

Blanca Lage Sopena

LA IMAGEN PICTÓRICA Y LA IMAGEN MUSICAL (J.-A. WATTEAU – C. DEBUSSY). UN CASO DE INTERTEXTUALIDAD ARTÍSTICA TRATADO DESDE LA CONDUCTA SEMIÓTICA Y RETÓRICO- COMUNICATIVA

Introducción

La intertextualidad concebida como la relación entre textos implica conceptos como la intersubjetividad, la transcodificación, la interpretación o la interdiscursividad desde el ámbito semiótico estético y comunicativo.¹ Dicho esto, se puede considerar que dentro del mismo ámbito artístico, los textos o diferentes manifestaciones artísticas expresan sus contenidos en forma de discursos desde el uso intencionado de su lenguaje particular, lo que hace que la cuestión de la intertextualidad pueda ser valorada como la traducción del contenido de una obra artística a otra, además de una cuestión pragmática.² Por lo tanto, partimos de la reflexión de la intertextualidad artística como una transcodificación semiótica basada en los distintos discursos artísticos comunicados.

Completando este planteamiento, Tomás Albaladejo afirma que toda traducción implica una interpretación,³ y, desde este supuesto, nos preguntarnos de qué manera Debussy interpreta el contenido, la esencia o el *ser* del cuadro de Watteau, y cómo podemos interpretarla. Una posible vía para responder a estas preguntas es determinar si dicha interpretación consiste en una traducción conceptual, emocional, estructural o de otra clase, y resolver qué tipo de relaciones o correspondencias se producen entre «lo que dice el cuadro» y «lo que expresa la música», con el objeto de esclarecer si dicen o expresan lo mismo, si generan los mismos efectos o emociones desde sus discursos artísticos particulares.

Y. Lotman afirma a este respecto:

En la transcodificación entre determinados pares de elementos, de naturaleza distinta, se establecerán correspondencias, en las cuales un elemento se percibirá en su sistema como equivalente a otro en el sistema de este.⁴

MATÈRIA, núm. 14-15, 2019,
ISSN 1579-2641, p. 69-96

Recepció: 30-1-2019

Acceptació: 22-3-2019

¹ A este respecto, la retórica de la comunicación se presenta como el marco que recoge tanto la interdiscursividad como la intertextualidad. *Vid.* Tomás ALBALADEJO MAYORDOMO, «Retórica, comunicación, interdiscursividad», en *Revista de investigaciones lingüísticas*, vol. 8, 2005.

² Afirmamos esto porque el concepto del «uso» pertenece a la pragmática, lo mismo que el concepto comunicativo e intencionado.

³ Tomás ALBALADEJO MAYORDOMO, «Poética de la traducción en el Quijote», en *Actas del Congreso Superior de Investigaciones Científicas*, Madrid, 2008, p. 67, 69.

⁴ Yuri LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo, 1988, p. 51.

⁵ A. Julius GREIMAS y Joseph COURTÉS, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 2006, p. 415.

⁶ Étienne SOURIAU, *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 1965, p. 88.

⁷ *Ibid.*, p. 141, 150.

Desde la semiótica, Greimas define la transcodificación como la operación o el conjunto de operaciones por las que un elemento o un conjunto signifiante se traslada de un código a otro, de un lenguaje a otro lenguaje.⁵ De manera que podemos suponer que en este caso de intertextualidad que estamos tratando (interrelación entre la pintura y la música) encontraremos ciertas equivalencias o correspondencias, producto de la confrontación entre el lenguaje pictórico y el lenguaje musical, entre lo que expresa el cuadro y lo que Debussy adopta para expresar y transmitir musicalmente.

Ante la posibilidad de la existencia de una serie de correspondencias entre las distintas artes, Étienne Souriau propone una jerarquía entre ellas a modo de relación en diferentes niveles. Su teoría se fundamenta en el concepto de la *qualia* («cualidades sensibles») y en unos modos de existencia de las propias artes que de alguna manera los interrelaciona. Para este autor, todo arte organiza una especie de gama desde el uso de entidades fenomenológicas que generan un tipo de percepción desde la que se las califica. Dentro de su perspectiva estética, existen cuatro modalidades de existencia para cualquier arte: la física, la fenomenológica, la rica (interpretación desde la percepción directa o ilusión figurativa) y la trascendente. Y las explica así:

La obra de arte es al mismo tiempo una cosa material, una disposición concertada, y concertante, de cualidades sensibles susceptibles de ser referidas a un sistema organizado, formando una especie de gama; un conjunto coherente, cósmico, de seres y cosas más o menos análogo.⁶

Desde estas ideas, ofrece un esquema del sistema de las bellas artes como «expresión del orden establecido en la sensibilidad perceptiva humana», y defiende que el interés interartístico debe estar en la existencia de posibles *correspondencias funcionales* basadas en una unidad de acción común a ellas.⁷

Si aceptamos como válidos estos razonamientos, podemos inferir que la obra de arte como cosa material es un texto artístico que como disposición concertada y concertante se constituye como un conjunto o sistema que dispone u organiza su contenido de una forma determinada, con la finalidad de expresar y transmitir esa «gama de cualidades sensibles» referidas en lo que llamamos obra como sistema organizado. Lo que hace que el modo en el que identificamos un determinado arte esté condicionado principalmente por la percepción y el reconocimiento de dichas cualidades. Y ¿qué es lo que percibimos de una obra? Nosotros lo que percibimos es su imagen artística expresada. Dicho de otro modo, interpretamos e interac-

tuamos con su acción del lenguaje, ya sea con finalidad expresiva o comunicativa para acceder a su contenido.

Bajo nuestra óptica, lo que E. Souriau hace es mostrar un posible modo de realizar un análisis comparativo entre diferentes artes, fundamentado en dos puntos clave: el reconocimiento de la esencia, el contenido, las cualidades sensibles, los valores, etc. de cada obra artística desde su expresión particular (lo que dice), y la existencia de una acción común a aquellas, donde se pueden identificar equivalencias a un nivel funcional. Pues bien, esa acción común nosotros la identificamos como la *acción artística* y la definimos como el proceso mediante el cual el contenido de la obra es expresado y comunicado. En consecuencia, trasladamos el «interés interartístico» al terreno de la semiótica, puesto que el texto artístico se muestra como un conjunto signifiante, el cual, desde la acción de su lenguaje particular, expresa y comunica su contenido. Y este hecho nos permite interpretar la acción artística como la «acción común» a aquellas, como un *modo de hacer artístico* compartido basado en la relación *texto-acción del lenguaje*. Dicotomía que nos dirige al concepto de la *literariedad artística*.

Desde la lingüística semiótica, R. Jakobson fue el que acuñó este término de la literariedad como un postulado explicativo sobre la especificidad artística del lenguaje poético cuya finalidad es la transmisión y comprensión del mensaje poético, y que definió como «aquello que convierte un texto en una obra literaria». Tanto desde la retórica clásica, como desde el formalismo o el enfoque cognitivo o pragmático, se han ofrecido diferentes conceptualizaciones sobre la literariedad,⁸ con la finalidad de explicar qué hace artística a una obra poética sin llegar a una solución unívoca. Pero todas ellas, como acabamos de mencionar, comparten la existencia de esa especificidad artística en la relación texto-acción del lenguaje. Si la literariedad es aquello que hace artístico a una obra, lo podemos extrapolar a cualquier manifestación artística, aunque quizá en términos de «artisticidad», como el producto de la relación entre el texto artístico y la acción de su lenguaje. Por esta razón, nosotros conceptualizamos la literariedad como *un recurso pragmático vinculado a la intención de las expresiones del propio discurso artístico y concretado a un nivel funcional en el uso del lenguaje*.⁹ Por ello, vinculamos a la literariedad a la retórica y la poética bajo su apreciación como conductas lingüísticas desde el ámbito estético-pragmático. Este hecho lo desarrollamos a nivel funcional como un análisis de la acción del lenguaje artístico basado en su expresividad e intencionalidad.

Para profundizar en estos aspectos, nos parece necesario explicar la diferencia que existe entre expresión y expresividad. A. García Berrio defi-

⁸ Desde la crítica literaria, A. García Berrio define a la literariedad como la propiedad resultante del ejercicio de una opción cultural-lingüística. Y defiende que, desde el concepto del lenguaje poético como lenguaje artístico, el texto es el plano, lo mismo que el nivel de decisión de la literariedad. Antonio GARCÍA BERRIO y Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *Crítica Literaria...*, p. 48-50, 55. Desde la retórica clásica, se define como el rasgo común entre los diferentes recursos de la elocución, vinculándola con el concepto del desvío. José María POZUELO YVANCOS, «Lingüística y Poética: desautomatización y literariedad», p. 94-96, recuperado de digitum.es. Desde el formalismo se expone como la manifestación de la poeticidad, la suma de procedimientos artísticos con tendencia a establecer una percepción desautomatizada del lenguaje. *Ibid.*, p. 100-104. Desde el enfoque cognitivo, la literariedad es producto o efecto de una experiencia metafórica.

⁹ Para profundizar en el concepto pragmático de la literariedad, *vid.* Antonio CARRASCO SANTANA, «Propuestas pragmáticas para la caracterización de la literariedad», en *Revista de Paralingüística*, 2009, n.º 17, p. 31, 32, 35, 38.

¹⁰ Antonio GARCÍA BERRIO y Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *Crítica Literaria...*, p. 41, 42.

¹¹ A. Julius GREIMAS y Joseph COURTÉS, *Semiótica...*, p. 224.

