

Flor Marlene Enríquez Lopes y Paulo Eduardo Lopes

Ritmo y pintura: notas hacia un acercamiento semiótico

(trad. del francés por César González Ochoa)

1. Introducción

Este trabajo se inscribe en continuidad con un pequeño artículo publicado en la revista brasileña *Significação*, en el cual hemos tratado de hacer “incursiones” al interior de la obra del pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, bajo el ángulo de la semiótica de inspiración greimasiana —más particularmente a partir de los trabajos de J. M. Floch y F. Thürlemann.² Se trataba, entonces, de aplicar el modelo propuesto por esos autores para los “discursos de significante visual” al análisis de tres cuadros de la serie *La edad de la ira* (*El grito no. 1*, fig. 1; *El grito no. 2*, fig. 2; *El grito no. 3*, fig. 3). Para hacerlo, redujimos el plano de la expresión de cada tela a contrastes entre “playas”; cada playa (correspondiente, al nivel de las formas figurativas, ya sea al “fondo”, ya sea a las “manos”, ya sea a la “cara”) era enseguida descompuesta en sus elementos mínimos, es decir, las categorías profundas de la expresión. El diagrama transcrito enseguida resume los resultados de esta acción.

¹ Cf., Lopes, F. M. E y Lopes, P. E., 1987.

² Ver especialmente Floch, 1985 y Thürlemann, 1982.

Así, pudimos definir el plano de la expresión de los objetos de análisis como una construcción articulada en tres grandes playas:

— las playas del tipo A realizan las categorías profundas englobante + continua + corta + segmentada;

— las playas del tipo C realizan las categorías profundas englobada + discontinua + corta + segmentada;

— las playas del tipo B realizan los contrastes entre las categorías realizadas en A y C.

playas componentes	A	B	C
cromática	/continua/	/continua/ + /discontinua	/discontinua/
eidética	/larga/, /no segmentada/	/larga/ + /corta/, /segmentada/ + /no segmentada/	/corta/, /segmen- tada/
topológica	/englobante/	/englobante/ + / englobada/	/englobada/

Las relaciones entre los formantes figurativos han podido ser definidas a continuación al reconocer, inicialmente, la oposición que las combinaciones de sintagmas establecen entre un espacio “externo” y un espacio “interno”, mediatizados por el formante “manos” (= englobado + englobante); tomando el conjunto “cara” y “manos” como el lugar de instauración metonímica de *calificaciones* (el “ser”) y de *funciones* (el “hacer”) que definen, en semiótica, un estatuto “actorial”, obtuvimos la homologación siguiente:

$$\frac{\text{espacio "interno"}}{\text{espacio "externo"}} :: \frac{\text{"interoceptividad"}}{\text{"exteroceptividad"}}$$

responsable, finalmente, por los mecanismos de embrague enunciativo, o más específicamente, por el paso de una estructura actancial transitiva a una estructura actancial reflexiva, en el acto



figura 1



figura 2



figura 3

de enunciación. A una reversión semántica de este orden corresponde la dicotomía expresiva *continuo* vs. *discontinuo*.

Para terminar el análisis, notamos en las obras del pintor ecuatoriano la recurrencia constante del tema de las relaciones entre el hombre y el mundo que lo circunda, cuyo fundamento es mítico. Aquí, el carácter contrastado y complejo del formante "manos", en el plano de la expresión, encuentra una correspondencia con la estructura mítica del contenido, en la cual el conflicto "hombre/mundo" se resuelve por la intervención de un instrumento mediador. Paradigmáticamente, las manos podrían aparecer como operadoras de la inversión del carácter "infranqueable" de esta dicotomía, por la afirmación del poder transformador del hacer humano. En el contexto de las telas estudiadas, no obstante, se realiza la potencialidad contraria: las "manos" de Guayasamín tienen función disyuntiva, protectora; el tema de la intermediación está allí presente bajo la figura de las "manos-escudo".

Como conclusión, hemos lamentado la carencia de "sensibilidad" de este tipo de acercamiento respecto de la intensa carga emotiva que caracteriza los cuadros de Guayasamín, y hemos soñado con la posibilidad de desarrollo de un estudio de los elementos dinámicos suprasegmentales (¿tal vez "prosódicos"?) susceptibles de ser integrados en el modelo ya existente en semiótica plástica. Lo que damos hoy a leer no es más que una exploración preliminar y muy parcial del terreno, con la adaptación y aplicación de un trabajo de C. Zilberberg sobre el concepto de ritmo. Las obras de Guayasamín, una vez más, van a servir como ilustración práctica; no obstante, en el curso del análisis serán contrastadas con las de Vasarely y Magritte, en rápidos "diálogos".

2. Ritmo, tiempo y espacio

El artículo "Relativité du rythme", de Zilberberg,³ propone una reflexión sobre el ritmo semejante, bajo ciertos aspectos, a la rea-

³ Zilberberg, 1990

lizada por J. Fontanille sobre el semema *saber*.⁴ se trata, para Zilberberg, de aprehender las relaciones que distinguen e identifican entre sí el *ritmo*, la *duración* y el *tempo*, tres términos a menudo tomados como sinónimos por lo demás:

Lo que nos conduce a la hipótesis [...] que el *tempo* (o la velocidad), la *duración* y el *ritmo* son funcionalmente solidarios, pero que, en el corazón de ese complejo funcional, es el *tempo* el que tiene el rango de constante; y la *duración* y el *ritmo* el de variables. Rigiendo en la terminología corriente, 'obligatorio' en la reflexión de Valéry, el *tempo* modaliza la *duración* de la *duración* y la *vivacidad* del *ritmo*. (Zilberberg 1991, 38)

