso musical.

### Los ante-textos

#### 1.1. La relación música-discurso como práctica cultural en Occidente

Dentro de la cultura occidental, el ámbito que se conoce como música implica diversas expresiones y un conjunto de prácticas (actos) y saberes (conocimientos-discursos) que involucran tanto elementos materiales como extramateriales. En este amplio campo destacan los esfuerzos cons-

tantes por imbricar en un solo género canto (discurso, relato, historia, palabra) y música (sonido).

Ya tempranamente lo intentaron los griegos al fundir música y poesía acompañando al canto con el tañido de la lira –práctica de la cual deviene el adjetivo lírico tanto para el canto, como para la poesía–, y al estructurar los coros de la tragedia (Robertson y Stevens, 1982; Salas y Pauletto, 1938; Forns, 1948).

La Edad Media vio desarrollarse al canto monódico en el que un texto litúrgico era interpretado con entonación musical. Posteriormente recogió esta herencia sumándola a la del teatro romano y a las variantes surgidas del canto monódico para desarrollar los géneros religiosos de las canciones populares como las laudas y los géneros populares cortesanos como la canción trovadoresca.

De estos influjos surge la ópera en la Italia del siglo XVI. Dicho género, al igual que los anteriores, se ha desarrollado sobre la base de la conjunción de una doble textualidad: el texto literario y el texto musical. La experiencia logró, en algunos casos, una íntima y estrecha relación entre el propósito y la obra conjugando ambos textos de forma maravillosa. En ocasiones la aventura creativa de los compositores no fue tan afortunada. De cualquier manera, el género operístico creció y se expandió por toda Europa hasta convertirse en el mayor exponente del arte musical y el más popular, conjuntamente con las ejecuciones virtuosas de instrumentos solistas (violín y piano) durante el siglo XIX (Riemann, 1922; Lang, 1963; Robertson y Stevens, 1982; Jacobs, 1991; Riera, 2000).

A partir del surgimiento del Estado moderno, la ópera fue saliendo de los escenarios de la corte hacia los teatros creados para la nobleza y luego para la burguesía y el pueblo. A partir del siglo XIX, constituyó para Europa un gran ritual en el que todas las clases sociales podían tener acceso a un espectáculo de enorme contenido simbólico y de compleja acción semiótica. Cada país, cada gran ciudad del continente poseía talentosos compositores, libretistas famosos y cantantes privilegiados integrados en sus propias instituciones culturales con sus saberes y prácticas particulares e identificadoras que generaron los distintos estilos nacionales. Poco a poco y a medida que avanzaba el siglo XIX, como expresión de los movimientos románticos nacionalistas, fueron surgiendo las particulari-

dades de la ópera y el singspiel alemán, la ópera italiana, francesa, inglesa, rusa y la zarzuela española.

## 1.2. La ópera en París

Desde mediados del siglo XIX y con el auge del romanticismo, París se convirtió en la meca musical; todo músico quería hacerse célebre atrayendo sobre sí el reconocimiento del público y la crítica parisina. La ciudad contaba con cuatro teatros que constituían verdaderas tradiciones o instituciones culturales y, como tales, hacían valer sus principios estéticos, sus propias normas dramático musicales que afectaban tanto la composición como la ejecución de las obras. Los compositores debían atenerse al cumplimiento de las mismas si deseaban el reconocimiento y el prestigio. Tales teatros eran: El Teatro de la Gran Opera, El Teatro de la Opera Cómica, El Teatro Lírico y el Teatro de los Italianos (Pahlen, 1991).

## 1.3. La ópera cómica y la gran ópera francesa

Durante los siglos XVIII y XIX, se gestó en Francia un estilo propio para la ópera, especificidad cultural que se expresó en la definición de dos géneros básicos: la ópera cómica –que conjugaba textos hablados (melodrama: texto hablado sobre un fondo musical) y textos cantados y personajes de caracteres cómicos– género también conocido como de Opereta, y la Gran Opera, de carácter grandilocuente, basada en historias heroicas o míticas y de textos exclusivamente cantados sin intervalos en prosa. Generalmente incluía uno o dos ballets. Fueron famosos compositores de ópera francesa: Offenbach, Meyerbeer, Gounod, Massenet, Thomas, Berlioz, Bizet y Debüsy (Cortés, 1983; Pahlen, 1991).

