

Artículos

Aspectos y dimensiones

Aspects and Dimensions

Aspects et dimensions

Sémir Badir

Fondo Belga para la Investigación Científica

semir.badir@uliege.be

Traducción de Dominique Bertolotti Thiodat

Resumen

Mientras que en semiótica la aplicación del concepto de dimensión se ha extendido más allá de la espacialidad, el presente estudio pretende volver, desde un enfoque semiótico, a la acepción espacial de este concepto. Partiendo del axioma de que la intensidad rige la extensidad (Zilberberg, 2006), se defiende que la dimensionalidad, única valencia extensiva, depende de las valencias intensivas constitutivas de la aspectualidad espacial. Tras una presentación teórica general, se estudia a modo de ilustración el caso de la profundidad, que pertenece al espacio tridimensional.

Palabras clave: dimensión, semiótica tensiva, profundidad, aspectualidad, espacialidad

Abstract

While in semiotics the application of the concept of dimension has been extended beyond spatiality, this study aims to return, based on a semiotic approach, to the spatial meaning of this concept. Based on the axiom that intensity governs extensiveness (Zilberberg, 2006), it is argued that dimensionality, a unique extensive valence, is dependent on the intensive valences that constitute spatial aspectuality. Following a general theoretical presentation, the case of depth, which relates to three-dimensional space, is studied as an illustration.

Keywords: dimension, tensive semiotics, depth, aspectuality, spatiality

Résumé

Alors qu'en sémiotique l'application de la notion de dimension a été étendue au-delà de la spatialité, la présente étude entend faire retour, en fonction d'une approche sémiotique, sur l'acception spatiale de cette notion. À

partir de l'axiome que l'intensité régit l'extensité (Zilberberg, 2006), il est défendu que la dimensionnalité, unique valence extensive, est sous la dépendance des valences intensives constitutives de l'aspectualité spatiale. À la suite d'une présentation théorique générale, le cas de la profondeur, qui relève de l'espace tridimensionnel, est étudié à titre d'illustration.

Mots-clés : dimension, sémiotique tensve, profondeur, aspectualité, spatialité

Introducción

Me parece que la cuestión de las dimensiones debe abordarse desde la problemática de los aspectos; es decir, trataré la dimensionalidad, entendida como concepto categorial, desde la aspectualidad. No es que la dimensionalidad se considere una subcategoría de la aspectualidad, sino que la implica, y ella misma resulta de la aspectualidad, de modo que su definición depende de las características aspectuales.

Para considerar la plausibilidad de tal propuesta, es necesario, por un lado, asumir que las dimensiones no se dan como magnitudes objetivas que puedan ser inmediatamente intuitas o percibidas por los sentidos, sino que se construye su objetivación como, por ejemplo, “longitud”, “anchura” o “altura”; por otro lado, es necesario tener una concepción de la aspectualidad más amplia que la que rige los aspectos en lingüística. Esto es lo que intentaré desarrollar en este artículo.

Observemos, en primer lugar, que la noción de dimensión está abierta a múltiples usos y que su núcleo semántico, si existe, se sitúa en un nivel de abstracción muy elevado, como ocurre también, por ejemplo, con las nociones de elemento, magnitud o característica. Tanto es así que su uso en el discurso académico no compromete prácticamente a nada: cualquier concepto, siempre que sirva de categoría para otros conceptos, puede designarse con la palabra *dimensión*. No tendría mucho sentido hacer un inventario de estos usos sabios, ya que las interacciones nocionales a las que dan lugar en sincronía, al igual que las transferencias que hay que considerar en diacronía, son demasiado aleatorias —tanto en semiótica como en otras tradiciones disciplinarias, por ejemplo, en filosofía, o incluso en matemáticas.

Inclusive en los usos no académicos, la dimensión es una categoría movediza. El *Tesoro de la lengua francesa (Trésor de la langue française)* la hace depender de la dirección: dimensión es la “magnitud que mide la extensión de un cuerpo o de un objeto en una o varias direcciones determinadas”, ya que la dirección es una “línea [...] a lo largo de la cual un cuerpo o un objeto en movimiento se desplaza, se dirige o es dirigido”. El lexicógrafo parece haber logrado hacer aquí de manera clara una distinción útil. Hay que tener en cuenta, sin

embargo, que la palabra latina *altus*, por ejemplo, significa (según la lengua francesa) a veces “alto”, a veces “profundo”; habría que considerar, por lo tanto, en la definición dada a la *dimensión*, que las “direcciones” pueden ser alternativamente determinantes.¹ Pero el espesor, otro ejemplo, no corresponde a esta hipótesis; en su caso, las direcciones son concomitantemente determinantes, ya que implican un volumen sólido. También cabe preguntarse qué diferencia hay, en francés, entre altura y verticalidad. ¿Sería la verticalidad la dirección de una altura considerada, por su parte, como una dimensión? Admitamos, ante estos ejemplos problemáticos, que los usos de las palabras que supuestamente designan dimensiones dejan la cuestión de su definición abierta a la discusión y a la polisemia.