El "tempo" es, entonces, una instancia de modalización de la *duración* y del *ritmo*; el *tempo* modifica el "valor sustancial" (es decir, la *duración*) de los intervalos rítmicos, ya sea según un régimen de la "lentitud", ya sea según un régimen de la "celeridad", mientras que su "valor formal" no se ha tocado ("a manera de lo que ocurre cuando un disco de 33 revoluciones se pasa en 45, o a la inversa", dice el autor, "la relación que liga entre sí intervalos y acentos (aparentemente según la relación de 1 a 2) es ella misma conservada", op. cit., p. 38). El *ritmo*, así como la *duración*, se define, a nivel "figural" (es decir, a nivel de la figuratividad abstracta) como una tensión entre lo sucesivo y lo simulado"; la diferencia es que el *ritmo* establece relaciones participativas entre los "intervalos" y los "acentos", mientras que la *duración* establece relaciones exclusivas entre ellos. He aquí la *mise en place* propuesta por Zilberberg (idem, p. 39):

⁴ Fontanille, 1987

estructura	dimensiones			
constancias	función	tempo		
	funcivos	ccleridad		lentitud
variables	función	tensión entre lo sucesivo y lo simultáneo = duración		tensión entre lo sucesivo y lo simultáneo = ritmo
	funcivos	sucesivo cronía	simultáneo mnesia	fijo cadencia (?)

Habiendo obtenido de esta forma el “valor” figurativo del ritmo, el autor propone considerar entonces la categoría figurativa del tiempo, no en tanto que unidad “compacta” o “represiva”, sino, al contrario, como sincretismo que integra cuatro dimensiones, ligadas a los elementos figurativos que acabamos de evocar:

“i) el tiempo crónico (d1), suscitador del antes y del después, desembragado o embragado;

ii) el tiempo rítmico (d2), el cual hace de la duración una sustancia;

iii) el tiempo mnésico (d3) que compone, porque los divide, el presente, el pasado y el futuro;

iv) finalmente el tiempo cinemático (d4) que contrasta lo rápido y lo lento.

“A título de hipótesis provisional, el tiempo rítmico (d2) recibe los valores que son los suyos de una red, de la siguiente integración:

		dimensiones figurativas	efectos de sentido
categorías	d1	tiempo crónico	fluencia
intensas	d2	tiempo rítmico	consistencia
categorías	d3	tiempo mnésico	permanencia
extensas	d4	tiempo cinematográfico	instancia

(idem, 40).

La etapa siguiente consiste en establecer una distinción modal entre las categorías intensas (d1/d2) y las categorías extensas (de aquí en adelante llamadas D3/D4); una distinción “inferior” entre los términos primarios d1/d2/D3/D4; y “la asignación de un ‘sentido’ a la aplicación de D sobre d”. La primera distinción se debe al hecho que, según Zilberberg, “D opera [...] una expansión a partir de la tensión matricial concentrado vs. extendido” —y ejemplifica: “En términos estrictamente tensivos: un disparador; en términos estrictamente temporales: un ‘crecimiento’; en términos estrictamente espaciales: una abertura”. (idem, 41; también la nota 21, p. 46). En cuanto a las relaciones en el interior de una misma categoría, muestra por ejemplo que el “tiempo rítmico” (d2) acentúa la indivisibilidad, y el “tiempo crónico” (d1) mantiene “incansablemente la cesura del antes y del después, es decir, la divisibilidad” (idem); asimismo, el “tiempo mnésico” (D3) produce una división entre presente, pasado y futuro, mientras que el “tiempo cinematográfico” (D4), que produce los efectos de tiempo, no es divisible (sino únicamente “contrastable”). Finalmente, la interrogación acerca del “sentido” de la aplicación de D sobre d se considera desde el punto de vista de la aplicación de D3 sobre d2 y, enseguida, de D4 sobre d2; la primera aplicación puede, según Zilberberg, “ser resumida así: temporalmente se realiza como extensión; espacialmente, como abertura” (idem, 44); la segunda aplicación regresa a la hipótesis que el autor había enun-

ciado al principio de su estudio: "El tiempo se aprehende de las estructuras rítmicas, a saber, del juego de acentos, de las pausas y de los intervalos, para someterlos a la celeridad o a la lentitud y ya hemos indicado que la lentitud se realiza como extensión y la celeridad como concentración" (idem, 45).

Vemos así que el trabajo de Zilberberg se desarrolla sobre dos niveles: el "figural" y el "figurativo", y puede considerarse, como lo subraya el autor, lo mismo para el plano de la expresión que para el plano del contenido. En el seno de la primera dicotomía, el ritmo, la duración y el tiempo se definen como tensiones figurales que se actualizan enseguida como efectos de sentido figurativos; en el seno de la segunda dicotomía, esas mismas tensiones y efectos de sentido pueden ser señalados como vertimientos sea de los elementos del significante (los acentos fonémicos, por ejemplo), sea de los elementos del significado (en la sintaxis discursiva del tiempo, entre otros). Otra característica de este artículo es el hecho que, incluso si trabaja exclusivamente sobre la dimensión temporal del discurso, el autor la hace "dialogar" constantemente con su homóloga espacial; en efecto, sabemos que, para Zilberberg, el tiempo y el espacio tienen relaciones de "reciprocidad". Esto se manifiesta en los comentarios que produce a partir de las notas de P. Valéry:

La duración de la duración no es [...] otra cosa que el valor del tiempo. A propósito de la línea recta, Valéry, en los *Cahiers*, indica: 'La recta es la línea cuyo trazo no depende más que del tiempo —(o una sola variable) y la distancia (intuitiva) es la magnitud de esta sujeción, el tiempo', pero si procedemos a una catálisis de esta catalísis [...] el tiempo debe retirarse ante el tiempo. Valéry nota, a propósito de la primera catálisis —la cual hace del tiempo el supuesto del espacio— que está conforme a la intuición. Pero esta segunda catálisis, la cual ahora hace brotar el tiempo del tiempo, no está menos conforme a la intuición. De manera que la definición corriente de la recta recordada e impugnada por Valéry en estos términos: 'el mínimum de distancia' es corregida: 'El camino más corto es el tiempo', puede a su

vez, ser resuelta así: el camino más corto es el que es, el más rápido. (Zilberberg, op. cit., 38).

Se notará, a partir de lo anterior, que la noción de ritmo que acabamos de señalar en Zilberberg podría aplicarse a la descripción de la pintura, proporcionando algunos desarrollos suplementarios. El primero, ya sugerido por el autor mismo, sería imaginar la estructura del ritmo en términos espaciales. Para hacerlo, una primera dificultad aparece: ¿cómo considerar la modalidad del tiempo, que, según Zilberberg, “rige” el ritmo, para el espacio? Además, si en principio se puede mantener en el interior de esta nueva dimensión el término “ritmo”, no es lo mismo para la variable de la “duración”, demasiado “temporal” para ser retomada. Y la definición del ritmo, lo mismo que la de la “duración”, en tanto que “tensión entre lo sucesivo y lo simultáneo”, como lo hemos visto, tampoco es la misma cuando se trata del espacio.

Una de las posibilidades para verificar parece ser el cuestionamiento de la naturaleza semiótica del “tempo” zilberberguiano. En efecto, el tiempo se define en el artículo citado como una función cuyos fúntivos son la “celeridad” y la “lentitud”; pero esta definición está extraída de un pasaje de *Émergences-Résurgences*, donde Henri Michaux describe una “naciente necesidad de expansión”:

Nudo de energía (es el por qué su objeto o su origen no importan) es el obstáculo y el trampolín mágico que me va a dar mi velocidad de liberación.

El arte es lo que ayuda a salir de la inercia. (apud Zilberberg, op. cit., 38).

Si se añade a esta descripción “energético-tensiva” y fórica (“obstáculo, “trampolín”: ¿impulsión/repulsión?) del tiempo el hecho de ser concebido por Zilberberg como algo que “rige, modaliza, dirige el ritmo” (idem, ibidem), entonces estaríamos tentados a decir que el concepto de tiempo participa al mismo tiempo

de la manifestación discursiva —donde es efectivamente señalable (o “catalizable”) a partir del ritmo y de la “duración”, entre otras cosas— y de la profundidad tensiva y fórica que Greimas y Fontanille sitúan en el nivel de las “precondiciones de la significación” (cf. Fontanille y Greimas, 1991), y en la cual proponen describir el engendramiento de las modalidades semionarrativas, por ejemplo, a través de las modulaciones del devenir protensivo:

poca cosa separa de hecho esas nociones: ‘protensividad’, ‘orientación’ y ‘devenir’ dibujan, con algunos matices y con iluminaciones diferentes, la misma cosa: la protensividad es el primer efecto modal de la escisión [del protoactante indiferenciado], la orientación es su propiedad figural, el devenir es el producto de un equilibrio de las tensiones que confirma la escisión [...] Por otro lado, con respecto a la manifestación discursiva, donde el término conserva alguna pertinencia, [el devenir] designa entonces el desplegado y el desarrollo espaciotemporal; no obstante, en ese nivel, donde una aspectualización concebida como la gestión del continuo discursivo basta para dar cuenta de tales efectos de superficie, el uso de esas términos parece redundante. Por el contrario, en el nivel de las precondiciones, al seleccionar entre todas las tensiones fóricas un principio de orientación unilateral y de evolución, crea el efecto de intención, gracias al cual es pensable una sintaxis (Fontanille y Greimas, 1991, 35).

Ahora bien, esta dependencia que los autores señalan entre la aspectualidad y el nivel “protensivo” viene a confirmar, una vez más, la posibilidad de homologación entre sus anotaciones y las elaboradas por Zilberberg, en un reciente estudio sobre la aspectualidad:

importa subrayar que la relación de dependencia entre el tiempo y el aspecto no es simple: el aspecto no depende del tiempo, sino del tiempo que cifra el tiempo y las distinciones aspectuales, algunas designaciones que reciben: perfecto/imperfectivo, puntual/masivo, demarcan los regímenes del tiempo:

el perfectivo es un manifestante aspectual que tiene por manifestado un tempo rápido [...] e inversamente; el imperfectivo significa por la elección de la lentitud” (Zilberberg, 1991, en Fontanille (org.), 1991).