## 1.4. La biografía de Bizet

En la época del estreno de la ópera Carmen (3 de marzo de 1875), Bizet tenía 37 años y era un reconocido pianista que había ingresado al Conservatorio de París a la temprana edad de 10 años. En su juventud fue galardonado con el “Premio de Roma” lo que le valió unos años de estadía en esta ciudad. Como miembro del Círculo de Compositores Franceses, Bizet desarrolló numerosos encargos de los distintos teatros de París componiendo óperas como “Djamileh”, “Los pescadores de perlas”, y su obra

cumbre, “Carmen”. Bizet fue un compositor que evolucionó hacia una estética naturalista y se preocupó por mostrar los caracteres humanos de sus personajes, despojados de la mitificación y el ethos burgués en boga en su época. Ello determinó que Carmen constituyera un evento contradictorio, desafiante de las normas, un adelanto en la concepción artística y casi un fracaso en sus primeras funciones (Cortés, 1983; Pahlen, 1991; Lang, 1963).

### 1.5. La ópera Carmen

Escrita por encargo del Teatro de la Ópera Cómica como un drama en cuatro actos sobre el libreto de Ludovic Meilhac y Halevy (1874). Los más prestigiosos libretistas de París trabajaron a partir de la novela homónima de Próspero Mérimée publicada en 1845 y basada en una leyenda recogida en su viaje a España en 1830. Anteriormente, escritores como Honorato de Balzac, Gustavo Flaubert y Alejandro Dumas hijo habían perfilado personajes de caracteres “reales”, vivos, bajo la filosofía del “naturalismo” que inclinaba a mostrar la vida “tal cual era”. Este último creó el personaje femenino, la Margarita Gautier que luego se transformaría en la Violeta Valery de la ópera de G. Verdi de 1853, “La Traviata” (La extraviada) (Cortés, 1983; Pahlen, 1991).

### 1.6. Personajes

Así describe el libreto a los personajes del relato: “Carmen, una gitana (mezzosoprano), José, un cabo (tenor), Escamillo, un torero (barítono), Micaela, joven campesina, paisana de don José (soprano), Zúñiga, un teniente (bajo), Morales, un cabo (barítono), El Dancaire, un contrabandista (barítono), El Remendado, un contrabandista (tenor), Frasquita, una gitana (soprano), Mercedes, una gitana (mezo-soprano), Lillas Pastia, tabernero (personaje hablado), un guía (personaje hablado), soldados, cigarreras, pilluelos, vendedores, transeúntes y espectadores de una corrida de toros (Daimon, 1983).

### 1.7. Estructura espacial

La ópera Carmen se desarrolla en Sevilla alrededor de 1820, en cuatro espacios: la plaza frente a la fábrica de cigarrillos –sitio de cambio de

guardia de los dragones de Alcalá-, la taberna de Lillas Pastia, los paisajes en las afueras de la ciudad habitados por bandoleros y contrabandistas y los alrededores de la Plaza de Toros (Cortés, 1983; Pahlen, 1991).

## 2. Análisis en el nivel lógico-conceptual. Sinopsis argumental de la ópera Carmen

José, un guardia cristiano y de origen vasco navarro, realiza su guardia en la plaza cercana a la cigarrería; allí conoce a Carmen, una cigarrera gitana a la que teme pero por la que rápidamente desarrolla una pasión irrefrenable. Carmen seduce a José para escapar de la cárcel. José es encarcelado por dejar escapar a la gitana. Al salir libre la busca, le declara su amor y huye con ella para unirse a los bandidos y contrabandistas. Los celos atacan a José cuando Carmen intenta acercarse a otros hombres. Se separan y él viaja a ver a su madre moribunda. Al regresar a la ciudad, José busca a Carmen para reiniciar la relación; Carmen lo rechaza y José le da muerte, mientras en la Plaza se desata la algarabía por el triunfo del torero Escamillo, último amante de Carmen (Cortés, 1983; Pahlen, 1991).