¹² Tomás ALBALADEJO MAYORDOMO, «Retórica de la comunicación y retórica en sociedad», p. 3. Se puede consultar en www3.ubu.es.

ne esta última como el efecto peculiar en el empleo del lenguaje con una finalidad emotiva y estética (connotación), mientras que la expresión es objeto de la teoría del lenguaje centrado en la lingüística referencial y denotativa.¹⁰ Del mismo modo, también existen matices entre la intención y la intencionalidad. En opinión de Greimas, la intencionalidad permite, aun teniendo un origen fenomenológico, concebir al acto (comunicativo) como una tensión inscrita entre dos modos de existencia: la virtualidad y la realización, lo que la acerca al discurso.¹¹ Y la poética y la retórica nos hablan de la influencia de las palabras en el oyente para guiarle hacia algún sitio. Sin embargo, precisamos que la intención no solo es aplicable a un tipo de organización estructural o exclusivamente al lenguaje, sino que también se extiende al propio material artístico. Esta cuestión se evidencia en la organización y uso de «lo artístico» con una finalidad determinada, que hace que la obra adquiera su propia identidad, su expresión particular, así como su modo de hacer artístico. Es decir, lo intencionado no solo es aplicable a la conducta lingüística (poética y retórica), sino también a su hacer semiótico. Así, la expresividad tiene que ver con la relación del lenguaje con lo estético y lo emotivo, y la intencionalidad con las conductas de la semiótica, la poética y la retórica, pertenecientes al ámbito estético-pragmático y vinculadas a la comunicación de la imagen artística.

Entonces, ¿cómo podemos integrar la expresividad, la intencionalidad, la comunicación y la semiosis de una acción artística? De nuevo, para responder, aludimos a T. Albaladejo, el cual afirma que la capacidad de influir en quienes escuchan el discurso, así como la discursividad, son los elementos constituyentes de la *retórica de la comunicación* y están integrados en una estructura semiótica de dimensiones pragmáticas, semánticas y sintácticas.¹² Parece, entonces, que reconocer o identificar dentro de la acción del lenguaje artístico a la expresividad como discursividad y a la intencionalidad como una *retórica comunicativa*, instauradas ambas por medio de la acción artística, es una vía válida para analizar el modo de significar de la obra artística e integrar la expresividad, la intencionalidad, la comunicación y la semiosis artística. Dentro de esta idea, el uso reiterado de determinado color en un cuadro en contraste con otros colores o estructuras, un diseño melódico recurrente o una dinámica sorpresiva son recursos pragmáticos (o usos intencionales). La manera en que se presenta y organiza el material artístico dentro de una estructura lingüística, en realidad, nos habla del sentido y significación de la obra, nos da información sobre el contenido del mensaje artístico por medio de su aspecto o conducta retórica y poética, desarrollada en un contexto estético-comunicativo. Para completar la perspectiva funcional de la acción del lenguaje necesitamos explicar qué entendemos por texto artístico. Del mismo modo que

E. Souriau explica que las *qualias* pueden ser susceptibles de ser referidas a un sistema organizado, también podemos decir que la acción artística puede estar referida en el texto artístico. Pero ¿cómo conceptualizamos entonces el texto artístico, además de por su identificación con la obra artística?¹³

Desde la semiótica, Julia Kristeva considera que el texto artístico ofrece un modelo de significancia desde el enfoque de la lengua,¹⁴ mientras que, desde el punto de vista del hecho literario, Y. Lotman lo define como una forma de organización, un sistema determinado de relaciones que constituyen sus unidades materiales. Si bien el texto puede descomponerse en subtextos o niveles analizables de forma independiente, no hay que entenderlo como la totalidad de la obra de arte.¹⁵ En la misma línea que Y. Lotman, J. Talens define el texto artístico como una «construcción compleja de sentido en la que todo significa».¹⁶ En un intento por integrar estas perspectivas, el texto artístico es para nosotros la «cosa material» en forma de soporte físico (cuadro/imagen - partitura/escucha), desde donde aplicar nuestra teoría analítica, al tiempo que es un todo coherente que integra tanto los procesos de creación de la obra como los involucrados en su expansión. No podemos olvidar que el texto contiene y proyecta la imagen artística donde el *ser*, el *decir* y el *sentir* actúan juntos.

La acción artística y la acción semiótica

Hasta ahora hemos expuesto una aproximación a «lo artístico» desde el concepto de la literariedad, integrando en ello lo poético y lo retórico, pero la pretensión ahora es abordar «lo semiótico» y, para ello, vamos a apoyarnos en los supuestos que nos ofrece C. Morris, discípulo de C. S. Peirce, en relación con el proceso de significación o semiosis, que explica así:

Las reglas sintácticas determinan las relaciones sígnicas entre vehículos sígnicos; las reglas semánticas correlacionan vehículos sígnicos con los objetos; las reglas pragmáticas expresan las condiciones (en los intérpretes) bajo las que el vehículo sígnico es un signo. Cualquier regla, una vez está realmente en uso, opera como un tipo de conducta.¹⁷

Ante esta explicación semiótica nos encontramos con el problema de cómo aplicar estas reglas sígnicas a un sistema artístico, y encontramos la solución en el aspecto relacional o asociativo. Para nosotros, la captación de un signo artístico, en general, consiste en identificar un componente como estructura (o en función estructural) a la que le asociamos un conte-

¹³ Nos referimos con esta afirmación a que el texto asume la imagen artística al tiempo que la proyecta. Se trata de identificar al texto como la representación o modelo representacional de lo que puede conceptualizarse como obra artística, como el conjunto concertado y concertante que definía E. Souriau.

¹⁴ Julia KRISTEVA, *Semiótica*, vol. 1, Madrid, Fundamentos, 1978, p. 8.

¹⁵ Yuri LOTMAN, *Estructura...*, p. 73, 75, 113.

¹⁶ Jenaro TALENS, José ROMERA CASTILLO, Antonio TORRERA y Vicente HERNÁNDEZ ESTEVE, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Cátedra, Madrid, 1980, p. 43.

¹⁷ Charles MORRIS, «Fundamentos de la teoría de los signos», Barcelona, Paidós, 1986, p. 75.

¹⁸ Ferdinand de SAUSSURE, *Curso de Lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1945, p. 147, 151. Desde su retórica de la pintura, A. Carrere y J. Saborit definen el eje sintagmático pictórico como la combinación de magnitudes copresentes y constitutivas de un enunciado que se extienden en el plano lineal, pero no como una cadena. Y el eje paradigmático como la relación entre magnitudes presentes y constitutivas de un enunciado pictórico con otras ausentes, convocadas en la realización del espectador. Alberto CARRERE y José SABORIT, *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 119.

¹⁹ El dominio conceptual es un término que pertenece a la lingüística cognitiva, definido como las estructuras cognitivas de cierta extensión que se confrontan con otros dominios o estructuras. Los dominios generan patrones conceptuales que organizan nuestra comprensión (*inputs*, marcos, guiones, gestos, etc.).

nido, que puede ser un concepto, un efecto sensorial, una emoción, etc. De este modo, integramos en la estructura lo que nos resulta significativo, y este proceso se realiza en tres niveles: el *sintáctico* como «percepción significativa» del conjunto, la primera sensación que nos genera la obra en un primer contacto; el *semántico*, que implica la identificación de núcleos de significación; y el *pragmático*, donde se asumen los signos activados en los niveles anteriores (sintáctico y semántico) y actúan los signos o relaciones relevantes captadas en forma de conductas o comportamiento, e identificadas como usos intencionados.

Aclarado esto, y teniendo en cuenta que para acceder a estas «asociaciones de significancia artística», o a cualquier equivalencia entre ambas artes, lo principal es la percepción, cabe plantearse la siguiente pregunta: ¿tenemos la misma «percepción significativa» de una pintura que de una música? Para nosotros, no solo el signo artístico que se activa en cualquier nivel de su semiosis depende de su naturaleza, sino que también está condicionado por su modo de percibirlo. Así, está claro que no percibimos del mismo modo un signo pictórico que un signo musical. El sentido y la significación en un cuadro se percibe en forma de capas visuales de planos significantes (ver esquema de la percepción pictórica en el análisis del cuadro), mientras que en la música encontramos una significación lineal (ver esquema de la percepción musical en el análisis de la obra musical). Y ambas percepciones significativas son producto de la naturaleza de cada arte; no en vano se considera a la pintura como arte espacial y a la música como arte temporal; por lo tanto, su percepción significativa responde a estas características.

Teniendo presente todo lo mencionado, vamos a concretar los parámetros desde los cuales vamos a establecer o describir la semiosis de cada obra artística. Para el nivel sintáctico semiótico, utilizamos los *ejes sintagmático y paradigmático*, porque nos permiten captar o visualizar el modo en el que está ordenado el contenido desde una primera percepción del sistema. De esta manera, relacionando los componentes sintagmáticos y los paradigmáticos, se genera una información significativa inicial de la obra. F. de Saussure afirma que en un estado de la lengua todo se basa en relaciones, y define el sintagma como dos o más unidades consecutivas que adquieren valor en referencia a la unidad anterior o posterior, y el paradigma como una agrupación arbitraria.¹⁸ En este sentido, los componentes del eje o relaciones paradigmáticas pueden interpretarse como análogos a la idea de dominio conceptual.¹⁹

La semántica como rama del lenguaje que estudia los significados de las palabras supone un reto en el caso de otros lenguajes diferentes al natural, puesto que las distintas interpretaciones sobre el contenido expre-

sado de una obra artística y sus efectos son subjetivos, lo que da lugar al concepto de polisemia. Desde la semiótica (siguiendo a Greimas), la semántica se interpreta como el momento en el que el discurso adopta una forma narrativa y se convierte en la «instancia de actualización de los valores de la obra».²⁰ De esta afirmación se deduce que *es en la conducta narrativa artística donde se genera y/o percibe «lo semántico» de la obra*. Y es en el discurso desde donde actualizamos los contenidos, los valores de la obra, pero ¿cómo los reconocemos y actualizamos, o qué pasa si la obra no tiene un carácter narrativo?

