

El principio de inmanencia,¹ entre el paratexto y el intertexto

Odile Le Guern

Université Lumière-Lyon 2

Traducción de Cinthya Estrada Bermúdez

La reflexión que aquí presentamos tuvo sus orígenes en el inquietante hallazgo de una de las obras de Matisse, *Conversación*,² dentro de un *corpus* reunido en un magnífico CD-rom dedicado al tema de la *Anunciación*.³ A partir de ese hallazgo, advertimos que este cuadro, del que siempre habíamos hecho una lectura profana, podía recibir también una lectura religiosa. Aunque esta pintura de Matisse no forma parte propiamente del catálogo propuesto en el CD-rom, pertenece a un conjunto complementario titulado “Otras obras” y en el que podemos encontrar también otras Anunciaciones “en reserva para ser estudiadas”.⁴ De igual

¹ “es inmanente aquello que existe en el interior mismo de los seres y no opera desde afuera por acción transitiva o transitoria”, *Littré* en su artículo “Immanent” [Traducción libre].

² Matisse, *Conversation*, 1908-12, óleo sobre lienzo, 177 x 217, Museo del Hermitage. El cuadro puede contemplarse desde el sitio del museo: <http://www.hermitagemuseum.org>.

³ CD-Rom *L'Annonciation de la Renaissance à nos jours*, realizado por Bernard Darras, Françoise Casanova, Daniel Arasse et Pierre Fresnault, 1998, RMN.

⁴ “Para motivar al usuario a proceder con sus propias investigaciones e interpretaciones”, señalan los autores.

forma, en este mismo conjunto aparecen obras pictóricas dedicadas a “otros temas”; sin embargo, las razones que justifican su presencia en el *corpus* no son explicitadas. De cualquier modo, la sola presencia del cuadro de Matisse dentro de este conjunto temático es suficiente para reorientar su lectura.

A pesar de que, como ya se ha dicho, la *Conversación* de Matisse no está en la colección misma, sí encontramos *Femme dans un intérieur* de Picasso.⁵ La reseña indica que

pese a no tener un título religioso, la configuración de la composición puede hacer pensar al espectador que está frente a una Anunciación. En efecto, numerosos elementos como los tres cojines (la trinidad), la ventana abierta (la irrupción angelical) y la flor en un vaso transparente, representada en lo alto (¿la flor de lis, acaso?), podrían concurrir para dar el sentido sagrado que la imagen en sí no posee y que, por el contrario, no tiene nada de devoto. Por supuesto, Gabriel está ausente, pero su inmaterialidad celestial no excluye su presencia invisible.

Esta observación sugiere la presencia de un esquema de base, es decir, de una configuración subyacente a la escena representada; la cual sería lo suficientemente restrictiva como para dar, mediante el juego de un eco intertextual, una orientación particular a la interpretación de la imagen, sin que por ello sea necesario recurrir al paratexto que constituye el título. Sin embargo, la observación sólo se expresa en términos de contenido gracias a la identificación de algunos motivos tradicionalmente vinculados con la escena de la Anunciación.

“En las múltiples variantes de las Anunciaciones pintadas en el quattrocento”, Daniel Arasse destaca, sin embargo, la existencia de “dos datos recurrentes” o de una “doble constante” en la composición: por una parte, la importancia del “lugar arquitectónico de la escena”, y, por la otra, “la puesta en escena de las dos figuras de acción, Gabriel y María [...], dispuestos

⁵ 1926, tinta china sobre papel, 29,1X38, 8, París, Museo Picasso.

perpendicularmente con relación al eje de la perspectiva lineal”.⁶
Esta doble constante

no puede ser el resultado de decisiones individuales por parte de los pintores, sino que constituye un hecho estructural en la representación del tema durante el siglo xv italiano [...]. Estructura de la arquitectura pintada y disposición de las figuras: estos dos datos recurrentes en las Anunciaciones del siglo xv italiano, conllevan una fuerte dimensión teórica, así como una demostración implícita de la teoría de la historia que surgió a principios del Renacimiento.⁷