### 2.1. Los eventos

A pesar de que el texto de la ópera está compuesto por varios números, es posible sintetizar la historia en algunas pocas escenas que resumen la intensidad del drama y que citamos a continuación:

1. Aria de Carmen: "Habanera": El destino marca el encuentro entre José y Carmen. Carmen seduce a José.
2. Aria de José: "Romanza de la Flor": Declaración de Amor de José
3. El trío de las cartas. Escena de la fatalidad señalando la futura muerte de Carmen.
4. Dúo final: José da muerte a Carmen.

### 2.2. Conceptos generales sobre la ópera Carmen

- Bizet, Georges. Compositor romántico francés, reconocido pianista, laureado en concursos internacionales. Célebre por sus óperas. Muere joven, debilitado físicamente luego del aparente fracaso del estreno de su gran ópera "Carmen".

- Merimée, Próspero. Escritor y novelista francés que recorrió España y reconstruyó usos y costumbres de la España de su tiempo, así como leyendas nativas.
- Carmen. Novela de Merimée publicada en 1840 y ambientada en España en la década de 1820
- Sevilla: ciudad del sur de España; zona influida por la cultura de árabes (800 años de ocupación) y gitanos.
- Gitanos: grupo étnico nómada, disperso por Europa. Se cree que tiene su origen en el Antiguo Egipto. Usualmente se les asocia con algunos elementos icónicos egipcios tales como la lectura de las cartas, el uso de instrumentos musicales como violines y sistros.
- Cristianos. Grupo religioso que se extendió por Europa a partir de la conversión del Imperio Romano en el siglo IV.
- Vascos. Habitantes del norte de España y el sur de Francia en localidades próximas a los Pirineos. Constituyeron y aún constituyen un grupo étnico de tradiciones milenarias, fuertes estructuras sociales y familiares y ortodoxia católica.

### 2.3. Construcción de las identidades

En el cuadro 1 podemos identificar cómo los autores de la ópera (libretistas) construyen las identidades de los personajes a partir de tres elementos sociolingüísticos: referencias al papel social de los personajes, estrategias discursivas y recursos lingüísticos.

A partir de estos elementos, es posible complementar con elementos musicales el proceso de construcción de las identidades de los personajes, conjugando discurso textual y discurso musical (cuadro 2).

Igualmente, en el nivel lógico conceptual, procedemos a identificar la construcción de las identidades de los personajes del drama musical.



CUADRO 1. Identidades de los personajes

|                            | Carmen (Yo)  | José (Otro)  | Micaela (Otro)  | Escamillo  |
|----------------------------|--|--|---|--|
| Referencia al papel social | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Gitana, libre, vital</li> <li>• Cigarrera</li> <li>• Rebelde, valiente</li> <li>• Apasionada</li> <li>• Hedonista</li> <li>• Erótica, Provocativa</li> <li>• Fatalista</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cristiano, Origen Navarro</li> <li>• Cabo de la guardia de los Dragones de Alcalá</li> <li>• Amante del orden moral y religioso</li> <li>• Sentido de la fidelidad y la culpa</li> <li>• Ética adscrita al pasado</li> <li>• Sentido de la justicia y el deber</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cristiana</li> <li>• Sencillez</li> <li>• Origen Navarro</li> <li>• Amante del orden moral y religioso</li> <li>• Sentido de la bondad</li> <li>• Timidez</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Torero</li> <li>• Valeroso</li> <li>• Apasionado</li> </ul> |
| Estrategia discursiva      | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Persuasión</li> <li>• Seducción</li> <li>• Inclusión</li> <li>• Exclusión</li> <li>• Argumentación sobre las bondades del amor y la libertad</li> <li>• Amenaza</li> </ul>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Rememoración del pasado</li> <li>• Acercamiento yo-tú</li> <li>• Declaración de amor</li> <li>• Imploración</li> <li>• Esperanza</li> <li>• Narración de experiencias</li> </ul>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Rememoración del pasado</li> <li>• Acercamiento yo-tú</li> <li>• Transmisión del deseo de la madre</li> <li>• Anhelo</li> <li>• Esperanza</li> </ul>                 |  |
| Recursos                   | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tú inclusivo</li> <li>• Correspondencia. Nosotros Inclusivo</li> <li>• Tono desafiante</li> <li>• Contradicción</li> <li>• Determinación</li> <li>• Negativa. Oposición de acciones</li> <li>• Cortesía negativa</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• “Nosotros” inclusivo</li> <li>• “Tú” Inclusivo</li> <li>• Cortesía positiva</li> </ul>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Narración de experiencias</li> <li>• “Nosotros” inclusivo</li> <li>• “Tú” Inclusivo</li> <li>• Cortesía positiva</li> </ul>  |  |