Parece entonces legítimo, para los propósitos del presente trabajo, postular la homologación, al menos parcial, entre el *tempo* (Zilberberg) y el *estilo semiótico* (Greimas/Fontanille); como el término “estilo” no está temporalmente marcado, al contrario de su homólogo zilberberguiano, se empleará de aquí en adelante para designar la función protensiva que modaliza el ritmo y la “duración” discursiva, desde el punto de vista de la dimensión espacial. Por consecuencia, podríamos ahora regresar a los gráficos de las páginas 131 y 132, supra, y tratar de redefinir espacialmente sus componentes, recordando que la homologación con el modelo de Greimas y Fontanille permitirá entonces algunas “sustituciones” de carácter generalizante.

estructura	dimensiones				
constancias	función	estilo (espacial)			
	funtivos	celeridad		lentitud	
variables	función	tensión entre la expansión y la condensación = extensión		tensión entre la expansión y la condensación = ritmo	
	funtivos	expansión ¿loci?	condensación ¿deixis?	fija ¿cadencia?	libre ¿paso?

Algunas observaciones son necesarias. En primer lugar, el término “estilo” viene aquí a remplazar el de “tempo”, presente en la gráfica de Zilberberg; se trata de un primer préstamo a la ter-

minología de Greimas y Fontanille, quienes hablan más específicamente de “estilo semiótico”, es decir, del tipo de “modulación tensiva” que está en la base de cada discurso (evidentemente, operamos aquí una reducción respecto a la noción original; cf. Greimas y Fontanille, 1991, p. 82). En Zilberberg, éste sería el caso del *tempo*, cuyo estilo puede ser “acelerado” o “lento”; aquí se ha querido conservar los dos funtivos de la “celeridad” y de la “lentitud” cambiando la “función” —ahora el “estilo”— y especificándola por medio del término “espacial” y entonces es necesario explicar el nuevo sentido de los funtivos: de la misma forma que para el “tempo”, la relación entre la celeridad y la lentitud puede acercarse, en el nivel de la manifestación discursiva, respectivamente del aspecto puntual y del aspecto durativo, o, incluso, en el nivel de las tensividades figurales, de las modulaciones “de abertura” o “suspensiva” y de las modulaciones “cursiva” o “de cierre” (cf. Greimas y Fontanille, op. cit., 38-38).

Enseguida, podemos establecer toda una serie de analogías entre los elementos espaciales de arriba y los elementos temporales de Zilberberg: así, de la misma manera que para el tiempo, las relaciones espaciales del “estilo” a la “extensión” y al ritmo son tributarias de la relación exclusiva o participativa que liga la “dispersión” y la “semejanza”. La relación de exclusión se atiene al principio del espacio “localista”, de las contigüidades, y se atiene también al espacio “deíctico”, de las orientaciones. De la misma manera que “la cronía vuelve pasado el presente en la exacta medida en que la mnesia hace presente el pasado”, se diría que la “locía” aleja lo que está próximo como la “deixis” acerca lo que está alejado. Finalmente, lo participativo se atiene al ritmo o, para parafrasear las palabras de Valéry citadas por Zilberberg, “lo expansivo tiene algunas propiedades de lo concentrado”.

Para la dimensión “figurativa”, propondremos, a la manera de lo que ha sido considerado para el “tiempo”, una descripción del espacio como un “sincretismo” de cuatro componentes o “dimensiones”:

	dimensiones figurativas	efectos de sentido	rasgos distintivos
categorías e1 intensas e2	espacio localista	"enclave"	división
	espacio rítmico	"desborde"	indivisión
categorías E3 extensas E4	espacio deíctico	¿encuadre?	división
	espacio estilístico	¿momento?	indivisión

La analogía es de nuevo inmediata:

i) el espacio "localista" (e1) es "suscitador" del "detrás" y del "delante", pero también del "encima" y del "debajo", etc.; conservamos el término "enclave" propuesto por Zilberberg para el efecto de sentido típico de este espacio;

ii) el espacio "rítmico" (e2) hace de la "extensión" una sustancia; el "desborde" sería, según Zilberberg, la configuración espacial del "tiempo" rítmico, lo que hemos retenido aquí;

iii) el espacio "deíctico" (E3) compuesto, "porque los divide", el "aquí" y el "en otro lugar"; el efecto de "encuadre" se sugiere para subrayar, de un lado, una oposición respecto al "desborde" del espacio "rítmico" y, del otro lado, para señalar que el espacio "deíctico" asocia de alguna manera un espacio "tópico", donde la acción focalizada ocurre, y espacios "heterotópicos", que "circundan" la acción focalizada;

iv) el espacio "estilístico (E4), finalmente, contrasta lo "corto" y lo "largo", lo "vasto" y lo "exiguo", etc.; el término "momento" debe tomarse en un sentido de intervalo, pero también en el sentido mecánico (Petit Robert: "momento de un vector por relación a un punto") y psicológico (Petit Robert: "idea o sentimiento susceptible de determinar la acción").

Para terminar con la etapa de las analogías, falta imaginar, siempre a partir de las enseñanzas de Zilberberg, los efectos de las aplicaciones de las categorías extensas, invariantes, sobre las categorías intensas, variables. Debemos considerar, según el au-