Bajo nuestro prisma, la actualización consiste en una serie de activaciones de diferentes signos a lo largo de la expresión y la comunicación del contenido (acción artística) y a lo largo del discurso artístico, como una suma de informaciones que nos resultan relevantes desde la percepción o recepción de ciertas estructuras o componentes formales a los cuales asociamos un determinado sentimiento, idea, significado cultural, etc. Por esta razón, nos resulta más interesante el concepto de *semanticidad* que el de la semántica para analizar la acción artística. El propio Greimas explica la semanticidad como «la interpretación semántica de un enunciado» y como «la relación de compatibilidad que mantienen dos elementos en el mismo nivel semántico».²¹

En consecuencia, si nos encontramos ante una obra que no tiene un carácter narrativo, es decir, donde el discurso artístico no se convierte en narración y se queda en su función de enunciadore, hallaremos «lo semántico-artístico» en forma de semanticidad. Estamos entonces ante el hecho de que *las relaciones semánticas-artísticas están condicionadas por la conducta discursiva o discursividad*. Dicho de otro modo, «el decir» de la obra, la acción de su lenguaje, es el que permite acceder al nivel semiótico semántico, ya sea en forma de conducta narrativa o discursiva reconocida en el texto artístico. Al aplicar estos supuestos a la relación interartística que nos interesa, consideramos que «lo semántico» del cuadro, los signos que se activan en este nivel semiótico, consisten en la asociación de una estructura visual significativa con la captación de un movimiento significativo que definimos como *gesto semiótico*.

El gesto, pues, es la herramienta que nos ofrece la información semántica de la obra, puesto que lo valoramos como «huellas de sentido» dentro de la historia que nos cuenta el cuadro y que, además, no ayuda a reconstruir la imagen artística proyectada desde el texto. Por ello, respondemos que la obra «nos cuenta» su contenido en forma de movimientos energéticos significantes (gestos). Analíticamente, una de las equivalencias o correspondencias que trataremos de identificar en este nivel semántico es si los gestos del cuadro aparecen de algún modo en la obra musical o no. Y si lo

²⁰ A. J. GREIMAS y J. COURTÉS, J, *Semiótica...*, p. 356, 357.

²¹ *Ibid.*, p. 357.

²² Roland BARTHES, «Rhétorique de l'image», *COMMUNICATIONS*, n.º 4, 1964. En esta misma revista encontramos también otro artículo del propio Barthes, «Éléments de sémiologie» o «La description de la signification en littérature», de T. Todorov. Se puede consultar en www.persee.fr.

²³ T. ALBALADEJO MAYORDOMO, «Estructuras retóricas y estructuras semióticas», UNED, 1990, p. 22, 23.

²⁴ Recordamos que la discursividad y la capacidad de influir en los oyentes del discurso son componentes de esta retórica comunicativa, los cuales se integran en una estructura semiótica. T. A ALBALADEJO MAYORDOMO, «Retórica, comunicación...», p. 3.

hacen, de qué manera Debussy los transcodifica, ya que este proceso responde al modo en el que el compositor interpreta el contenido del cuadro como referente.

Por último, para completar los niveles de la semiosis, en el *nivel pragmático* situamos las estructuras comunicativas y todo aquello que tiene que ver con la intencionalidad. Señalamos como relaciones pragmáticas aquellas asociaciones que se generan desde el uso intencionado de «lo artístico» o del lenguaje particular con una finalidad determinada. Ciertamente que las relaciones pragmáticas o estético-pragmáticas son el resultado de «lo artístico» o de la acción artística, al tiempo que integran la semiosis o «lo semiótico», y ambos aspectos llegan a nosotros en forma de retórica comunicativa. Dicho de otro modo, las conductas semiótica y retórica (o poético-retórica), enmarcadas en un contexto comunicativo (o pragmático) dado, son las que nos darán acceso al conocimiento de la obra.

Retórica de la imagen artística

R. Barthes en su artículo «Rhétorique de l'image» se pregunta si la imagen tiene algún tipo de naturaleza lingüística, si es posible establecer una semiología de la imagen, o de qué modo la imagen adquiere sentido. Y para ello, analiza una imagen publicitaria como modo directo de significación de la imagen dada. Como obtiene tres tipos de mensajes (el lingüístico, el icónico codificado y el icónico no codificado), concluye que la imagen literal es denotada y la simbólica, connotada, con lo que adquieren un significado cultural. Para Barthes, el sentido atraviesa la imagen y propone una retórica de la imagen como la *clasificación de sus connotaciones*. Al mismo tiempo, determina que si bien la connotación es un sistema que se define en términos de paradigma, los niveles de denotación icónicos son sintagmáticos y se asocian a elementos sin sistema. La lengua de la imagen no solo es un conjunto de palabras emitidas, sino que también es un conjunto de palabras recibidas.²²

Recordamos que T. Albaladejo afirma que la retórica es una explicitación del sistema de la comunicación lingüística discursiva, y en este sentido, considera que el discurso retórico y el discurso literario son discursos que resultan de una elaboración artística del lenguaje donde la comunicación conecta lo retórico con lo poético.²³ Para este autor, *la retórica de la comunicación es el modo en el que interpretamos e interactuamos con el discurso, la forma de comprenderlo y valorarlo.*²⁴ Y la discursividad y la capacidad de influir en los oyentes del discurso son los componentes de esta retórica de la comunicación, los cuales se integran en una estructura semiótica.

Lo que nos aporta, entonces, esta visión retórica aplicada a la imagen y a la comunicación es la posibilidad de conocer los significados o contenidos de una obra por medio de una serie de relaciones pertinentes, vinculadas a la naturaleza lingüística de una imagen (Barthes) y un modo de interpretar e interactuar con los signos artísticos o con la estructura semiótica (Albaladejo). Es decir, el significado es aquello que asociamos a lo que vemos en la imagen de un cuadro pero, además, nos muestra que desde el discurso de una imagen (por ejemplo, la de un cuadro), se identifican signos de naturaleza lingüística y signos de naturaleza simbólico-pragmática.²⁵ En este sentido, desde la retórica de la imagen, nuestra propuesta del signo artístico como una asociación entre la percepción de un componente como estructura y un concepto, sentimiento, o sensación como contenido para esa estructura, queda refutada en forma de *estructura de naturaleza lingüística* a la que se le asocia un *contenido simbólico pragmático*. Y desde la conducta retórica y comunicativa, comprendemos (interpretamos e interactuamos) con este tipo de signo artístico, uniendo, así, lo artístico, lo lingüístico, lo semiótico y lo comunicativo.

Este mismo enfoque integracional lo encontramos en la retórica de la pintura de A. Carrere y J. Saborit, que exponen una «forma retórica de significados» que consiste en un análisis interpretativo que une retórica, pintura y semiótica. Como punto de partida, identifican la pintura como texto o enunciador textual, a lo que suman la idea de que la obra de arte es un *hacer* en el sentido de acontecimiento y un *ser* o función estética. Aplican el concepto del código de U. Eco a la pintura, postulándolo como la acción de los signos icónicos y plásticos; y, a nivel semiótico (siguiendo a Hjelmslev), definen el signo pictórico como una relación entre la visualización de la pincelada (expresión) y el contenido (significado asociado a la expresión). Así, tanto el pintor como el receptor o el espectador producen un discurso-texto, entendiéndolo como un proceso de realización y reproducción, respectivamente.²⁶

El núcleo de este enfoque retórico de la pintura es su identificación como lenguaje, convirtiéndola en un conjunto significante que implica un análisis textual y permite la aplicación de modelos analíticos lingüísticos para ella. En toda pintura, en su opinión, se distinguen unidades plásticas (trazo, mancha, punto, línea, etc.), unidades icónicas (tipos actualizados), bloques integrados de unidades pictóricas (figuras y formas) y pintura, cuadro y texto pictórico como la dimensión de análisis pertinente.²⁷ Sobre el texto pictórico afirman:

El texto pictórico es una especie de matriz jalonada de acontecimientos pictóricos (signos plásticos e icónicos, en sus distintas magnitudes), que comportan posibilidades de elección en el recorrido de la mirada por su superficie.²⁸

²⁵ Afirmamos esto porque Barthes defiende la existencia de dos tipos de mensajes, uno icónico codificado y otro de la misma naturaleza, no codificado. La pragmática desde el punto de vista comunicativo consiste en una comunicación total de lo codificado y lo no codificado.

²⁶ A. CARRERE y J. SABORIT, *Retórica...*, p. 16, 25, 65, 66, 74, 75.

²⁷ *Ibid.*, p. 109, 110.

²⁸ *Ibid.*, p. 117.

²⁹ Todo esto les lleva a establecer el proceso retórico-pictórico en forma de *inventio* (búsqueda de ideas adecuadas a la causa), *dispositio* (argumentos, referentes, imágenes mentales y físicas con las que se va a desarrollar un tema que consiste en una ordenación sintagmática del texto), *elocutio* (fases de elaboración material del cuadro) y *memoria y pronuntatio* (como contexto pragmático, momentos referentes a la elaboración), donde la metáfora tiene que ver con el ser, con la esencia de las cosas, y la metonimia se emparenta con lo circunstancial, se trata de un estar o el tener. *Ibid.*, p. 18, 173, 183, 185, 187, 192, 193, 195, 196.

³⁰ *Ibid.*, p. 83

³¹ Definen la sinestesia como la activación de los sentidos por medio de mecanismos retóricos, por lo que proyecta la obra. *Ibid.*, p. 106, 360, 361.

La finalidad de esta retórica de la pintura es analizar, interpretar y gozar de un texto pictórico, puesto que este opera de la misma manera que el texto retórico, porque la retórica suscita la reconstrucción literal desde lo figurado.²⁹ Estos autores definen el signo icónico como cierta «representación psíquica cultural» (en sus palabras), resultado de una selección de rasgos codificados, que se desarrolla en el plano de la expresión.³⁰ Completan, así, su perspectiva semiótica vinculando a la significación lo sensorial, la sensación:

El significado plástico se manifiesta muchas veces en forma sinestésica, sobre todo color y textura, vinculando las sensaciones visuales a otras que corresponden generalmente a olfato, gesto y, sobre todo, oído y tacto.³¹

Expuesto el despliegue analítico de estos autores de forma simplificada, compartimos gran parte de sus planteamientos o su acercamiento interpretativo, como la vinculación de la significación a la pragmática o de esta a la intención, la identificación del cuadro como texto. También la importancia de la metáfora y la metonimia dentro del análisis textual, e incluso su idea de producción y reproducción de la obra (autor-realizador frente a receptor-observador). Pero diferimos en tres cosas fundamentales: no identificamos ni a la música ni a la pintura como lenguajes, adoptamos un enfoque diferente sobre la intertextualidad y lo retórico lo unimos a la comunicación.