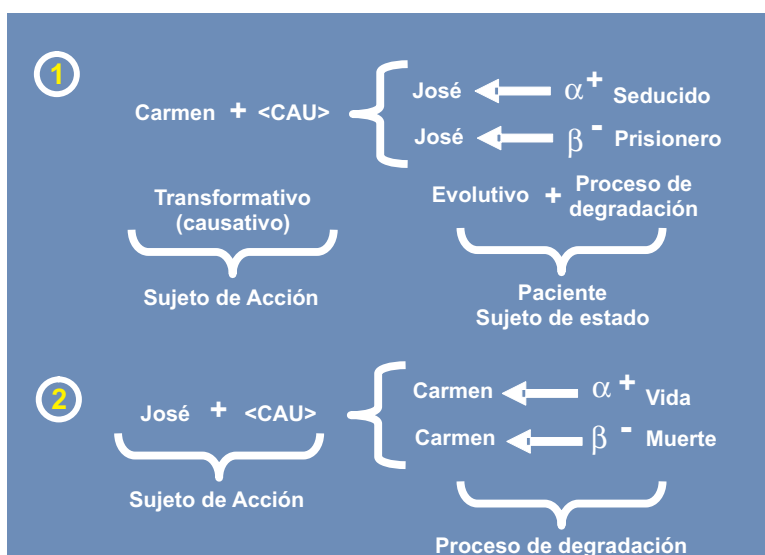
## CUADRO 2. Discurso textual y discurso musical en los personajes

| Personajes    | Timbre       | Origen étnico                     | Oficio                         | Caract. psicológicas   | Recursos musicales: ritmos, líneas melódicas, armonías, instrumentación   |
|---------------|--------------|-----------------------------------|--------------------------------|--|---|
| CARMEN        | Mezo soprano | Citana                            | Cigarrera, contrabandista      | Rebelde, libre, atrevida, erótica, seductora, sensual, fatalista, impredecible, provocadora                              | Tema de las flautas, línea quebrada y suelta, ritmo flamenco en 6/8, ritmos sincopados y violentos, canto sinuoso y sensual: “Habanera”, ambientación musical dramática |
| JOSÉ<br>+ / - | Tenor        | Vasco-Navarro católico            | Cabo de los Dragones de Alcalá | (+) Ordenado, tímido, religioso, bondadoso, honorable / luego del proceso de degradación (-): celoso, pasional, agresivo | (+) Líneas amplias, dulces y cantables: “aria de la flor”, tonalidades mayores / (-) tonalidades menores  |
| MICAELA       | Soprano      | Joven campesina Navarra, católica | Campesina                      | Bondadosa, dulce, tímida, creyente, temerosa   | Uso de las arpas, línea melódica amplia y suave, cantabile<br>Tonalidades mayores   |
| ESCAMILLO     | Barítono     | Andaluz                           | Torero                         | Valeroso, arrojado, heroico, apasionado, controlado  | Tempos rítmicos y enérgicos: Aria de los toreadores”<br>Tonalidad mayor   |

### 3. La construcción musical de los personajes

#### 3.1. Esquema lógico-conceptual

Este esquema permite identificar en el nivel lógico conceptual los enfoques o perspectivas desde los cuales concibe Bizet los eventos amor y muerte en la articulación texto-imagen musical:



#### 3.2. Análisis del nivel lingüístico. El EBI y el macrotema

##### *Esquema básico de entendimiento*

Carmen seduce a José. José abandona su mundo. Carmen es víctima del destino y muere a manos de José.