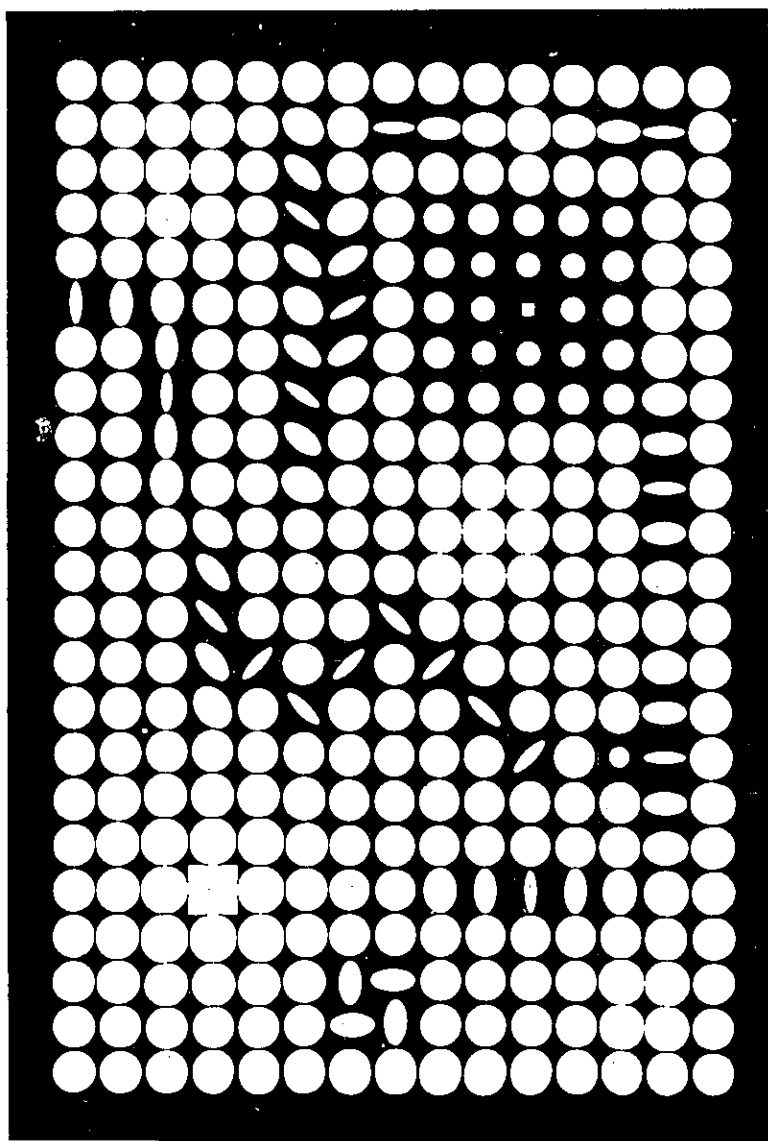


figura 4

tor, la aplicación del encuadre sobre el desborde y, enseguida, el del momento sobre el mismo desborde. En cuanto a la primera de estas aplicaciones, Zilberberg da ya las pistas:

“La cuestión se enuncia así: ¿cómo la categoría extensa de la mnesia [aquí, la “deixis” espacial] se aplica a la categoría intensa de la consistencia [aquí, del “desborde”]? ¿En qué condiciones el ritmo, definido no obstante por la indivisibilidad funcional de sus constituyentes, pasa bajo el control de la mnesia [la “deixis”], definida ésta por la divisibilidad, a saber, la suma no resistible entre pasado, presente y futuro [o, en términos espaciales, “aquí” y “allá”]. En una terminología deliberadamente espacializante, se trata de saber cómo el grupo, la célula rítmica, definida por el cierre, el retorno a cero, se abre, llega a abrirse ¿sobre? ¿por? la espera y a realizar, mediante esta “explosión” (Saussure), la función expansiva”. Y, un poco más lejos:

“Desde el punto de vista de la espacialidad figural, la aplicación de D3 [aquí E3] sobre d2 [e2] constituye una abertura, mientras que la aplicación de D3 sobre d1 [e1] se realizaría [...] como cierre” (1990, 43-44).

La segunda aplicación, la de E4 (el “momento”) sobre e2 (el “desborde”), corresponde, en términos de Zilberberg, a la aplicación de una “modalidad” o de un “morfema” (el “término que rige”) sobre una “base” o un “radical” (el “término regido”). El ritmo “implica” un “estilo” determinado, pero, por el contrario, el “estilo” se “aprehende” del ritmo (las líneas y las superficies, las pausas y los intervalos) para “someterlos a la celeridad o a la lentitud” (idem, 45). Como se ha visto, el “estilo” (como el “tempo”) junta las energías que controlan y que particularizan una ocurrencia discursiva entera, incluyendo allí las estructuras rítmicas.

Según este modelo, presentado en sus líneas generales, habría que buscar el ritmo a partir de y en sus relaciones con los demás componentes del espacio “sincrético”: según Zilberberg, el ritmo es la “unidad formal” que hace sustancia de de la “locía” y de la “deixis”; esta célula formal y sustancial, a su vez, es la manifiesta “local”, “intensa”, del “estilo”, “manifestado global”, “ex-

tenso”, del discurso. Lo que no impide, sin embargo, que haya variaciones rítmicas y/o “estilísticas” en el interior de un mismo enunciado. En la tela *Betelgeuse*, de Vasarely (fig. 4), por ejemplo, que focaliza, justamente, los juegos rítmicos figurales, se reconoce fácilmente un ritmo, es decir, una “unidad formal”, en la repetición regular de los círculos-“acentos”, a intervalos iguales; esta “forma” rítmica, esta proporción entre “intervalos” y “acentos” se mantiene incluso cuando los círculos sufren variaciones eidéticas, bajo varios grados de elipse, donde se remplazan por cuadrados: no hay, entonces, según los trabajos de Zilberberg, más que un solo ritmo, o más bien un espacio “rítmico” homogéneo. Las variaciones observables inciden en el caso estudiado, no sobre la “forma” del ritmo, sino sobre su “sustancia”, sea la “extensión” espacial de las unidades de la manifestación; se puede entonces comprobar que se trata, en *Betelgeuse*, de un solo ritmo y de varios “estilos” espaciales —podría incluso llegarse a proponer que, confirmando las deducciones zilberberguianas, hay en el cuadro una oposición entre un espacio estilístico “lento” (o, en el nivel aspectual, “durativo”) y un espacio estilístico “rápido” (o “puntual”)— estando este último representado particularmente en la región superior derecha de la tela (respecto al espectador), de la cual el “centro” está “acentuado” por un pequeño cuadrado.