Se trata del mismo escenario de una interacción verbal entre dos personajes, analogía de contenido de la que se hace cargo un eco entre el tratamiento formal y tradicional de la *Anunciación* y el de la *Conversación* de Matisse: un hombre (más que un ángel) a la izquierda, una mujer sentada a la derecha del lienzo. Se encuentran frente a frente, y, entre ellos hay un elemento arquitectónico, en este caso una ventana que se abre hacia un jardín, pero que entra en una relación paradigmática con un buen número de *Anunciación* con una simple columna o toda una columnata en fila. En la *Conversación*, podemos reconocer un fenómeno de intertextualidad que “implica, en efecto, la existencia de semióticas (o de “discursos”) autónomas en cuyo interior se desarrollan procesos de construcción, de reproducción o de transformación de modelos, más o menos implícitos”.⁸ Ahora bien, la intertextualidad no tiene el mismo impacto sobre la lectura de una imagen que aquella que promueve el paratexto (título o leyenda). Si el segundo parece ir en detrimento del principio de inmanencia, el primero, por el contrario, lo favorece en la medida que destaca la parte de codificación del discurso icónico susceptible a una aproximación metasemiótica. Consideramos

⁶ Daniel Arasse, “Remarques sur un énoncé pictural du Quattrocento”, en *Versus, Quaderni di studi semiotici*, núm. 37, Milano, Bompiani, 1984, pp. 3-18.

⁷ *Loc. cit.*

⁸ Algirdas Julien Greimas y Joseph Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, 1982, artículo “Intertextualidad”, p. 228.

aquí el término de inmanencia a la vez como la negación de una convocación cualquiera a la referencia extratextual, si se toma en cuenta el enunciado icónico; y, sobre todo, como un retorno reflexivo hacia la forma o la lengua en el sentido saussureano. Las líneas que siguen pretenden mostrar esta diferencia de impacto —del paratexto al intertexto— sobre la interpretación de la imagen y sobre la necesaria reorientación del principio de inmanencia que de ahí proviene.

Lo que el (para)texto hace a la imagen

El título *Conversación* saca a los dos actores del silencio en el que los encierra la imagen de la que se ha podido decir que era “poesía muda”.⁹ Tanto el hombre como la mujer participan en el juego de una interacción verbal que no se revela visualmente, pero sí a través del gesto estático de su posición “frente a frente”. Sin embargo, este juego no expresa la identidad de los personajes ni del contenido de su propósito. Dicho esto, el acto de predicación —que consiste en adjuntar un cartel a un cuadro y que además se enuncia por: “Este cuadro representa una conversación”— asegura, en un primer momento, esta función de anclaje de la cual hablaba Barthes, y esto en la medida en que dicho acto selecciona un elemento del cuadro —en este caso, particularmente el “frente a frente” de los actores—, en la medida también en que él limita su polisemia y determina el “buen nivel de percepción”.¹⁰ Así, dicho acto de predicación selecciona para el visitante la naturaleza del intercambio verbal que se instaura entre los dos personajes en el paradigma de las posibles situaciones que bien podrían integrarse en la misma postura: un

⁹ Roland Recht, *Le texte de l'oeuvre d'art: la description*, Presses Universitaires de Strasbourg, Musée d'Unterlinden (Colmar), 1998, p.11: “Si la pintura es una poesía muda y la poesía una pintura hablante, como lo dice Plutarco, entonces la una puede servirse de la otra con el fin de devenir plenamente comprensible”.

¹⁰ Roland Barthes, “Rhétorique de l'image”, *Communications* 4, 1964, p. 64.

encuentro, una visita, una disputa (¿menos verosímil?), etc. El primer enunciado predicativo que hemos propuesto pone, en el plano de la expresión, el objeto cuadro como tema; y, dentro del plano del contenido, podríamos proponer también: “Este frente a frente es una conversación”. El título inscrito sobre el cartel dirige una forma de lectura que limita demasiado el sentido pleno,¹¹ lo aproxima a un grado cero o, al menos, produce “una interrogación sobre el sentido”; en términos de Barthes, “aparece siempre como una disfunción”.¹² Él transforma en constante la variable que constituye el segundo término de la proposición en una función predicativa. La imagen se convierte entonces en el tema de un discurso polisemiótico cuyo título constituiría el rema o predicado. Dicha predicación resulta de la interfase entre un enunciado particular, aquí de orden pictórico, y el espectador en la “escena práctica” de una experiencia de recepción particular: la del visitante del museo frente al cuadro y su cartel.