##### *Dominios de experiencia*

##### Rebeldía

- El Amor es un pájaro rebelde que nadie puede domar
- De nada sirve llamarlo si le conviene rehusar
- De nada valen amenazas o ruegos

CUADRO 3. Zonas actanciales por temas

| Temas                      | Zona de la anterioridad                                 |   | Zona del evento             |                        | Zona de la Posteridad         |  |
|----------------------------|---|---|-----------------------------|------------------------|-------------------------------|--|
|                            | CAUSA<br>(A causa de?)                                  | INSTRUMENTO<br>(Gracias a?)   | AGENTE<br>(Quién hace qué?) | PACIENTE<br>(A quién?) | DESTINATARIO<br>(A favor de?) | FINALIDAD<br>(Con qué fin?)  |
| Amor entre Carmen y José   | La Fatalidad del Destino                                | Flor de Casia (filtro de Amor y símbolo del embrujo)                        | Carmen                      | José                   | José                          | Arrancar a José de la colectividad, convertirlo en un terrible corifeo y en una dramática individualidad |
| Amor de José por Carmen    | La Seducción de Carmen                                  | Flor de Casia (filtro de Amor y símbolo del embrujo)                        | José                        | Carmen                 | Carmen                        | José mata a Carmen en un acto de pasión que lo destruye  |
| Desamor de Carmen por José | Relación con el Torero                                  | Sortija de Compromiso (La arroja al suelo despreciando a José)              | Carmen                      | José                   | José                          | Reafirmación de la libertad de Carmen  |
| Muerte de Carmen           | La Fatalidad y afirmación ante la muerte de la libertad | Trío de Cartas (La carta despiadada repetirá: la muerte, siempre la muerte) | José                        | Carmen                 | Carmen                        | Triunfo sobre la muerte y la emoción estética de la misma  |

- ¡Carmen, es a mí a quién seguirás! ¡No!, ¡No!; ¡Jamás!
- Nunca Carmen cederá, libre nació y libre morirá
- Mátame o déjame pasar
- Si me amas, ten mucho cuidado
- ¡En vano dices te adoro! No conseguirás nada, no, nada de mí.
- Su alma (de Carmen) continua inflexible, entre ella y tú todo ha terminado.

#### Pasión

- Uno habla bien y el otro se calla, y es al otro al que prefiero.
- No ha dicho nada pero me gusta ¡El Amor!...
- Y no sentía en mí mismo más que un sólo deseo, una sola esperanza ¡Volverte a ver, oh Carmen! ¡Sí, Volverte a Ver!
- ¡Oh!, Carmen mía déjame salvarte, a ti a quién adoro, y salvarme contigo
- No amenazo, imploro, suplico... Vamos los dos a comenzar una nueva vida.
- La flor que tú me lanzaste, estuvo conmigo en la prisión, marchita y seca esta flor guardaba siempre su suave olor.
- Durante horas enteras, sobre mis ojos, cerrando los parpados, con este olor me embriagaba y en la noche te veía...
- ¡Oh, mi Carmen! Y yo soy parte de ti. ¡Carmen, te amo!
- Me ponía a maldecirte, a detestarte.

#### Lo Efímero

- “Crees tenerlo, él te evita. Crees evitarlo, él te domina”
- “Viene, se va, luego vuelve...”
- “A tu alrededor, rápido, rápido...”

#### Fatalidad

- ¿Por qué ha tenido el destino que ponerla en mi camino?
- Pues tú no has tenido más que aparecer para echar una mirada sobre mi, para apoderarte de todo mi ser

- Me lo habían advertido, que tú no andabas lejos, que ibas a venir, me habían incluso dicho que temiese por mi vida...
- Yo sé bien que ha llegado la hora, yo sé bien que me mataras...
- “Ten mucho cuidado”
- Por última vez, demonio ¿quieres seguirme?
- Esta bien, maldita
- “Así la paz de mi alma habré perdido...”

#### Libertad

- El Amor es un gitanillo que no ha conocido ley alguna
- El pájaro al que creías sorprender batió el ala y voló
- Tanto si vivo como si muero ino!, ino!, ino!, ino cederé!