Tanto la pintura como la música son acciones significativas y comunicativas donde lo que hay que analizar es la acción particular de cada lenguaje, lo que se expresa en cada una de ellas, lo que dicen, respectivamente, aplicando un método adaptado a su naturaleza semiótico-lingüística. El ejemplo claro está en los intentos de analizar el significado de la música aplicando modelos lingüísticos que no han dado resultado. Se necesitan modelos más flexibles y, sobre todo, integracionales o sincréticos para dar respuesta semiótica a la música o a cualquier manifestación artística de naturaleza diferente a la poética.

La intertextualidad para nosotros implica, como hemos mencionado antes, el concepto de transcodificación y el de correlación o equivalencias. Se trata de identificar las relaciones o conexiones entre la literariedad de cada una de las obras artísticas. Y es la retórica comunicativa el modo en el que interpretamos e interactuamos, tanto con la expresividad como con la intencionalidad del discurso artístico. Entendemos que el método para confrontar sus lenguajes debe tener en cuenta la percepción, la acción artística y lo semiótico-lingüístico. Apostamos por el nivel pragmático como el lugar en el que lo comunicativo se une a lo retórico y poético, además de

asumir lo sintáctico y semántico. Cualquier proceso relacionado con estos conceptos se centra en proyectar la imagen artística de la obra.

Cuando nos referimos a la imagen artística, hacemos referencia al modelo representacional que proyecta desde la expresión y comunicación de su contenido (acción artística). Y basamos esta circunstancia en el concepto del arte como intuición que propone B. Croce, donde postula la identidad del arte como lenguaje, diciendo que la concepción lógica del lenguaje (*ars significandi*) se confunde estrechamente y procede a la par de la doctrina de la expresión.³² De las palabras de Croce extraemos un concepto epistemológico del arte basado en dos tipos de conocimiento: el intuitivo (imagen artística, contenido referido, etc.) y el lógico-lingüístico de carácter retórico que describe a dicha imagen. En este supuesto, la percepción significativa del texto artístico y la comprensión de la acción de su lenguaje en forma de conductas es el modo para reconstruir la imagen dentro de nosotros.

³² Benedetto CROCE, *Breviario de Estética*, Madrid, Espasa, 1967, p. 17, 48-50. Croce afirma que el arte es visión o intuición, lo «universal que no se expresa de forma lógica y pensada». Dicha visión es fantasía, imaginación, figuración, representación, etc.

Análisis del cuadro *Embarque para Citera* de J.-A. Watteau

Al pintor francés Jean-Antoine Watteau, de finales del barroco e iniciador del rococó pictórico, se le atribuye el género de las fiestas galantes, que consisten en escenas cortesanas enmarcadas en paisajes idílicos y ensoñados cuya trama consiste en juegos amorosos, cortejo, diversión, fiestas de disfraces, etc., que reflejan la moral del momento en forma de «la alegría de vivir». La mayoría de las obras de este pintor tiene un claro carácter narrativo centrado en sus personajes, los cuales destacan por su elegancia o por el tratamiento de su atuendo, pero también por sus posturas teatrales, cuyo origen parece situarse en el hecho de que Watteau trabajó en el taller de Claude Gillot en la reproducción de escenas de la comedia del arte.

Con respecto a su técnica pictórica, llama la atención su pincelada aérea y el uso de la luz, que hacen que sus paisajes adquieran un carácter melancólico que se percibe como atmósferas brumosas, como una tela de araña. Otra característica es su organización espacial simple gracias a planos sucesivos, que muestra a las escenas del cuadro de forma independiente como si se tratase de decorados suspendidos, tal vez como influencia de Tiziano y los venecianos. Además de ser valorado como pintor, también lo fue como dibujante y decorador. En el caso de este cuadro, los personajes son producto de la superposición de dibujos anteriores realizados por el pintor.

³³ Esta idea puede reafirmarse por el uso de los colores, en concreto, el rojo como color más pasional que aparece en el *Embarque* frente a los azules como color más frío.

Tras su ingreso en la Real Academia de Pintura y Escultura francesa, a Watteau le encargaron un cuadro de temática libre para calificar su maestría. Y el cuadro que realizó fue el *Peregrinaje a la isla de Citera*, de 1717 (que en la actualidad está expuesto en el Louvre de París). Un año más tarde, tal vez por encargo de su protector artístico, realizó una réplica que popularizó el cuadro en toda Europa y que tituló *Embarque para Citera*. La diferencia principal entre estas pinturas es el tratamiento del paisaje y del barco al inicio (parte izquierda). En el *Peregrinaje* se observa un paisaje más abierto, el dominio del color azul y una luz más clara y blanca, en oposición al *Embarque*, donde la presencia del barco es más importante y la luz es más amarilla, más melancólica, como un atardecer.

Otras diferencias las encontramos en los barqueros, que en el *Peregrinaje* se ven claramente con cierta entidad, mientras que en el *Embarque* se difuminan con el grupo de peregrinos y el color rojo; o en el tratamiento de Venus, que en el *Peregrinaje* aparece rodeada de flores en vez de cupidos y con una imagen diferente a la del *Embarque*; a nivel simbólico, se observa la aparición de las conchas del peregrino en los barcos o unos corazones atravesados en alguna de las capas de los peregrinos que aparecen en el *Peregrinaje* y que están ausentes en el *Embarque*. No obstante, uno de los análisis comparativos entre estos dos cuadros defiende la idea de que en el *Peregrinaje* se representa una escena de amor idílico o ensañado frente a la escena del *Embarque*, que es un reflejo del amor físico o pasional.³³

Para nuestro análisis comparativo hemos seleccionado la segunda versión basándonos en la obra musical. Este cuadro representa la escena de la llegada de los cortesanos a la isla de Citera, a la isla del amor, llamada así porque en ella habita la diosa del amor Venus. En una primera impresión visual de esta escena, se distingue claramente una acción narrativa en los personajes que tiene como telón de fondo el paisaje de la isla. La primera visualización del cuadro centra nuestra atención en los movimientos de los personajes y los cupidos, así como en la presencia física del árbol o la cercanía de las parejas de la parte central de la pintura, que nos transmite una escena descriptiva entre Venus y sus visitantes.

Los componentes formales (o semiótico-formales) del cuadro están presentados por parejas. Así, tenemos a *los cupidos* y a *Venus* como elementos mitológicos, elementos irreales; *al barco* y *los peregrinos* como elementos de la realidad, dentro de los cuales, en la escena central, Watteau los muestra en parejas; y dentro del propio paisaje o contexto de la isla aparecen también dos componentes o conceptos, *el paisaje brumoso* (con agua al fondo) y *el árbol*, que tiene una gran presencia en cuanto a dimensiones en el cuadro. Ambos ejercen la función de contexto o escenario

idílico para los elementos anteriores. Estas asociaciones visuales de carácter formal evocan una relación conceptual y/o sensorial entre lo real y lo irreal, desarrollada entre los personajes y Venus, y que alude al placer de los sentidos, junto con la sensación de ensoñación que presenta el propio paisaje de la isla dominado por Venus.

A nivel estructural, el cuadro se divide en tres escenas situadas en la acción de los personajes, que se corresponden a la vez con los tres planos del cuadro (fig. 2). Dicha acción constituye el carácter narrativo del cuadro y tiene la particularidad de que puede leerse de izquierda a derecha y viceversa, de manera que se puede interpretar una llegada o una partida de la isla. En nuestro caso, optamos por la lectura de izquierda a derecha por el modo en el que Debussy, como veremos en el análisis musical, presenta los conceptos del cuadro en la música. La acción narrativa visualmente se percibe como un arabesco tumbado, como una línea ondulante dividida en tres momentos o escenas (ver fig. 2 para la división de escenas y fig. 3 para la línea ondulante).



Fig. 1. Imagen del cuadro *Embarque para Citera* (1718). J.-A. Watteau.

³⁴ Hay que advertir que en el escudo que está en la base de la estatua de Venus aparece la imagen de Marte, el dios de la guerra. Este detalle simboliza el triunfo del amor, de Venus ante el propio todopoderoso Marte.

La primera escena comienza con el grupo de peregrinos, el barco y los cupidos revoloteando alrededor de ellos formando un arabesco. Este movimiento de los cupidos tiene como finalidad dar la bienvenida a los visitantes. Como telón de fondo para este momento o escena, se observa el paisaje brumoso en tonos amarillos y azules donde se vislumbra el mar, que se confunde con el cielo (tratamiento atmosférico). La segunda escena se corresponde con una secuencia de cuatro parejas que, a lo largo de la propia escena, cambian de posición (de pie, sentados, etc.). Destaca el montículo sobre el que están ubicadas estas parejas como si se tratara de un soporte o acento visual. Detrás de ellas, aparece el árbol, con unas grandes dimensiones físicas dentro del cuadro, con un tronco ancho y detallado. Finalmente, la última escena está constituida por Venus rodeada de sus cupidos y con una pareja de amantes a sus pies.³⁴

Como una posible interpretación compositiva visual del cuadro hemos utilizado una serie de figuras geométricas que muestran que la división de planos y escenas coinciden (fig. 2). El hecho de que tanto a nivel compositivo como desde la acción discursiva se perciba una clara direccionalidad hacia Venus convierte esta acción visual en el movimiento premeditado de la obra, en su intencionalidad. Dicho de otro modo, cada escena y cada