El hecho de tomar en cuenta la situación de recepción de este objeto complejo por su dispositivo enunciativo, que implica al pintor, para el caso del cuadro, y a la institución museística para el cartel, parece quebrar el principio de inmanencia. Pero no se trata “de sumergir el objeto de análisis en su contexto, sino, por el contrario, integrar el contexto en el objeto de análisis y, del mismo modo, definir para este nuevo objeto de análisis un ‘campo de pertinencia’ diferente del primero”¹³. No hay, por lo tanto, ruptura del principio de inmanencia, sino la consideración de uno solo de los planos de inmanencia, el de las prácticas.

¹¹ Se podría oponer sentido y significación tomando en cuanto el criterio propuesto por François Rastier, *Sémantique et recherches cognitives*, PUF, 1991, pp. 74-75: “por *significación* entendemos el contenido del signo lingüístico (sea cual sea su nivel) considerado fuera de contexto; por *sentido*, su contenido en contexto”. Rastier precisa en una nota: “La relación de la significación con el sentido es como la del tipo con la ocurrencia”.

¹² Roland Barthes, *op. cit.*

¹³ Jacques Fontanille, « Immanence et pertinence sémiotiques. Des textes aux pratiques », p. 3 [http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/AImmanenceetpertinence.pdf].

Regresemos, pues, al acto de predicación que constituye la incorporación de un cartel a un cuadro, lugar de inscripción del título. Si el cuadro se aísla o si se expone de manera simplemente cronológica, conforme a la tradición museológica que retoma la nomenclatura de la historia del arte (Italia, siglo xvi, por ejemplo), el cuadro podría ser percibido como el tema o el soporte de un discurso en el que el título va a presentarse como rema por una aportación de información que identifica la escena: “este cuadro representa una Anunciación”. Por el contrario, en el marco de una exposición temática, lo que establece el tema es el proyecto de discurso de la exposición, manifestado en los carteles, y recibido previamente a la visita. Cada cuadro se presentará entonces como una puesta en figura particular y concreta de este tema —eventualmente más abstracto—, en una suerte de prolongación predicativa o remática del título de la exposición. Esta exteriorización del tema en relación con el cuadro nos obliga a considerar toda la “escena práctica” que constituye la exposición como enunciado. “Tenemos una tarea en la prefiguración de algún otro tipo de semiótica-objeto y, por lo tanto, el de algún otro nivel de pertinencia. [...] cada nivel corresponde a un plano de inmanencia específica”¹⁴. Este desplazamiento del nivel de pertinencia bien se percibe en la diferente manera de formular la predicación, que parece dudar, en cuanto a la naturaleza del tema que ella misma se da, entre describir la escena o el contenido del cuadro: “Este frente a frente es una conversación” o el cuadro mismo: “este cuadro representa una conversación”. Pasamos de la semiótica de los “textos-enunciados”, en nuestro caso particular un enunciado pictórico, a la de los “objetos” inscritos a su vez en una “escena práctica”.

De la misma manera, es preciso notar que el título no lleva artículo, a menos de que se trate quizá del “artículo cero” capaz de transformar la palabra en lengua (significado) en unidad de discurso, y que, al hacerlo pasar de la lengua al habla (en el

¹⁴ Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, PUF, 2008, pp. 32-34.