Para pasar enseguida a ejemplos más complejos, como son los cuadros ya analizados de Guayasamín (figuras 1, 2 y 3), es necesario tomar algunas precauciones: sabemos, por ejemplo, que los valores “estilísticos” atribuibles a cada elemento espacial son particulares de cada ocurrencia, como lo recuerda el mismo Zilberberg; se requiere, entonces, buscar esos valores en el interior de cada enunciado, en las relaciones mantenidas por las magnitudes extraídas por el análisis. Ahora bien, es precisamente en este punto donde interviene la descripción propuesta por la semiótica planaria o plástica, que puede hacer más seguro el reconocimiento de las unidades pictóricas pertinentes para el análisis rítmico. ¿Qué significa, por ejemplo, en los cuadros de Guayasamín de la serie *La edad de la cólera*, la soltura de los rasgos correspon-

dientes a las tres playas (A, B y C, cf. supra), si no que podemos reconocer en cada una la repetición regular de elementos plásticos, sea sobre el plano de la expresión, sea sobre el plano del contenido? Esas "identidades" plásticas, desplegadas en el espacio ("sincrético") de la tela, pueden recibir enseguida una interpretación rítmica figural —por ejemplo, como alternancia entre dos planos perspectivas— y también una interpretación rítmica figurativa —como hemos visto, la "partición" del espacio entre los signos "rostro", "manos" y "fondo"; las dos interpretaciones corresponderían, en el metalenguaje zilberberguiano, a la aplicación del "encuadre" (E3) sobre el "enclave"(e1) —para la creación de un espacio "cerrado", articulado por la perspectiva rudimentaria— y a la aplicación de E3 sobre el "desborde" (e2) —para la abertura que caracteriza el ritmo en tanto que espera, en tanto que identidad en la alternancia indicada más arriba, pero sobre todo como identidad de la alternancia. El modelo planario o plástico; lo vemos, puede suministrar criterios para el señalamiento de las "pausas", de los "acentos" y de los "intervalos", es decir, de las componentes "sustanciales" del ritmo, cuando se quiere ceñir al estudio de la imagen pictórica (cuyas unidades pertinentes no son las mismas que las de la poesía o de la música, por ejemplo). Todo el trabajo del analista sería, si se aceptan estas observaciones, señalar, una vez dadas esas componentes, cuál es la "unidad formal" del ritmo, es decir, según Zilberberg, cuáles son las proporciones regulares que ligan los elementos "sustanciales" entre sí. Aquí nos damos cuenta de toda la diferencia entre la descripción rítmica de una tela como la de Vasarely, donde las proporciones son evidentemente constantes entre los "acentos" y los "intervalos" visuales, y la descripción de las obras figurativas de Guayasamín y de Magritte, donde las figuras (signos) imponen "distorsiones" tal vez muy fuertes a la homogeneidad del espacio figural: el problema con este último tipo de obras es el carácter puramente contrastivo de las unidades en las cuales su superficie está recortada (cf. supra, pp. 125-127), de tal manera que no se tienen unidades discretas mínimas previamente

definidas, las cuales permitirían la aprehensión definitiva de las regularidades y de las proporciones rítmicas. Es cierto que cada unidad o "playa" reconocida desde el análisis planario está definida por "rasgos" que pertenecen a categorías aisladas y aislables, puesto que discretas; pero, en el interior de cada "playa", no hay, propiamente hablando, "repetición" de un mismo rasgo —cada rasgo es coextensivo a la playa entera. Por consecuencia, el análisis rítmico de los cuadros es dependiente de la localización de contrastes entre las playas, lo que, teniendo en cuenta su pequeño número (al menos en el caso de las descripciones ya realizadas), no deja gran margen de maniobra al descriptor. En la serie de Guayasamín, por ejemplo, se han reconocido las tres playas A, B y C, estando la playa de tipo B compuesta por la complejización de las categorías de la expresión que identifican las otras dos; no se pudieron encontrar más que dos grandes contrastes imbricados en el interior de cada cuadro: la alternancia "global" entre la playa A (el "fondo") y el conjunto de las playas B y C (la "figura"), de un lado; y la alternancia "local" entre la playa B (las "manos") y la playa C (el "rostro"), del otro lado. Toda la cuestión es saber, dicho esto, si las "proporciones" entre los contrastes se mantienen o si cambian, sea si los "intervalos" espaciales entre dos "acentos" son regulares e idénticos, y ello tanto en el interior de la primera alternancia como en el interior de la segunda, y en la comparación de las dos alternancias entre sí. Dicho de otra manera, es necesario determinar, a partir de la exigencia de la "proporcionalidad" y a partir del reconocimiento de los dos contrastes de base en los cuadros focalizados, si hay un solo ritmo o varios. De manera intuitiva, seríamos llevados a reconocer más bien la existencia de dos patrones rítmicos distintos en la base de los cuadros; se diría que la "proporción" entre el "fondo" y la "figura" (contraste A-B/C) no es la misma que la "proporción" entre las "manos" y el "rostro" (B-C). Tal vez se podría hacer notar que, al contrario de lo que pasa con la tela *Betelgeuse*, cuyo ritmo está determinado por el rasgo "fijo", que podía llamarse "cadencia", los cuadros de Guayasamín presentan ritmos "libres", de "pasos":



figura 5

ello no impide, finalmente, que cada una de las unidades rítmicas que hemos aislado tenga su propia "identidad".