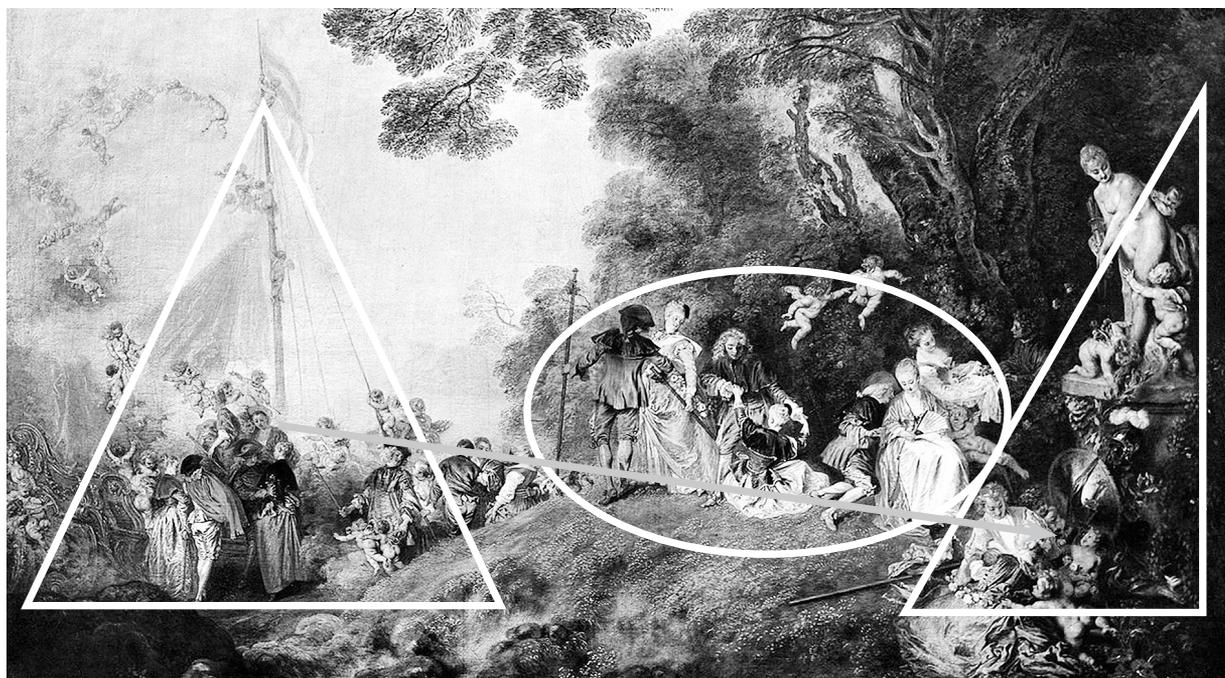


Fig. 2. Esquema compositivo de la obra. La línea recta representa la intencionalidad de la acción pictórica, tanto los planos como las escenas (acción narrativa) se dirigen hacia Venus. Esquema de elaboración propia.

movimiento de los planos orientan nuestra «mirada» a Venus. Del mismo modo, los cupidos que aparecen en cada una de las escenas nos guían en el desarrollo de la acción narrativa, adoptando la función de marcadores textuales, puesto que conectan una escena con la siguiente.

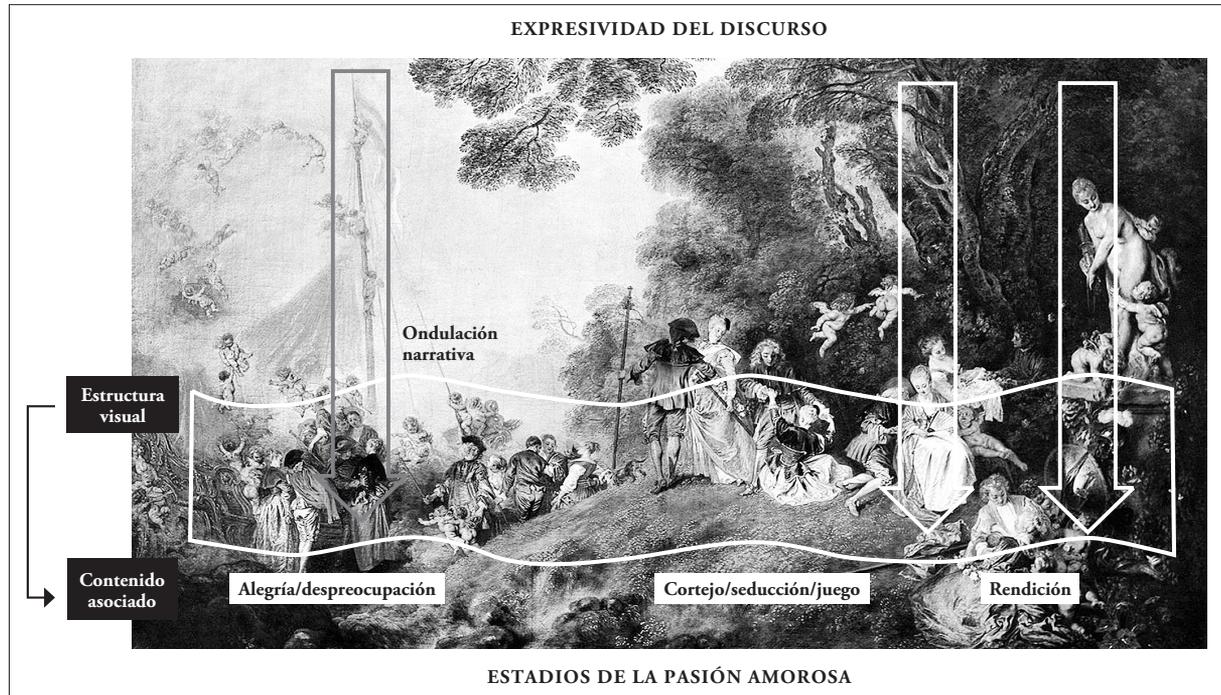


Fig. 3. Representación del signo activado en la expresividad del cuadro vinculada a la percepción sintáctica de este. La línea ondulatoria contiene a los componentes sintagmáticos y las flechas verticales son los elementos paradigmáticos del cuadro. Esquema de elaboración propia.

La expresividad del cuadro la encontramos en las conductas o actitudes que se perciben en los personajes, porque es en esta acción narrativa donde identificamos el empleo del lenguaje pictórico con una finalidad emotiva y estética. Visualmente, la acción narrativa se evidencia como una línea ondulante, dentro de la cual aparecen los signos-conducta narrativos. En un primer momento, tenemos al grupo de peregrinos que, despreocupados y alegres, llegan a la isla para vivir un momento de placer. Al fondo está la bruma del mar y un atardecer que tiñe la escena de cierta melancolía.

En la segunda escena, las parejas adoptan unas posturas corporales que remiten a una actitud de cortejo y juego. En la pareja de pie observamos cómo el hombre de espaldas a la escena coge de la cintura a la mujer que está en posición opuesta (de cara a la escena) con la cabeza y el torso ladeado. Y en la misma actitud de seducción o cortejo, aparece la tercera

³⁵ Como componentes paradigmáticos, el barco se percibe como real frente a Venus, que es irreal, un elemento de la mitología. El nexo entre lo real y lo irreal es la isla representada en el árbol como elemento paradigmático.

pareja, donde el hombre está de rodillas en una posición forzada, apoyado sobre el hombro de la mujer. En el caso de las parejas segunda y cuarta, su actitud corporal es la del juego. Por último, en la tercera escena o al final de la acción narrativa, aparece Venus jugando con un cupido al que le ha robado su carcaj de flechas mientras el resto de los cupidos la rodean formando otro arabesco y parecen también jugar con la pareja a los pies de Venus, que expresa corporalmente una clara actitud de goce amoroso o rendición ante Venus y los placeres que le ofrece la isla.

Podemos entonces afirmar que la expresividad del cuadro tiene su soporte estructural en la acción narrativa que a nivel visual es una línea ondulatoria, y su contenido es aquello que asociamos a esa estructura, concretado en una secuencia de conductas que proceden de los gestos o actitudes de los personajes que, a la vez, son el contenido de la historia (fig. 3). De forma secuencial y siguiendo la acción narrativa, las conductas percibidas en los personajes son: alegría, despreocupación, seducción, cortejo, juego y rendición ante Venus, actitudes que pueden interpretarse como los *estadios de la pasión amorosa* (fig. 3).

Dicho esto, desde la percepción semiótico-sintáctica que recordamos, está vinculada a esta expresividad. Nos encontramos con una estructura sintagmática que se corresponde con la ondulación de la acción narrativa (sentido de horizontalidad), la cual contrasta con los componentes paradigmáticos (verticalidad), que son el barco, el árbol y Venus.³⁵ Este hecho se traduce sintácticamente en que el cuadro cuenta una historia por medio de la activación de un signo expresivo narrativo (la ondulación narrativa

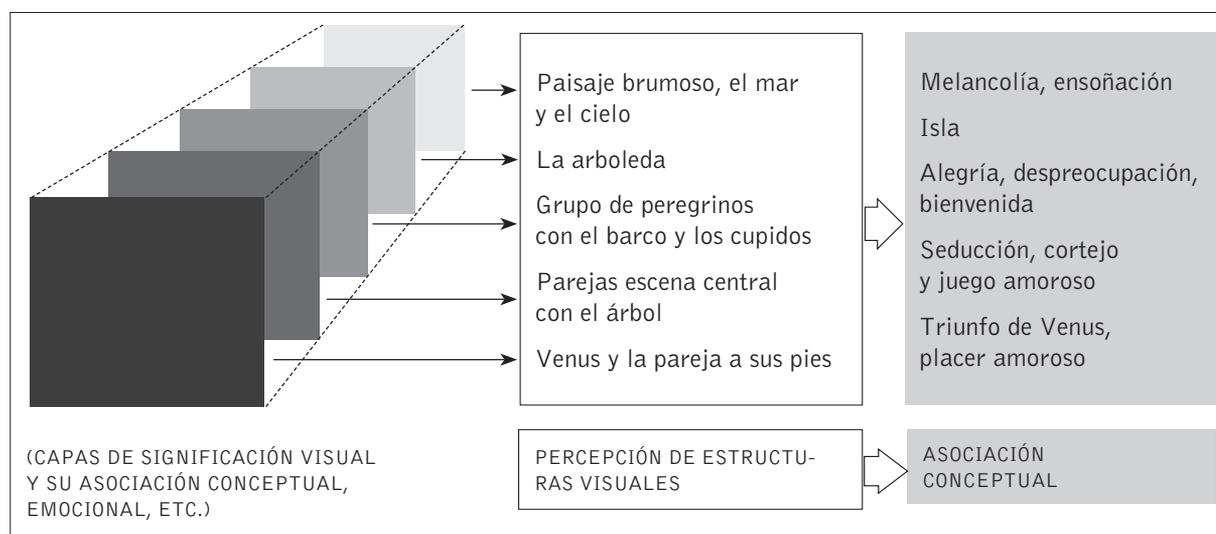


Fig. 4. La percepción del signo pictórico. Elaboración propia.

como estructura visual, a la que asociamos, como contenido, los estadios de la pasión amorosa), contextualizada en la relación entre lo real y lo ensoñado (fig. 3). De este modo, la imagen del cuadro adquiere un sentido diegético.