CUADRO 4. Campos léxico-semánticos en la ópera *Carmen*

| Campos Semánticos | Lexías Asociadas   |
|-------------------|--|
| Libertad          | Llamar, Rehusar, Pájaro Rebelde que nade puede domar, Valer de nada amenazas o ruegos, Ser un gitanillo que no ha conocido ley |
| Atracción         | Preferir al otro, Gustar el otro, Desear al otro   |
| Esperanza         | Súplica, Iniciar nueva vida, Salvar a quién se adora, Tiempo, No conseguir nada  |
| Seducción         | Mirar para apoderarse, Tener cuidado, Ser demonio, Estar maldita   |
| Fugacidad         | Creer tenerlo, El amor te evita, Creer evitarlo, El amor te domina, estar alrededor, Moverse rápido, Amor como el humo         |
| Destino           | El destino la puso en su camino, Fue advertido, La hora llegó, Saber que la matará   |

### 3.3. Análisis del nivel del discurso. Modos de organización discursiva

En este nivel procederemos a analizar la superestructura narrativa y secuencia descriptiva, el análisis del contexto, los dominios de la práctica social y la situación de comunicación.

### 3.3.1. *Superestructura narrativa / Secuencia descriptiva*

Secuencia descriptiva

1. Aria de Carmen: "Habanera"
2. Aria de José: "Romanza de la Flor"

Estrategias discursivas

1. Anclaje descriptivo  
Figura retórica (símil): "El Amor es un pájaro rebelde que nadie puede domar"
2. Aspectualización
3. Puesta en relación  
Figura retórica (metáfora): "El pájaro al que creías sorprender"
4. Reformulación  
Figura retórica (símil): "El Amor es un gitanillo que no ha conocido jamás ley alguna"

### 3.3.2. *El análisis del contexto. Los dominios de la práctica social. La situación de comunicación.*

#### 3.3.2.1. Situación de discurso. Nivel del discurso

Explícito:

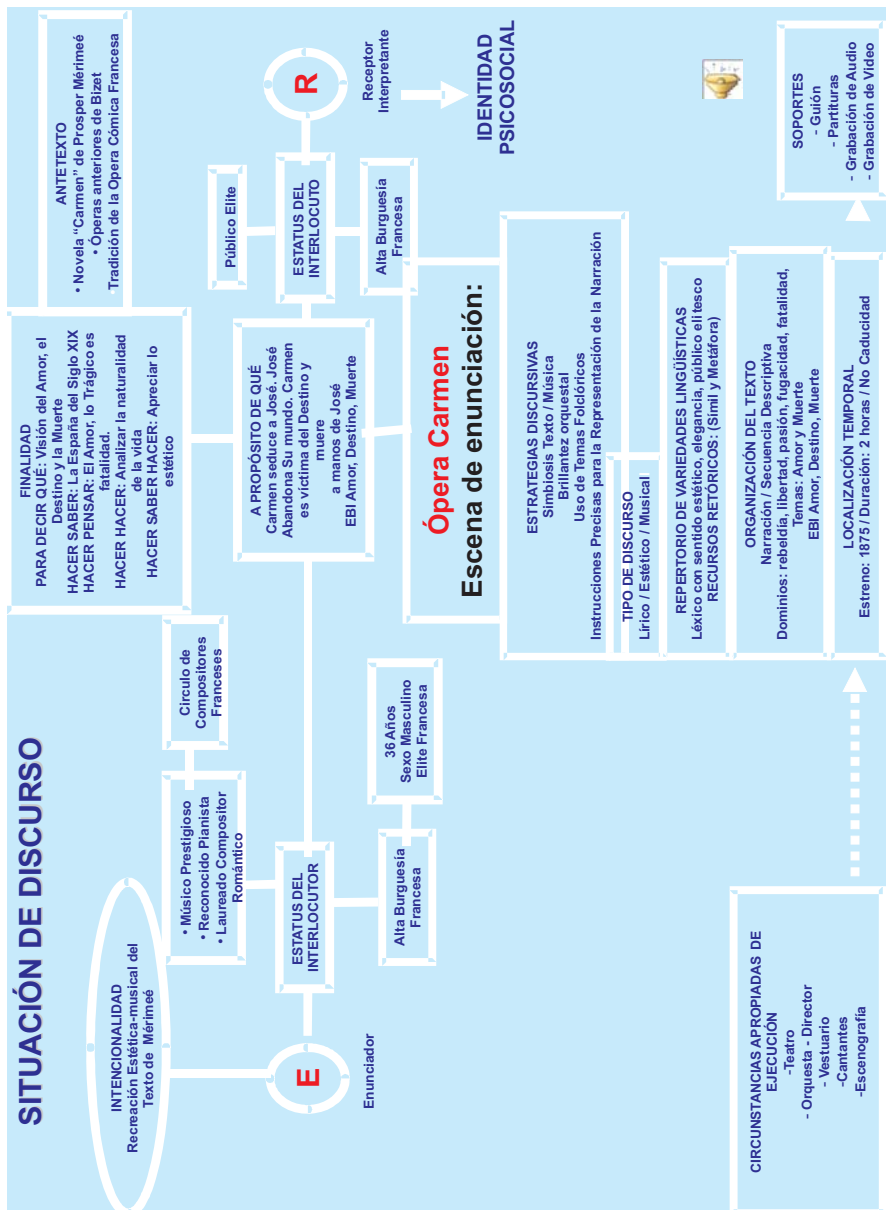
- Textos lingüísticos: guión de la ópera con instrucciones previas a cada escena.
- Textos musicales: partituras con la música de cada escena.
- Textos icónicos: decorados, vestuarios, escenario, fotografías de distintos montajes.