Un análisis tal, aunque insuficiente, debe ser completado y enriquecido por la focalización concomitante de otras "dimensiones" del modelo propuesto por Zilberberg. Trataremos aquí de considerar muy rápidamente la dimensión del "espacio estilístico" (correspondiente al "tempo" en Zilberberg). En los cuadros de Guayasamín, el contenido "plástico" asociado a las categorías de la expresión estaba representado por la categoría interoceptividad vs exteroceptividad, cuyo "conflicto" se resolvía por una instancia de mediación, las "manos escudo" (cf., supra, p. 127); se ha señalado también el rasgo temático "protección" que inviste la instancia mediadora, en tanto que "obstáculo" entre los dos espacios, "interno" y "externo". Tales elementos pueden ser comprendidos, si regresamos a la figuralidad, en el interior de la categoría unión: de esta manera, hablaríamos tal vez de no conjunción del sujeto de estado con el antiobjeto de valor (que puede ser, a su vez, también un antisujeto) —desviando la conjunción con el antiobjeto en función del papel del "mediador" (las "manos"); se podría decir, incluso, que la relación sujeto/objeto de valor es de orden cognoscitivo, y que la "visión" es en alguna forma el vehículo de la conjunción no querida (cf., a propósito de la visión como elemento sintáctico, el análisis del lexema *entrever* realizado por J. C. Coquet, 1984, 45 y ss.). Un análisis modal del cuadro, en ese nivel, mostraría que el término mediador "manos" representa, respecto de la competencia del sujeto de estado, ya sea un querer no ser, ya sea un no poder no ser. Se requiere interrogar ahora el nivel de las "tensividades fónicas", donde Fontanille y Greimas han instalado el devenir discursivo, para saber cuál es el "sentido" tensivo de las modalidades obtenidas: según los autores, el prototipo del querer tiene un carácter de "apertura" (lo que correspondería, en el nivel de la manifestación, al aspecto incoativo), "y se reconocería en ese nivel tensivo por una aceleración del devenir" (1991, 36); por otro lado, el prototipo del poder estaría encargado de "mantener el curso" del devenir, de acompa-

ñarlo en sus fluctuaciones para mantener el desequilibrio favorable a la escisión” (op. cit., 37) —es decir, un carácter “cursivo” que sería mantenido en el interior de la doble negación contenida en el no poder no ser del cual se trata aquí. Añadimos a éste el hecho de que el querer, modalidad endotáctica, tiende a la apertura del flujo del devenir del lado de la interoceptividad, mientras que el poder, modalidad exotáctica, determina el “mantenimiento” de las restricciones impuestas al devenir por los factores exteroceptivos. Desde este ángulo, sería tal vez preferible hablar de un deber ser: tendríamos, entonces, en el nivel de las precondiciones, un prototipo tensivo que “se presentaría [...] como una suspensión del devenir, en el sentido de que lo transforma en otra necesidad: en lugar de la fusión del ‘uno’, propone la coherencia del ‘todo’. [...] En suma, el prototipo del deber procedería por ‘puntualización’ de la modulación” (op. cit., 37-8). Sea como sea, hay allí un conflicto modal y tensivo entre la “apertura” y el “mantenimiento”: o la “suspensión”, entre la “aceleración” y la “puntualización”: dos “velocidades” o dos “estilos” cuya resultante es, en todos los casos, del lado de la “celeridad” y de la “concentración”. He aquí una descripción posible, no para la “forma” rítmica, sino para la “sustancia estilística”, de la naturaleza incisiva de los cuadros de Guayasamín.

Para terminar estas reflexiones preliminares, podríamos focalizar *La condición humana I*, de Magritte (fig. 5), a título simplemente comparativo. En efecto, un primer análisis del cuadro, realizado en términos del modelo de Floch y Thürlemann, mostraría una gran simplicidad estructural, en lo que toca a los contrastes de las “playas”: dos regiones para el espacio plástico (correspondientes a los formantes “cámara” y “paisaje visto por la ventana”), tres “planos”, si se tiene en cuenta el espacio figural perspectivo. La organización “en abismo”, con la reiteración de las playas de forma geométrica —la “cámara”, la “ventana”, el “cuadro”— sugieren, por un lado, que esos elementos expresivos “ordenados” se oponen a otros “no ordenados” —es el caso de la playa que se ha denominado “paisaje”, que presenta verosímilmente

otro espacio rítmico, con intervalos “libres”. Diríamos entonces que *La condición humana I* presenta dos organizaciones rítmicas en contraste: la “cadencia” de los elementos expresivos “ordenados” y el “paso” de los elementos expresivos “no ordenados”. Finalmente, en lo que toca al espacio “estilístico”, observamos que la “tela”, así como la “ventana”, son dos mediadores plásticos (pero también figurativos) entre el espacio “defectivo” del “aquí” y el del “allá”; sin entrar en detalles, diríamos que hay allí dos modalidades de la competencia cognoscitiva del sujeto informador (un hacer saber y un hacer creer), que determinan, a su vez, el recorrido cognoscitivo del sujeto observador como una oscilación entre la reflexividad (estructura S-O, algo del orden del poder observar) y la transitividad (estructura D1-D2, algo del orden del deber observar); es un discurso que realiza lo que Fontanille (1989, 94-106) llama la “tematización” del observador y del informador. En todo caso, vemos que las modalizaciones de las que aquí se trata —el saber (“clausurante”), el creer (¿tal vez “cursivo”?) y el deber (“suspensivo”, como se ha visto)— indican la existencia de un “estilo”/“tiempo” ligado a la “lentitud”, a la “duratividad” aspectual. De hecho, se trata de un metadiscurso, donde el hacer interpretativo del enunciatario, para poder ser él mismo “echado” al interior del enunciado, debe ser “facilitado” por el “tempo” discursivo. Como afirma Zilberberg a este propósito:

De la lentitud, bastará decir que ‘toma su tiempo’, que ‘se da su tiempo’, que el sujeto lento despliega la duración delante de sí y huye [...] La duración de la duración viene así a constituirse como un objeto interno con vocación a hacer posible, confortable, la conjunción del sujeto y del objeto (1990, 45).

3. Para recomenzar

Si la insuficiencia del análisis aquí propuesto es flagrante, debemos comprobar que al menos uno de los motivos de esta insufi-

ciencia es, como se ha visto, que no hay "unidad de medida" previamente definida, en pintura, para que se puedan establecer las proporciones rítmicas ocurrentes; los resultados de cada lectura dependen, entonces, a) de un refinamiento de la descripción plástica que se practique, y b) de la incorporación de otras especies de datos analíticos cuyos rasgos mínimos podemos poner en relación "contrastiva" en el interior de grandes "playas". Tal vez esos datos tengan que buscarse del lado de los "granos de la superficie" de los "objetos", así como de las "sensaciones táctiles" que produzcan visualmente:⁵ de un lado, esto confirmaría la intuición del primer artículo, donde se sugería un análisis "prosódico" de los cuadros (de elementos de la "textura", entre otros), lo cual queda por realizar; de otro lado, se abriría la vía para un "contraanálisis" en términos enunciativos, susceptible de dar cuenta de la organización rítmica y "textural" del enunciado. Hemos visto, por ejemplo, que el curso a los elementos de la dimensión "sustancial" del ritmo, es decir, la duración o la extensión, así como al "principio rector" del tempo o del estilo, entraña siempre el análisis de las modulaciones tensivas de la profundidad y de las modalidades aspectuales de la superficie discursiva; ahora bien, sabemos que la aprehensión y sistematización de tales datos no es posible más que si se postula la existencia de centros organizadores susceptibles de "modular", de "modalizar" y de "aspectualizar" las magnitudes enuncivas, así como de establecer los lazos entre la "inmanencia" discursiva y la "trascendencia" sociocultural: es justamente el papel de las instancias de la enunciación enunciada. Por lo demás —pero eso sería ya un trabajo de intención general— sabemos que los fenómenos "prosódicos" (como el ritmo) tienen un carácter fuertemente "emotivo" (en el sentido jakobsoniano de la función emotiva), o, si se quiere, "polifónico" (en el sentido bajtiniano, pero sobre todo, ducrotiano del término);⁶ sería enton-

⁵ Utilizamos aquí los mismos términos de los que se sirve el Grupo μ , 1992, 70, para definir la noción de "textura" pictórica.

⁶ Para el concepto de "polifonía", ver Bajtín, 1970 y Ducrot, 1984; para

ces la hipótesis para ser verificada en un próximo plazo, que la generación y la interpretación de los elementos rítmicos (y "prosódicos") moviliza configuraciones enunciativas particulares, en las que se podría entrever una organización tímica: que el actante pragmático estaría regido por el actante tímico, y el actante cognoscitivo estaría "tematizado" (Fontanille), "visible" (rítmicamente) en el interior del enunciado.

la consideración enunciativa del ritmo, en tanto que expresión de una "experiencia noética" del sujeto, ver Ouellet, 1992, 10-15.

- BAJTÍN, Mijaíl, 1970. *La poétique de Dostoievski*, París: Seuil.
- COQUET, Jean-Claude, 1984. *Le discours et son sujet*, t. I, París: Klincksiek.
- DUCROT, Oswald, 1984. *Le dire et le dit*, París: Minuit.
- FLOCH, Jean-Marie, 1985. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*, París: Hadès-Benjamins
- FONTANILLE, Jacques, 1987. *Le savoir partagé. Sémiotique et théorie de la connaissance chez Proust*, París: Hadès-Benjamins.
- , 1989. *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, París: Hachette.
- , (org.), 1991. *Le discours aspectualisé*, Limoges: Pulim
- y GREIMAS, A. J., 1991. *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, París: Seuil
- GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J., 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de une théorie du langage*, París: Hachette, t. I)
- , 1986. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de une théorie du langage*, París: Hachette, t. II.
- GROUPE μ , 1992. *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, París: Seuil
- LOPES, Flor Marlene y LOPES, Paulo Eduardo, 1987. "Incursões preliminares pela obra de Guayasamín", *Significação*, São Paulo, Centro de Estudos Semióticos, nº. 7, 3-11.
- OUELLET, Pierre, 1992. "Signification et sensation", *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Limoges: Pulim, nº. 20.
- THÜRLEMANN, Félix, 1982. *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, Lausana: L'Âge d'Homme.
- ZILBERBERG, Claude, 1990. "Relativité du rythme", *Protée*, Chicoutimi, Univ. de Québec, vol. 18, nº. 1, 37-46.
- , 1991. "Aspectualisation et dynamique discursives", en Fontanille (org.), 1991, 83-104.