Antes de entrar en el aspecto semántico del cuadro pensamos que es necesario detenernos en su «lectura epistémica» como texto artístico, es decir, en cómo percibimos el signo pictórico. Como comentamos antes, la pintura como arte espacial se percibe en forma de capas de significación visual y no en secuencia, como es el caso de la música. Pues bien, en el cuadro, estas capas de significación se corresponden con una lectura análoga al concepto de volumen de la teoría de la Gestalt.³⁶ En este sentido, dentro de esta percepción semiótica del cuadro, parece que Watteau enfatiza la escena central no solo al poner la primera pareja de pie, cuestión que es importante como veremos después, sino porque remarca la escena con ese montículo para dirigir nuestra atención al concepto de la seducción, el cortejo amoroso y el juego.

La percepción del signo pictórico, como vemos en este esquema, no solo nos muestra la percepción visual asociada a ciertos conceptos, sensaciones o emociones transmitidas y/o expresadas en el cuadro, sino que también hace patente una dialéctica sensorial conceptual «escondida» en una primera percepción del cuadro. Nos referimos a la división del cuadro por la mitad, que muestra un diálogo entre lo externo y lo interno como dos posibles movimientos expresivos en forma de movimiento centrífugo y centrípeta que establece Gombrich en su teoría de la expresión artística.³⁷ De esta manera, lo externo se sitúa en el margen izquierdo con el paisaje brumoso y luminoso del fondo, junto con el arabesco de los cupidos iluminado por ese atardecer (color amarillo) y el grupo de peregrinos en clara actitud de alegría y despreocupación. Y, por el contrario, en la derecha aparecen enfatizadas las parejas y su secuencia narrativa corporal y gestual, que termina en Venus con la pareja a sus pies, lo que sitúa este momento en un contexto de intimidad (lo interno) generado por el árbol, que invita a un ambiente más oscuro e íntimo (fig. 5).

Afirmamos, pues, que el tipo de lectura epistémica que hacemos del cuadro se basa en la percepción de las estructuras visuales asociadas a una sensación, a una idea, a una emoción, etc., generadas por una percepción significativa de capas o planos; y también, en forma de dialéctica expresiva entre abierto y cerrado, entre lo externo y lo íntimo, producto de un posible planteamiento semiótico-lingüístico del contenido del cuadro, basado en su expresión particular. Como nexo de ambas lecturas «interna y externa», aparece la pareja de pie de la segunda escena del cuadro, con lo que adquiere importancia semiótica y expresiva.

³⁶ Esta teoría surgió como un modelo de pensamiento filosófico y epistemológico para convertirse en una teoría psicológica de la percepción basada en el concepto forma-fondo y en la idea de que el todo es más que la suma de sus partes.

³⁷ Sir Ernest GOMBRICH, «Cuatro teorías de la expresión artística». Recuperado de www3.uva.es.

El nivel semiótico-semántico, o semanticidad del cuadro, llega en forma de gestos visuales que son valorados como movimientos significantes, como estructuras a las que se les asocia un valor determinado dentro de la obra, ya sea un sentimiento, un concepto o una actitud. Así, percibimos como significante *el movimiento arabesco* de los cupidos alrededor del barco que termina en el grupo de peregrinos. Dicho movimiento se repite al final de la historia con Venus. No obstante, para nosotros, la acción narrativa, aun pudiendo visualizarse como un arabesco tumbado, puede valorarse como una *ondulación constante* que percibimos también como significante.

Otro gesto semántico que identificamos es el *movimiento de vaivén*, que puede adquirir dos funciones: la alusión al movimiento del barco o como estructura visual del grupo inicial de peregrinos (fig. 5). Y, por último, el gesto semántico que para nosotros es más importante se sitúa en la secuencia postural y gestual de la escena central iniciada por la pareja de pie y que termina en la escena siguiente con una pareja casi tumbada a los pies de Venus. Este gesto descendente para nosotros representa la idea de *la atracción de Venus* (fig. 5).



Fig. 5. Lectura «epistémica» del texto pictórico. Identificación de los movimientos centrífugo y centrípeta de Gombrich. Las flechas indican la percepción del movimiento de vaivén y la percepción de la secuencia postural de las parejas. Esquema de elaboración propia.

De algún modo, parece que este último gesto semántico que acabamos de mencionar — la atracción hacia Venus— refuerza la intencionalidad del cuadro. Por último, el nivel pragmático queda determinado por los usos intencionados del color y los personajes, y, asociados a ellos, los bastones de los peregrinos.

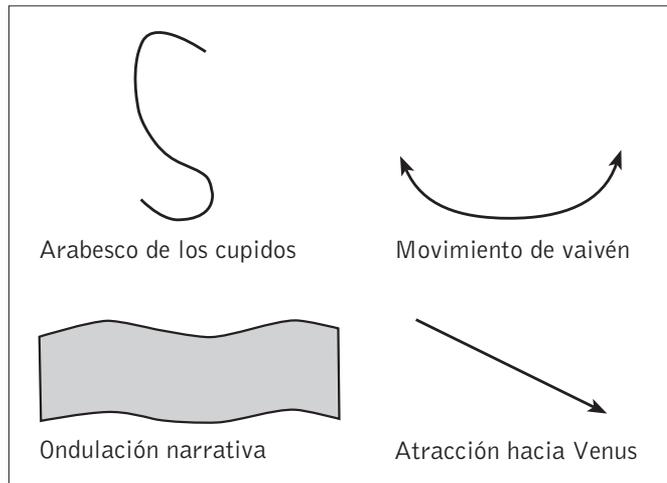


Fig. 6. Gestos semánticos del cuadro. Elaboración propia.

Color: observamos el color rojo de la vela del barco y de algunas ropas de los personajes, que cumple la función de guía visual de la historia narrada, al mismo tiempo que orientan al receptor en el desarrollo narrativo. Aparece un contraste entre el paisaje brumoso pero luminoso (azul, amarillo) y los marrones, ocres y verdes de la arboleda y el árbol de grandes dimensiones. Este contraste «acompaña» a la lectura epistémica del cuadro en forma de claridad/luminosidad/amarillos y azules en oposición a oscuridad/verdes, marrones y ocres, de manera que se puede interpretar como una oposición o contraste semántico. También se identifica un uso intencionado del color en los atuendos de la pareja de pie de la segunda escena, donde el rojo del hombre contrasta con el amarillo de la mujer, enfatizado tanto por la posición corporal de ambos (de espaldas y de cara, respectivamente) como por la posición de los bastones (fig. 7).

Personajes: su uso intencionado se observa en el cuadro en forma de contraste entre el grupo inicial con el barco y la secuencia de parejas, donde la pequeña ladera o montículo hace de articulador de ambos. Esto alude al mismo concepto que establecimos en el párrafo anterior como lo externo frente a lo íntimo (grupo de personas frente a la intimidad de las parejas). También, a lo largo de toda la acción narrativa, se produce un



Fig. 7. Secuencia del uso simbólico de los bastones de los peregrinos. Esquema de elaboración propia.

uso intencionado de los cupidos que aparecen en cada escena, cuya función como marcadores textuales es la de orientar, y cuyo uso es retórico. Y en relación con los personajes está una secuencia basada en la percepción de las posiciones de los bastones de los peregrinos a lo largo de toda la acción narrativa. Dicha secuencia remite, o se puede interpretar, como neutralidad, duda o conflicto y rendición.

Desde el inicio del artículo definimos la literariedad como un regulador pragmático producto de la relación texto-acción del lenguaje, que puede ser percibida en forma de conducta producto de la expresividad e intencionalidad del discurso artístico. Y nos encontramos con que el texto pictórico, como enunciador, evidencia un punto común a todos los rasgos analíticos que hemos mostrado antes. Este punto de convergencia no lo es solo de la expresividad y de la intencionalidad del discurso, sino que también está involucrado en la lectura epistémica del cuadro o en su percepción semiótica. Nos referimos a la pareja de pie de la escena central de la acción narrativa. Por todo ello, esta pareja es la literariedad del cuadro percibida como una *síntesis conceptual* de este.

Por esta razón, lo que representa el contenido del cuadro, la imagen artística que proyecta, es una conducta amorosa, el cortejo del hombre a la mujer, es decir, la idea de goce amoroso, simbolizado con el hombre seduciendo a la mujer mientras la coge con firmeza de la cintura, gesto que parece enfatizarse con la posición del bastón que este sujeta con firmeza. La mujer, de cara al espectador y con la cabeza girada, parece que se pregunta si dejarse o no seducir, conducta enfatizada también por la posición relajada del bastón que sostiene ella. Para remarcar aún más la importancia de este momento, Watteau sitúa a esta pareja (y a las que

completan la escena) sobre un montículo (fig. 1 o 8). Otra reiteración de esta pareja ya la hemos mencionado: el contraste del color de su ropa. Por lo tanto, en ella se producen todas estas series de reiteraciones que, textualmente, pueden interpretarse como isotopías entendidas como una recurrencia de un núcleo semántico.³⁸

Como podemos observar, desde cualquier eje visual, en su intersección aparece esta pareja, pero también en el conceptual, formando parte de la acción narrativa, de la lectura epistémica, como lugar donde se divide lo externo y lo interno, etc.; dicho de otro modo, esta pareja sintetiza la relación texto-acción del lenguaje del cuadro y, como literariedad, proyecta su imagen artística.

³⁸ Vid. A. J. GREIMAS y J. COURTÉS, *Semiótica...*, p. 229-232.