Implícito:

- Contexto sociocultural + Ante-textos + situación de comunicación.
- Situación, interlocutores.

## Conclusiones

El análisis del discurso permite desentrañar la dinámica de construcción de un texto y llegar a los niveles más profundos del mismo, develando





su particular capacidad de reflejar la cultura. Las obras musicales, en especial aquellas que nacen de textos escritos, constituyen a su vez textos específicos en los que se produce un doble proceso de construcción: el noémico-lingüístico-discursivo y el musical. El proceso de construcción debe alcanzar un notable nivel de ensamble y concordancia para que surja una obra bella, certera, veraz, creativa e impactante. Su mayor o menor logro le remite a la trascendencia y la constante reactualización o al olvido.

He aquí la virtud de la ópera *Carmen* de Bizet: haber logrado expresar imágenes, ideas y mensajes de profundo arraigo en la cultura occidental y ser capaz de mantenerse vigente como texto y como discurso musical. Ello ha sido el resultado de una brillante arquitectura de texto y sonido cuyo nudo argumental y musical puede sintetizarse en dos situaciones fundamentales: los eventos “amor” y “muerte”.

A lo largo de este trabajo hemos tratado de determinar cómo construyó Georges Bizet las identidades de los personajes y los eventos “amor” y “muerte” en la ópera *Carmen*, partiendo de un enfoque semántico-pragmático del discurso texto-musical.

En el nivel referencial, investigamos los contextos musical, sociológico e histórico en los que se sitúa el libreto operístico y su vinculación al discurso musical.

En el nivel lógico conceptual buscamos develar los enfoques o perspectivas desde los cuales concibió Bizet los eventos “amor” y “muerte” en la articulación texto-imagen musical; también en este nivel logramos identificar la construcción de las identidades de los personajes del drama musical y fue posible complementar dicho análisis con la identificación de los elementos musicales empleados conjugando discurso textual y discurso musical.

En el nivel lingüístico mostramos los dominios de experiencia y los campos lexicales y semánticos que reafirman la construcción de los eventos “amor” y “muerte”.

En el nivel discursivo logramos analizar la ópera con el propósito de demostrar su particularidad como discurso-texto musical.

El estudio de la relación música-cultura requiere del desarrollo de un sólido aparato crítico y de un conjunto de herramientas metodológicas que permitan abordar sus objetos más allá del análisis de la experiencia es-

tética-contemplativa. A partir del trabajo realizado y ya desde el campo estrictamente musical, sugerimos que el análisis simultáneo del discurso-texto musical constituye una herramienta complementaria que puede enriquecer el análisis musicológico y develar la simbiosis música-pensamiento-cultura.