sentido saussureano), lo hace entrar en un proceso referencial¹⁵ característico de la sintaxis de los títulos. El “artículo cero” aparece en oposición con otras obras de Matisse¹⁶ en las que sí está dado el determinante definido o cuantificador universal: *La Conversación*. En este caso, se puede considerar, lo cual es uno de los valores de lo definido o determinado, que el sustantivo, introducido por el artículo, designa una clase así como el conjunto de objetos que la constituyen, y no sólo determina un objeto en particular. De modo que, si la referencia puede ser específica, puede ser igualmente genérica. Es así como se emplea en el enunciado: “el hombre es mortal”. A este respecto, Bernard Bosredon recuerda, al tiempo que introduce una crítica parcial, la oposición propuesta por Guillaume, quien distingue entre los títulos “formales” y los títulos “materiales”. Los primeros, “sin determinación del núcleo” —es decir, sin artículo— pertenecen a lo que Bosredon denomina “etiqueta” y retoman “una forma o un tipo de objeto particular”. Los segundos, con artículo determinado, “refieren a algo más allá de la forma, a aquello que Guillaume concibe como su contenido [...] Los títulos materiales no pueden sino remitir a la historia, a los personajes, a un tema”.¹⁷ Si se toma en cuenta el escenario al cual los términos utilizados por Bosredon parecen hacer referencia, pasamos así del “artículo cero”, que le da la posibilidad al sustantivo de remitir a un conjunto de propiedades definitorias (lógica intencional), al cuantificador universal, cuya interpretación oscila entre categorización y lectura individualizante.

¹⁵ “Es importante distinguir la ausencia del artículo y del artículo cero [...] la ausencia del artículo deja al predicado en su estatuto de predicado [palabra en lengua], mientras que el artículo cero actúa como un verdadero cuantificador que transforma al predicado en término [palabra en discurso]”. Michel Le Guern, *Les deux logiques du langage*, Champion, 2003, p. 111, comentando las posiciones de Gustave Guillaume sobre esta cuestión [Traducción libre].

¹⁶ También se encuentran en el CD-Rom citado anteriormente.

¹⁷ Bernard Bosredon, *Les titres de tableaux. Une pragmatique de l'identification*, PUF, 1997, pp. 60-61. Bosredon hace referencia a Guillaume, *Le problème de l'article et sa solution dans la langue française*, 1919, p. 293 [Traducción libre].

El cuantificador existencial o artículo indeterminado, “una conversación”, no está probado como elemento que integra la composición del título del cuadro de Matisse.¹⁸ Dicho cuantificador designa un objeto particular, en este caso un suceso específico, espacial y temporalmente determinado en el interior de una clase a la cual pertenece.

Éste remite a uno o más elementos particulares únicamente identificados por su pertenencia a la clase denotada por el nombre (y su expansión); y no habiendo sido objeto de ninguna marcación referencial previa [...] En este caso, el indeterminado introduce en el discurso una entidad de la que se afirma simplemente su existencia.¹⁹

Bosredon, por su parte, señala que, contrariamente al determinado, la ausencia del artículo y el artículo indeterminado “se reúnen excluyendo la unicidad, tanto uno como el otro”²⁰ reservada al determinado. Por nuestra parte, situaremos el artículo indeterminado en un espacio tensivo entre la unicidad —como en *Un Enterrement à Ornas* de Gustave Coubert— y el valor del representante de una clase de objetos para el sustantivo al que introduce. El título *La Anunciación*, que justifica la presencia de este cuadro en el *corpus* reunido para el CD-Rom antes citado, saca del anonimato a los actores en presencia: se trata del Ángel Gabriel y la Virgen María para un acontecimiento que, a falta de ser probado históricamente, está puntualmente determinado.

Estos diferentes paratextos son susceptibles de poner bajo sospecha el principio de inmanencia:

1. Porque constituyen un acto de predicación con relación al cuadro, y siendo que esta puesta en discurso del cuadro,

¹⁸ El mismo Bosredon señala que “el uso del artículo indeterminado en los títulos de pintura es raro ya que es mucho más extendido bajo otro tipo de imágenes, por ejemplo, las de las revistas”. *Ibid.*, p. 69 [Traducción libre].

¹⁹ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, PUF, 2009 [Traducción libre].

²⁰ Bernard Bosredon, *op. cit.*, p. 69 [Traducción libre].

gracias a esta extensión textual, atribuye un objeto (en el sentido peirceano del término, es decir, un referente) a dicho cuadro.

2. Porque, mediante la función de anclaje, el título opera una selección sobre el paradigma de las posibles situaciones representadas.
3. Y, finalmente, lo más importante reside en el hecho de que estos títulos, según la sintaxis que adoptan, permiten percibir, de manera diferente y gradual, el proceso referencial entre actualización y virtualización.