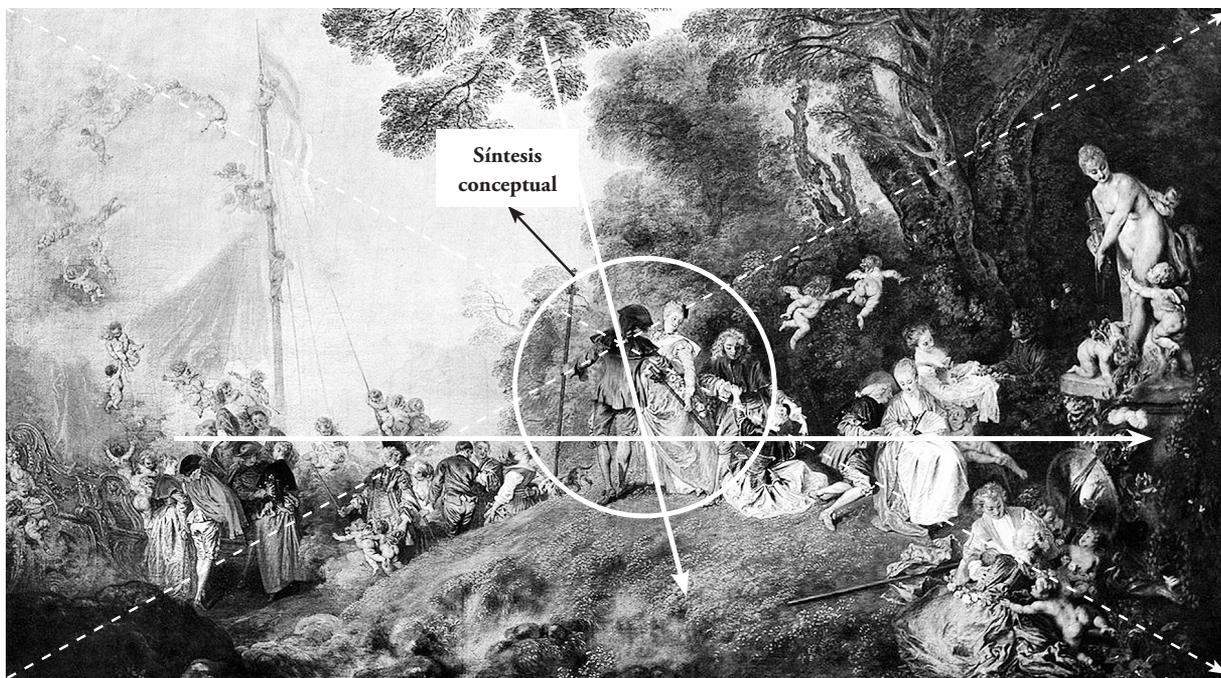


Fig. 8. Representación de la literariedad del cuadro en forma de síntesis conceptual que refleja el comportamiento o conducta del cortejo amoroso como imagen artística proyectada del cuadro. Esquema de elaboración propia.

En resumen, la conducta retórico-comunicativa del cuadro se identifica con la direccionalidad de los planos y la acción hacia Venus asociada a los estadios de la pasión amorosa expresados en la acción narrativa. Por su parte, la conducta semiótica del cuadro en su lectura epistémica la encontramos en dos signos activados: uno es el movimiento de vaivén (estructura) al que asociamos los conceptos de alegría y despreocupación

³⁹ Para este análisis, utilizamos la abreviatura c. para referirnos al compás de la partitura.

⁴⁰ Debussy musicalmente está influenciado por César Frank, Sain-Saëns o E. Chabrier, pero también por Verlaine, Mallarmé o el grupo de los Apaches que, a principios del siglo xx se reunían en casa del pintor Sordes con otros poetas y músicos como Ravel, Falla o Stravinsky.

(contenido) y el otro está constituido por el gesto de atracción hacia Venus (estructura), asociado a la expresión de la secuencia de las parejas, es decir, al cortejo, el juego y la seducción. Todos estos aspectos confluyen en la síntesis conceptual del cuadro, en la pareja central como representación del amor.

Análisis de *La isla alegre* de C. Debussy³⁹

C. Debussy es la figura central de lo que se ha llamado impresionismo musical. Sus obras reflejan un momento artístico en el que la inspiración poética impresionista se interesa por lo musical y en el que las sensaciones pictóricas son recogidas musicalmente,⁴⁰ razón por la cual, cuando calificamos la música de Debussy, hablamos de «paletadas de sonido», donde los acordes forman una «impresión sonora», o gama, sin que uno domine al otro. La sensación de imprecisión, la vaguedad, el uso de diseños melódicos independientes de la armonía, el empleo de escalas orientales, el exotismo y la sensualidad, los pedales utilizados en forma de fondos sonoros, etc. hacen que la música de este compositor no deje de sugerir. Con estos antecedentes, apuntamos a que el modo de hacer de Debussy se puede identificar como muy próximo o análogo al de la pintura desde su generación de sensaciones, atmósferas y vaguedad armónica, o por su uso de la luz y el color dentro de ellas. Cuando se habla de la música de Debussy, se habla en términos de imágenes sonoras, características que confluyen en la obra que nos atañe *L'isle joyeuse*, compuesta en 1904 e inspirada en el cuadro de Watteau.

Cuando nos preguntamos qué nos transmite esta obra de forma inmediata, reconocemos una exposición de una serie de dialécticas sonoras que una y otra vez evocan componentes, conceptos o sensaciones del cuadro. Percibimos un claro carácter narrativo basado en una serie de contrastes y en un desarrollo de la acción musical con carácter dramático que termina de manera apoteósica. Debussy adopta la forma tripartita del cuadro, construye y organiza la acción musical a partir de las escenas de este: en la primera, identificamos los componentes formales o semióticos principales del cuadro; en la segunda, aparece una analogía con la secuencia de parejas, y es en la tercera escena donde presenta el final de la historia, el desenlace de un modo apoteósico y dramático (ver esquema de la expresividad y la intencionalidad musical).

Antes de analizar la acción del lenguaje artístico o sus correspondencias con el cuadro, tenemos que explicar que la percepción significativa del signo musical y la interpretación del contenido de la obra musical se pro-

ducen de forma diferente a la pictórica. En música, hay un dominio de la secuencialidad, es decir, identificamos temporalmente los diferentes signos activados y los asociamos a emociones o conceptos que nos evocan o suscitan. Escuchamos una serie de eventos musicales consecutivos, que intentamos relacionar de alguna manera para comprenderlos; reconstruimos el discurso desde la escucha. Así, los signos se activan de forma secuencial discursiva-enunciativa o semántico-narrativa.

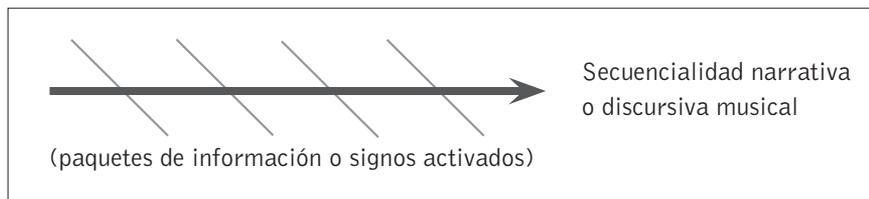


Fig. 9. La percepción significativa musical. Elaboración propia.

Este gráfico muestra que recibimos la información de forma secuencial y temporal, como decíamos, y la percepción semiótica se traduce en una serie de activaciones de diferentes signos, que son elementos que identificamos como estructurales o funcionales a los que les asociamos un contenido determinado, que puede ser una emoción reconocida, un concepto, una evocación, etc. Una vez explicado el tipo de «lectura epistémica» sobre el texto musical, continuamos con el análisis y observamos que la acción del lenguaje musical nos lleva a establecer su expresividad y la intencionalidad como una expansión narrativa y conceptual sonora basada en el contenido del cuadro.

Percibimos la acción del lenguaje musical (su discurso) como una suma de melodías y temas acompañados por otros diseños melódicos, donde todos sugieren la sensación de ondulación o movimiento oscilante de forma análoga a la línea visual narrativa ondulante del cuadro. Y si la expresividad del cuadro la determinábamos desde esta estructura asociada a los estadios de la pasión amorosa (fig. 3), a nivel musical nos encontramos con que Debussy expresa el mismo contenido, lo que nos lleva a deducir que comparten la misma expresividad. Y en cuanto a la intencionalidad, la entendemos musicalmente más como una reiteración de los gestos semánticos del cuadro, en forma de expansión conceptual y sonora. Toda la narración adquiere tensión y un carácter dramático que no se observa en el cuadro.

Detallando la expresividad compartida entre el cuadro y la música, observamos que, en la primera escena, Debussy asocia a los cupidos musi-

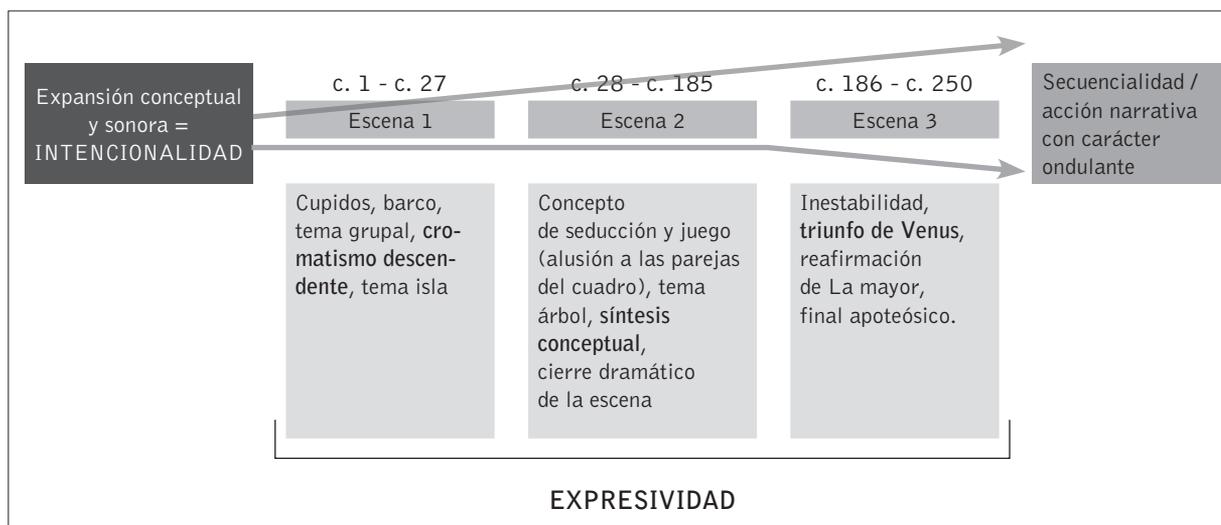


Fig. 10. La expresividad y la intencionalidad musical. Elaboración propia.

cales (c. 1) unas terceras (c. 3), que evocan la actitud de bienvenida a la isla. El tema que hemos llamado grupal (c. 9, 10) tiene un carácter alegre y despreocupado. En la segunda escena musical, nos encontramos con la evocación de la seducción en forma de diálogo y el juego a modo de saltos de octavas. Y, finalmente, la representación musical de la idea de la rendición que refleja la pareja a los pies de Venus en el cuadro se encuentra en el último compás de la obra.