## Referencias

- Cabeza, Julián (1985). Funciones, mecanismos de indicación y publicidad, en *Opción*, Año 2, Nº 3.
- Cabeza, Julián (1993). Del noema al discurso. A propósito del cuento de Adriano González León, "El arco en el cielo", en *Opción*, Nº 12: 99-123.
- Cabeza, Julián (1994). Sistemática, cronogénesis y cronotema en el discurso publicitario. Una perspectiva semio-lingüística, en: *Opción* Nº 13:113-126.
- Cabeza, Julián (1995). Teoría, método y práctica. Análisis semio-lingüístico del anuncio publicitario de marca, en: *Opción*, Nº 16: 65-88.
- Cabeza, Julián y Lourdes Molero de Cabeza (2004). Semiotización e interpretación discursivas. El caso del "llanto" por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías de Federico García Lorca y el de la "Elegía" por la muerte de Tomás Alfaro Calatrava de Benito Raúl Losada, en: *Lingua Americana*, Año VIII, Nº 15:28-62.
- Cortés, Blas (1983). Comentarios a la ópera Carmen en: Ediciones Daimon (1983). *Carmen*. Libreto con texto francés de Ludovic Halevy y Henry Meilhac basado en la obra homónima de Prosper Merimee, música de Georges Bizet. Barcelona, España.
- Daimon Ediciones (1983). *Carmen*. Libreto con texto francés de Ludovic Halevy y Henry Meilhac basado en la obra homónima de Prosper Merimee, música de Georges Bizet. Traducción, estudios y comentarios: Blas Cortés. Barcelona, España.
- Espasa (2001). *Historia de la música*. Volumen 3. Madrid, España.
- Forns, José (1948). *Historia de la música*. Talleres Gráficos Marisal. Madrid
- Gadamer, Hans-Georg (1998). *Arte y verdad de la palabra*. Editorial Paidós. Barcelona, España.
- Graf, Herbert (1951). *Opera for the people*. The University of Minnesota Press. Minneapolis.
- Jacobs, Arthur (1991). *Breve historia de la música occidental*. Caracas, Monte Ávila Editores.

- Lang, Paul Henry (1963). *La música en la civilización occidental*. Editorial universitaria de Buenos Aires.
- Molero, Lourdes; Romero María Gracia; Cabeza, Julián (2003a). Revolución y oligarquía: la construcción lingüística y discursiva en procesos e identidades en el discurso político venezolano, en *DEA* 5: 47-65.
- Molero, Lourdes (2002). El personalismo en el discurso político venezolano. Un enfoque semántico y pragmático, en: *Espacio Abierto*, Vol. 11, Nº 2: 291-334.
- Molero, Lourdes (2003b). Recursos lingüísticos y estrategias discursivas en la construcción de la imagen del pueblo en el discurso político venezolano, en: *Oraija*, vol. 6.
- Molero, Lourdes (2003c). El enfoque semántico-pragmático en el análisis del discurso. Visión teórica actual, en: *Lingua Americana*, Año VII, Nº 12: 5-28.
- Pahlen, Kurt (1991). Introducción y comentarios a la opera Carmen en: Bizet, Georges (1991). *Carmen. Libreto* (francés-castellano). Javier Vergara Editores, Buenos Aires.
- Palmer, Gary (2000). *Lingüística cultural*. Alianza Editorial. Madrid.
- Riemann, Hugo (1922). *Historia de la música*. Editorial Labor.
- Riera, Ticiá (2000). *Evolución del arte musical. Historia, estilos y formas*. Ediciones del Bronce. Barcelona (España).
- Robertson, A. y D. Stevens (1982). *Historia general de la música*. Vol. 2 y 3. Desde el Renacimiento al Barroco. Del clasicismo al siglo XX Madrid. Editorial Alpuerto, S.A., Ediciones Istmo.
- Salas, Samuel; Pauletto, Pedro (1938). *Historia de la música. Antigüedad*. Editorial Araujo, Buenos Aires.