Dado que los antecedentes eruditos y habituales de la noción de dimensión nos dejan la vía libre, elegiré la teoría semiótica desarrollada por Claude Zilberberg para dar definiciones a los conceptos de dimensionalidad y aspectualidad, dejando claro desde el principio que el uso que se hará de estos conceptos *no es* conforme al que hace el propio Zilberberg.

Recordemos que el término *dimensión* se introdujo en la teoría tensiva durante una esquicia inaugural: en efecto, la tensividad se analiza en dos dimensiones, una llamada *intensiva*; la otra, *extensiva* (Zilberberg, 2006, p. 55). El semiotista francés añade que la intensidad *rige* a la extensividad, es decir, que la primera hace depender de ella la caracterización de la segunda, y ésta a su vez implica a la primera. Por tanto, podría haber semiosis estrictamente intensivas, como una semiosis de flujos y fuerzas, pero no semiosis únicamente extensivas.

Menciono esta propiedad de las dimensiones tensivas porque la mantendré en mis definiciones de aspectualidad y dimensionalidad. Por mi parte, consideraré que la aspectualidad es *intensiva* y que, cuando se aplica a la espacialidad, rige la dimensionalidad, que se considera *extensiva*. Las dimensiones manifiestan así los valores extensivos de la espacialidad, mientras que los aspectos espaciales son sus valores intensivos. Obviamente, con ello no pretendo sustituir los términos elegidos por Zilberberg por otros. Aspectualidad y dimensionalidad, tal como yo las entiendo, no pretenden establecer la esquicia fundadora de la tensividad. Sólo me permito utilizar el término *dimensión* para otro uso conceptual que el que Zilberberg hace de él, y definir este uso no obstante desde el punto de vista de la teoría tensiva. ¿Con qué fin? Simplemente para conocer —y, en el mejor de los casos, aclarar— el uso ordinario de la noción de dimensión. En resumen, allí donde los semiotistas (junto con

¹ *Altus* será dirigido a veces hacia el cielo (cuando significa ‘alto’); a veces, en dirección de la mirada, sea cual sea (cuando significa ‘profundo’). La observación pretende aclarar uno de los sentidos que hay que dar a la locución “una o varias direcciones determinadas” en la definición de *dimensión*, ya que “varias” puede significar tanto correlación (direcciones que determinan una dimensión de manera concomitante, como puede contemplarse para la longitud y el espesor) como alternancia (el caso de *altus* según las diversas posibilidades de su traducción al francés).

otros teóricos) han generalizado la noción de dimensión² y la han hecho aún más abstracta, yo intento devolverla a su referencia espacial habitual.

Queda por aportar argumentos que hagan resonar este encuentro entre la teorización tensiva de la dimensionalidad y el uso ordinario de la noción de dimensión. En ello se centrará este ensayo, cuidando establecer previamente las grandes líneas de una teoría tensiva de la aspectualidad.

1. Preliminares e hipótesis teórica

Es posible rastrear las principales etapas en la forma en que los semiólogos han recibido la noción lingüística de aspecto. Era de esperar que una semiótica narrativa que sitúa la noción de proceso en el centro de sus análisis intentara dar cabida a la categoría de aspecto. El semiotista ha hecho de ella una noción que puede caracterizarse de forma puramente semántica y que, por tanto, se desvincula del estudio de las formas lingüísticas. También ha abierto considerablemente su campo de aplicación, no sólo ampliándolo a otras producciones semióticas distintas de los textos verbales (orales o escritos), sino también otorgándole funciones distintas de la caracterización temporal.

Se han considerado al menos tres orientaciones de investigación para integrar la noción de aspecto en la teoría semiótica, sin que sea posible afirmar que una haya prevalecido definitivamente sobre las demás. De hecho, la cronología de los trabajos no sugiere un desarrollo uniforme, sino más bien que la eficacia de la noción en las aplicaciones semióticas debe ponerse a prueba en todas las direcciones.