Correspondencias visuales y musicales

El texto musical comienza con la presentación de dos elementos de una manera aislada y que posteriormente actúan juntos a modo de introducción de la historia musical. Así, en el primer compás, identificamos la representación musical de los cupidos en forma de trino en *do#* acompañado de un diseño melódico envolvente análogo al arabesco del cuadro. Identificamos esta representación no solo por su movimiento, sino también porque aparece otras tres veces y en las mismas escenas que en el cuadro.

Con claridad y de forma aislada, aparece el movimiento de vaivén que alude al barco y/o a la estructura visual del grupo de peregrinos. El tema grupal, como hemos dicho, evoca ese sentimiento de alegría y despreocupación, que contrasta con el tema que hemos llamado isla, que se corresponde con su representación conceptual. Esta identificación se percibe como un cambio que genera el efecto de atemporalidad, ensoñación, etc.,

propios de la imagen visual de la isla. Debussy, en esta primera escena, introduce un signo dominante en el texto musical y su desarrollo. Se trata del *descenso cromático*, pues su uso o aparición se asocia tanto a la sensualidad como a la atracción hacia Venus, dependiendo del momento narrativo en el que lo hallemos.

En la segunda escena musical nos encontramos con que el compositor no representa de un modo tan explícito a las parejas del cuadro, como hemos visto en la escena anterior con los cupidos, el barco, etc., sino que transcodifica en forma de dialécticas o diálogos cromáticos que generan la idea de proximidad o cercanía. Recordamos que el cromatismo descendente implica el concepto de la sensualidad, razón por la cual estos diálogos son cromáticos. En este punto, tenemos que decir que, si bien esta descripción a nivel textual es evidente, auditivamente se percibe como una sensación de ondulación narrativa. Por el contrario, identificamos con facilidad el concepto e imagen musical del juego (c. 99).

Dentro de esta misma secuencia aparece la representación o imagen musical del árbol (c. 67-98), identificado por la sensación de expansión sonora y emocional que hace de soporte o contexto del diálogo entre las parejas. Justo después, se establece una serie de dialécticas entre el concepto juego y otros conceptos ya mostrados (tema grupal, tema isla, etc.), que adquiere un carácter más dramático, a modo de tensión narrativa. Se concluye esta tensión con un descenso cromático dramático que parece ser análogo al gesto del cuadro de atracción hacia Venus, a la secuencia postural de las parejas.

Debussy marca este momento textual con la aparición de una gran pausa (calderón) que anuncia la síntesis conceptual musical, que consiste en una dialéctica entre el tema grupal y el tema isla, es decir, una dialéctica entre lo real y lo ensoñado, que termina con una cascada descendente de notas (c. 182-185). En el c. 186 aparece en piano súbito un marcador textual que genera la sensación de inestabilidad e inquietud que precede a la última escena. De nuevo, surgen las terceras de los cupidos, pero con un carácter triunfal junto con una resolución afectiva de la historia (c. 220). Para terminar, Debussy recurre a los cupidos, a la reiteración de *la* mayor y a un gesto de verticalidad que podría interpretarse como una imagen visual de la estatua de Venus o como la rendición de la pareja a sus pies.

La semiosis musical se concreta en una significación sintáctica constituida por la mayor parte de elementos sintagmáticos debido a la naturaleza secuencial temporal de la propia música, a su naturaleza, que contrasta con dos elementos paradigmáticos que son la apoyatura del c. 141 y la escena final, o dominio de Venus, que tiene una clara función paradigmática. Semánticamente, nos encontramos con el uso de los mismos gestos

del cuadro, a los que Debussy añade el cromatismo descendente, que puede interpretarse como el empleo del gesto de atracción de Venus del cuadro, con la intención de generar sensualidad. En consecuencia, comparten la misma semanticidad, pero plantean la narración de forma diferente. En Debussy, encontramos un desarrollo más dramático de la historia, basado en una serie de dialécticas internas, con el propio material artístico como forma de crear tensión junto con el aumento de dinámicas, alturas, densidad, timbre, etc., que termina de forma apoteósica.

Desde el punto de vista pragmático, Debussy utiliza los signos del cuadro para generar las mismas percepciones visuales que en el cuadro, para proyectar la misma imagen artística. Por lo tanto, el aspecto pragmático se evidencia en el uso de la conducta retórica y semiótica de la pintura (empleo de los componentes y sus efectos, cupidos/bienvenida, peregrinos/alegría, parejas/seducción y juego, etc.), y de forma interna se identifica una utilización intencionada en la representación musical de los cupidos, que contiene, en su diseño, el cromatismo descendente que reitera Debussy a lo largo de la obra, así como el movimiento de vaivén o la ondulación narrativa.

Conclusiones

Desde el análisis comparativo o intertextual, hemos encontrado una serie de equivalencias o correspondencias entre el cuadro como fuente y la música como reproductora, tanto a nivel expresivo como semiótico, lo que nos permite responder que Debussy interpreta el contenido del cuadro de forma metafórico-conceptual, que implica una integración de los gestos del cuadro (semanticidad), y de su significación en la acción musical, con lo que se produce una transcodificación semiótica. Como consecuencia, al confrontar ambos lenguajes, hemos comprobado que si bien de forma clara enuncian del mismo modo, es decir, comparten la misma expresividad, en el caso de la intencionalidad, Debussy no adopta esa direccionalidad hacia Venus, aunque sí se desprende de la acción musical un comportamiento tonal y/o una reiteración de *la mayor*. En el cuadro, la literariedad se ha concretado en la pareja central en una conducta de seducción, mientras que en Debussy esa síntesis conceptual se presenta como una dialéctica entre la realidad y la ensoñación, pero no se corresponde con la literariedad musical.

Dicha literariedad se interpreta como una conducta poética recogida en forma de expansión narrativa del contenido del cuadro. Y por esta razón, concluimos que la acción común entre la pintura y la música, su modo de hacer artístico, remite a un comportamiento poético compartido. Cuestión que parece refutarse al inspirarse en este pintor poetas como T. Gautier,

G. de Nerval, Victor Hugo, Verlaine o C. Bauletaire, algunos relacionados con Debussy. El cuadro proyecta la imagen de la seducción amorosa en un contexto idílico, y la música proyecta una dialéctica entre las emociones expresivas del cuadro, que introduce en una narración dramática basada en el contraste entre la realidad (tema grupal, movimiento de vaivén del barco), la ensoñación (el tema isla/atemporalidad, atmósfera brumosa) y el lirismo emocional (tema árbol/lirismo) que termina con el triunfo de Venus. Concluimos que ambas manifestaciones artísticas remiten a un ámbito sinestésico que une imagen pictórica, música y poesía, y que representa un instante de felicidad ensoñada.

Blanca Lage Sopena
Universidad Autónoma de Madrid
a_marsag@hotmail.com

LA IMAGEN PICTÓRICA Y LA IMAGEN MUSICAL (J.-A. WATTEAU - C. DEBUSSY),
UN CASO DE INTERTEXTUALIDAD ARTÍSTICA TRATADO DESDE LA CONDUCTA SEMIÓTICA
Y RETÓRICO-COMUNICATIVA

El acceso al conocimiento de cualquier manifestación artística implica no solo a la imagen artística que proyecta, sino también a los procesos que nos permiten interpretar e interactuar con ella. En relación con este hecho, la percepción de su modo de hacer artístico, así como la comprensión de su discurso, nos llevan a situar su conocimiento en la expresión y comunicación de su contenido, lo que implica sus conductas artística, semiótica y retórica. Este hecho se torna complejo cuando nos encontramos con una actividad artística cuyo referente es otra diferente a ella, siendo una fuente de creación y significación para la otra. Así ocurre en la imagen pictórica (*Embarque para Citera*) y la imagen musical inspirada en *La isla alegre*, que presentamos como un caso de intertextualidad artística desde la confrontación de la acción de sus lenguajes.

Palabras clave: intertextualidad, literariedad, imagen artística, semiosis artística y transcodificación

THE PICTORAL IMAGE AND THE MUSICAL IMAGE (J.-A. WATTEAU - C. DEBUSSY),
A CASE OF ARTISTIC INTERTEXTUALITY IN TERMS OF SEMIOTIC CONDUCT AND RETORIC

Acces to knowledge of any artistic manifestation implies not only the artistic image it projects, but also the processes that allow us to interpret and interact with it. In relation to this fact, the perception of an artistic way of doing, as well as the understanding of its discourse, leads us to situate this knowledge in the expression and communication of its content, implying its artistic, semiotic and rhetorical conduct. This fact becomes complex when we are faced with an artistic activity whose reference is a different one, being a source of creation and significance for the other. This is the case between the pictorial image *Embarquement pour Cythère* and the musical image inspired by *L'Isle Joyeuse*, which we present as a case of artistic intertextuality from the confrontation of the action of their languages.

Keywords: intertextuality, literariness, artistic image, artistic semiosis and transcodification

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