Así, si *Conversación* parece servirse de la ambigüedad entre el simple significado en lengua y el artículo cero, la oposición entre “LA [o] UNA conversación” permite pasar de la clase de objetos (reunidos en torno a cierto número de propiedades comunes, donde uno de los casos representados por la imagen podría ser percibido, haciendo abstracción de las propiedades que le son propias como un ejemplo de la clase) a un caso particular. En la primera situación, en *La conversación*, se convoca al espectador a encontrar en la imagen las propiedades que hacen de esta escena representada una conversación. Se le invita a ver en el cuadro una suerte de definición visual que se dirige hacia el intercambio verbal. Así pues, si consideramos la proposición de Guillaume, el artículo determinado orienta ya la interpretación hacia un escenario particular. La sitúa en un espacio tensivo entre tipo y ocurrencia. En la segunda situación, *Una Conversación*, título una vez más no confirmado, el suceso representado está exhibido en su individualidad, la cual es susceptible de ser objeto de una identificación (identidad de los actores, la localización y datación del evento, etc.). El título prepara su anclaje referencial. En la escena práctica de su integración y de su recepción en el marco de un CD-Rom o de una exposición temática, el título *Una Conversación* actualiza el proceso referencial que el título *La Anunciación* realiza hasta el final. Así pues, la referencia alcanza

la realidad.²¹ Los títulos *Conversación* o *La Conversación*, con el valor genérico del artículo, virtualizan por el contrario este proceso referencial, y esto de manera tanto más eficaz cuanto que el cuadro podría ser simplemente expuesto en la sala dedicada a los pintores de principios del siglo xx o bien en el marco de una exposición con una temática totalmente distinta: el fauvismo, por ejemplo.

¿Qué sucede con el intertexto?

Asimismo, es importante cuestionarse sobre el estatuto del sustantivo “anunciación”. Éste se escribe generalmente con mayúscula inicial; lo que lo ubica en la categoría de los nombres propios. En ocasiones, estos se encuentran desprovistos de significación lexical. Sin embargo, Riegel, haciendo eco de los trabajos de Kleiber (2004), aporta un punto de vista que va a cuestionar la oposición binaria entre nombres propios y nombres comunes y que explica, en parte, la presencia de la palabra “anunciación” en los diccionarios de lengua:²² “para que un nombre propio identifique válidamente a un individuo particular, es necesario que le haya sido previamente asignado por un acto *ad hoc* de “bautismo lingüístico” —en ocasiones perdido en la noche de los tiempos— en tanto que se trata de una ocurrencia particular de una categoría nominal: *Jean* es bau-

²¹ Para tomar un ejemplo en el que la historicidad parece menos controvertida, el cuadro de Uccello, *La Batalla de San Romano*, tanto el del Louvre como los de la *National Gallery* o de la Galería de los Oficios, relata un episodio de la batalla ganada por los florentinos sobre los sieneses, el 1 de junio de 1432 en San Romano, cerca de Lucca (Toscana).

²² Curiosamente, “annonciation” (anunciación) figura en los diccionarios de lengua (*Le Petit Robert*, por ejemplo), como “assumption” (asunción), o incluso “épiphanie” (epifanía), y sólo con su significación religiosa, sin que esto afecte eventuales empleos metafóricos. No parece que estuviera en oposición con el lexema profano “anuncio”, salvo en el título de Claudel, *El Anuncio hecho a María*.