La primera orientación es la ilustrada por Algirdas J. Greimas en 1968, en un artículo titulado “Condiciones para una semiótica del mundo natural” (reproducido en Greimas, 1975). En él, el semiotista aborda la semiótica de los gestos desde una perspectiva generalista: no se analiza ningún gesto en particular, sino la “gestualidad” en la medida en que se supone que circunscribe un campo empírico de aplicación de los conceptos semióticos. Y, ante la necesidad de dar cuenta de una categoría tan manifiestamente presente en la gestualidad

² L. Hjelmslev, en virtud del cual Zilberberg (2006) pretende legitimar su uso de la noción de dimensión (p. 210), justificó el uso que él mismo hacía debido al sesgo *localista* de su teoría de casos: las categorías de análisis del lenguaje se establecen haciendo un uso abstracto, mediante la generalización sinecdótica, de *categorías espaciales*: “La experiencia muestra que el único proceso que parece posible es el de la verdadera teoría localista, cuyo principio se concibió desde Máximo Palmudus y fue formulado rigurosamente por Wüllner: el proceso que consiste a partir de una noción de *dirección* bastante abstracta como para manifestarse en todos los planos posibles, ya sean el espacio, el tiempo o las condiciones sintagmáticas y lógicas” (Hjelmslev, 1935-37, p. 85).

como la de la movilidad (por oposición a la inmovilidad), Greimas se interroga si el aspecto podría formar parte de esta batería de conceptos analíticos:

También cabe preguntarse si una descripción *aspectual*, que tome el movimiento bien en su aspecto incoativo bien en su aspecto terminativo connotándolos, el uno o el otro, de aspectos durativos, iterativos, etc., para explicar así el tiempo y el ritmo del movimiento mismo, es o no preferible a una descripción de los movimientos considerados como procesos predicados (Greimas, 1973, p. 61).

Como vemos, se trata sólo de una evocación, en forma interrogativa. Este aspecto incorpora aquí, como hipótesis de trabajo, una teoría general de la acción, independiente de las lenguas e incluso de los textos.

Una segunda dirección de investigación acompaña los progresos que el análisis semiótico está realizando fuera del campo de las narraciones. En primer lugar, el análisis se abre a los textos no narrativos, en particular a las descripciones; después, se extiende a las imágenes, donde narración y descripción parecen superponerse. El aspecto se extiende ahora más allá del ámbito de las acciones para dar cuenta de procesos de transformación de estados como el aparecer o el devenir. En consecuencia, se hace cargo de un cierto tipo de procesos: la iteración o la finalización se consideran estados afectados por el tiempo (y que ya no se sitúan fuera del tiempo) y que se transforman en función del tiempo. Hablamos entonces sobre todo de *aspectualización*, es decir, del modo en que el discurso influye, por sí mismo, en todo lo que pone en escena: actores, objetos, lugares. En otras palabras, la temporalidad propia del discurso genera un proceso aspectual que puede asignarse a cualquier actante dotado de una función semántica, ya sea en un texto, narrativo o descriptivo, o en una imagen. La entrada sobre aspectualización en el volumen 2 del *Diccionario* editado por Greimas y Courtés (1986), así como el trabajo editado por Jacques Fontanille sobre el discurso aspectualizado (1991), ilustran, al menos en parte, esta línea de investigación.

Para la aplicación a las imágenes, remitimos a Victor Stoichita (1993). Anne Beyaert-Geslin (2012) y Lucia Teixeira (2017) dan un paso más al considerar la aspectualización en el análisis de objetos plásticos tridimensionales (esculturas, objetos de diseño, instalaciones) y confirman así la validez de la pregunta formulada por Greimas en 1968.

Dos publicaciones recientes han demostrado, además, la fecundidad de esta línea de investigación. La primera es un número de la revista *Lexia* editado por Massimo Leone (2017) sobre el tema de la aspectualidad. La segunda es una obra de Roberto Flores, publicada en 2015 en su versión original española, pero que los lectores francófonos (entre los que me incluyo) descubrieron a través de la traducción francesa publicada en 2022 con el título *Sucesos y relato. Hacia una semiótica aspectual*. Se observa que en ambas obras la aspectualización conduce ahora a una *aspectualidad* concebida como una “metacategoría” (Islas, 2004, p. 89, citado en Flores, 2015, p. 105); es decir, como una categoría

translingüística que trasciende las lenguas naturales, aunque para estos autores se trata de observar la manera en que esta categoría se manifiesta en las lenguas.

La tercera orientación se diferencia de las otras dos al romper la articulación entre categoría aspectual y categoría temporal. Esta articulación se mantuvo en las dos primeras orientaciones de investigación, aunque el marco en el que tuvo lugar ya no es el de las lenguas (sino el de la acción, el discurso, los objetos en el espacio). Esta vez, se trata de definir el concepto de aspecto, o más bien el de aspectualización, independientemente de su articulación a las subcategorías de tiempo. Es entonces en el contexto de la enunciación donde la aspectualización encuentra su definición, como “se entenderá por aspectualización la ubicación [...] de un dispositivo [...] que revela la presencia implícita de un actante observador” (Greimas y Courtés, 1990, p. 43). Por supuesto, en la segunda línea de investigación, la aspectualización afectaba ya a los objetos y a los espacios, pero sólo en la medida en que eran tomados en el tiempo, de modo que se les aplicaban las nociones aspectuales postuladas por la tradición gramatical. A partir de ahora, el espacio y el actor tienen sus propios aspectos, que, por tanto, ya no están necesariamente determinados por los predicados de acción o de estado presentes.