tizado como ocurrencia del tipo “persona” y *Estrasburgo* como ocurrencia del tipo “ciudad”.²³ De cierta manera, esto es lo que Ducrot retomó del pensamiento de Frege: “ninguna referencia es posible sin un sentido [...], es anormal emplear un nombre propio si no se piensa que ese nombre “dice algo” al interlocutor, o bien, si el interlocutor no tiene algún conocimiento sobre el portador de ese nombre. Se puede entonces considerar como el sentido de un nombre propio para una colectividad dada, un conjunto de conocimientos relativos al portador de este nombre, conocimientos de los que todo miembro de la colectividad está llamado a poseer o, cuando menos, algunos de ellos.”²⁴ Así pues, es el *continuum* establecido entre el nombre común y el nombre propio lo que permite el paso a la referencia; lo que posibilita ver una realidad (un suceso) históricamente determinada.²⁵ De *Conversación* a *(La) Anunciación*, pasando por *La Conversación* y “una conversación”, hay una progresiva puesta en presencia del espectador frente a un objeto o un acontecimiento exterior al enunciado icónico; o, por lo menos, con un acontecimiento que el cuadro no puede decir sino por lo que el título podría mostrar.²⁶ Por el título, y más particularmente por el título *Anunciación*, “vamos por medio del lenguaje hacia las cosas. Es por este movimiento orientado que nosotros pasamos del vacío a lo

²³ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Ibid.*, p. 336 [Traducción libre].

²⁴ Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, artículo « référence », Seuil, 1972, p. 321 [Traducción libre].

²⁵ Este *continuum* está igualmente asegurado por la tradición de los géneros pictóricos: el género de la “conversación” está registrado como una variante de la escena de la misma clase, así que el género de la “sacra conversazione”, el que reúne a la Virgen, al niño Jesús y, en ocasiones a José y un donador. La posibilidad de decir: “este cuadro es una conversación o una Anunciación”, mientras que uno no dice: “este cuadro es la Anunciación”, evidencia el estatuto del género pictórico al que la escena representada ha podido acceder. El rasgo de sentido que parece vincular la conversación profana y su versión religiosa parece ser la intimidad.

²⁶ Nos hemos inspirado en la oposición entre “decir” y “mostrar” propuesta por Wittgenstein en su *Tractatus logico philosophicus* (1921).

pleno, de la ausencia a la presencia, del *Sinn* al *Bedeutung*". Y si, como lo dice también Jean-Claude Coquet, "la realidad no es una magnitud a excluir [...] Es una magnitud integrada al lenguaje", y si "el lenguaje y la realidad son considerados como dos magnitudes que se interpenetran",²⁷ entonces, el principio de inmanencia no estaría cuestionado. Por el contrario, parece acertado decir que el título *La Anunciación*, aquel en el que la referencia y la realidad se reúnen o la inserción del cuadro en un conjunto temático dedicado a la Anunciación va a revelar, en *La Conversación* de Matisse, un esquema de composición que compromete al espectador en un proceso metasemiótico. En un movimiento inverso, no iremos más del enunciado a los objetos o acontecimientos. La designación de estos objetos o acontecimientos, a propósito de un cuadro, convoca otros cuadros cuya confrontación hace emerger un esquema de composición que la tradición va a fijar como regla para numerosas representaciones de la anunciación hasta el periodo clásico. Para Daniel Arasse, la Anunciación pertenece a lo "infigurable". "Se supone que la figura comprende lo no-figurable [...] la visión hace ver lo invisible y, en definitiva, la pintura anuncia ahí lo indecible".²⁸ Arasse escribe también que

En el (los) texto(s) original(es), la 'escena' de la anunciación no es más que un acto de enunciación o, más precisamente, el reencuentro de dos enunciaciones que hacen la historia. La anunciación no implica acción alguna; en el origen, su texto no es sino un diálogo que no conlleva ninguna visualización particular y ninguna gestual.²⁹

²⁷ Jean-Claude Coquet, « Réalité et principe d'immanence », *Langages*, « L'Objet, sens et réalité », núm. 103, 1991, pp. 28-29 [Traducción libre].

²⁸ En ciertas representaciones, se observa una banderola que porta el enunciado de salutación del Ángel a María. "Lo indecible" del que habla Arasse es entonces puesto de manifiesto mediante este artificio que se puede comparar a la filacteria de la caritura y que asegura la función de relevo de la que habla Barthes en "Rhétorique de l'image", *Communications* 4, 1964 [Traducción libre].

²⁹ Daniel Arasse, *op. cit.* [Traducción libre].

La identificación de la escena pictórica de la anunciación pasaría entonces por una puesta en figura (posturas) y una puesta en espacio (espacio plano de la representación) particulares de los actores que permiten al espectador atribuirles una identidad: el Ángel Gabriel y la Virgen María. Así pues, el espectador existe en la medida que restituye el contenido de su propósito, el objeto de su enunciación “conversacional” al solicitar el conocimiento previo de un texto (Lucas 1, 28-38). En la intertextualidad del icono manifestado y del texto ausente, pero cuya presencia sólo se sugiere por el icono mismo, el espectador pide su doble competencia, la de los textos fuente y la de los códigos pictóricos. Así, no se trata sólo de una configuración visual manifestada por el cuadro sobre el plano de la expresión que remite, por el título, a un objeto o un evento³⁰ del mundo sobre el plano del contenido, sino que, por el título, aparecen otras representaciones de la Anunciación que son convocadas y que comparten con la que tenemos frente a nosotros la misma configuración visual.³¹ Este recorrido que consiste no solamente en ir del plano de la expresión (el cuadro y su organización espacial) al plano del contenido manifestado por el título, pero, siempre por el título, permite confrontar dos configuraciones visuales para constatar la identidad, confrontación en el nivel del sistema icónico para revelar una parte de la codificación de la pintura; proviene de un proceso metasemiótico. Este proceso metasemiótico encuentra su origen en la puesta en presencia de la mirada del espectador con los esquemas de composición que son la manifestación del

³⁰ Utilizamos el término “lo que sucede” para indicar lo que representa la imagen dentro del plano del contenido; sin embargo, conviene recordar las precisiones aportadas por Bernard Lamizet en *Sémiotique de l'événement* (Hermès Lavoisier, 2006), quien considera el acontecimiento como una experiencia particular de lo real que se impone como una tensión venida del exterior.

³¹ El poder comparar dos obras frecuentemente tiene su origen en una reflexión metapictórica. Este proceso de confrontación puede realizarse en presencia (dos pinturas expuestas una al lado de la otra), o en ausencia, tal y como ocurre aquí, ya que sólo el título *Anunciación* convoca el segundo término de la comparación y lo extrae de la competencia enciclopédica del espectador.

plano de la expresión independientemente de todo vertimiento figurativo y que están disponibles para otros vertimientos figurativos en el nivel del plano del contenido.

Todos estos textos, presentes y constitutivos del mensaje global (paratextos), requieren una competencia trans-semiótica o polisemiótica (texto e imagen) que servirá de apoyo a una competencia intertextual, la que el espectador se verá compelido a poner en obra cuando convoca otros textos pictóricos. Lejos de hacernos olvidar el cuadro (la representación) para ir hacia el mundo (lo representado), estos textos nos permiten un retorno reflexivo sobre el cuadro y su componente figural, más allá de lo figurativo que él propone a nuestra primera mirada. Así, en la “escena práctica” que constituye la consulta del CD-Rom realizado por Bernard Darras y Françoise Casanova, el encuentro de *La Conversación* de Matisse, titulado *Anunciación*, pertenece a ese acontecimiento.³² Este título, al parecer más relacionado con una realidad exterior al cuadro que con el título *Conversación*, referencia sin realidad, pone de manifiesto que, el texto pictórico, al igual que cualquier otro texto, está “trabajado” desde el interior por otros textos, y, paradójicamente, nos permite vivir este encuentro en el modo reflexivo de los “valores de brillo” propios de la intensidad en detrimento del modo transitivo de los “valores de universo”, propios de la extensidad.³³ Así, aún más paradójicamente, y bajo la condición de otorgar el estatuto de texto a la escena práctica de la forma de exposición particular que constituye el CD-Rom, el título de *Anunciación*, que muestra la función referencial más realizada, no cuestiona en absoluto el principio de inmanencia en la medida que este principio permite el regreso reflexivo sobre la parte de codificación del lenguaje pictórico.

³² Aquí, la palabra *acontecimiento* está utilizada en el sentido que le otorga Claude Zilberberg. El encuentro con el cuadro de Matisse bajo el título de *Anunciación* constituye una sorpresa que proviene del modo de la concesión, de lo que Zilberberg llama el *sobrevenir*.

³³ Claude Zilberberg, « Précis de grammaire tensive », *Tangence*, núm. 70, p. 117.