En esta última hipótesis, la generalización teórica es máxima, ya que la aspectualización se convierte en característica de cualquier componente de la enunciación: temporalización, espacialización, actorialización. Los autores del primer volumen del *Diccionario* señalan, sin embargo, que “No obstante, únicamente la aspectualización de la temporalidad ha dado lugar hasta ahora a elaboraciones conceptuales que merecen ser retenidas, interpretadas y completadas” (Greimas y Courtés, 1990, p. 42). Se trata, sin duda, de dar cuenta de los trabajos semióticos en los que se ha aplicado la noción, pero también de invitar a los investigadores a proseguir su desarrollo teórico. Este es el camino que siguió Denis Bertrand (1985) en el análisis de las descripciones espaciales,³ y que Jacques Fontanille exploró y sistematizó en *Les espaces subjectifs* (1989), antes de que Claude Zilberberg (2006) lo reconsiderara desde una perspectiva teórica completamente transformada.

2. De la aspectualización espacial a la aspectualidad espacial: propuestas teóricas

En esta tercera sección, seguiremos la tercera vía, tomando como objeto de estudio la *aspectualidad* espacial. Por un lado, en continuidad con los trabajos semióticos antes mencionados, la aspectualización conduce a la postulación de una categoría translingüística,

³ En *L'espace et le sens [El espacio y el sentido]*, Bertrand deja claro lo que distingue la tercera orientación de la investigación de la segunda: “La estructura dinámica del enunciado espacial reside no sólo en el paso de un espacio a otro [...] sino en el enunciado mismo de una posición 'estática' de los objetos que responde a una *orientación* subyacente y presupuesta de los sujetos” (1985, p. 94).

la de aspectualidad. Por otra parte, esta categoría alcanza un nivel de generalización que puede producir un correlato directo para cada componente del enunciado. En consecuencia, la aspectualización llamada “espacial” ya no se considera únicamente una aspectualización temporal aplicada a objetos en el espacio; su análisis permite identificar una categoría aspectual inherente al espacio mismo. Dado que Greimas y Courtés, en el mismo gesto de ampliación de la noción, han invitado a los semiotistas a hipotetizar una categoría aspectual propia del actor,⁴ conviene comenzar por alcanzar una concepción *general* de la aspectualidad.

Defino la aspectualidad como la categoría de las *perspectivas perceptivas*. La noción de perspectiva evoca naturalmente la de punto de vista, más comúnmente aceptada como definición de aspecto. Según el lingüista Paul Imbs (1960, p. 15), el aspecto nos permite *considerar* el proceso *bajo el ángulo* de su despliegue interno. “Proceso” y “despliegue” remiten a un componente temporal, mientras que “considerar” y “bajo el ángulo de” indican la presencia de un sujeto observador (actor, locutor o lingüista). Siempre que desliguemos el aspecto de su aplicación temporal, la única definición de aspectualidad que nos queda es la noción de punto de vista. Sustituyo esta noción por la de perspectiva para referirme al perspectivismo que, aquí y allá, emerge como una tradición del pensamiento filosófico, especialmente en Leibniz, Nietzsche, Deleuze u Ortega y Gasset. Podemos establecer como desafío compartido por las distintas versiones del perspectivismo la intención de sopesar una situación de objetividad más o menos supuesta con una multiplicidad de situaciones de percepción, obligando a evaluar la fuerza de atracción (de determinación o de dependencia) que una ejerce sobre la otra.

Las perspectivas se elaboran, y su elaboración depende de las lenguas. Por *aspectos* designaremos las manifestaciones lingüísticas de estas perspectivas. El desdoblamiento nocional de perspectiva y aspecto me parece necesario para garantizar el carácter translingüístico de la aspectualidad.⁵ Sin embargo, la categoría aspectual no se considera universal; su funcionamiento es análogo al de un concepto comparativo utilizado por los lingüistas tipologistas.⁶ Así pues, la aspectualidad resulta ser simplemente el fruto de una hipótesis teórica a partir de la cual se pueden recoger los aspectos de varias lenguas y, eventualmente, compararlos gracias a parámetros translingüísticos.

⁴ En este punto, nos permitimos remitir al autor (Badir, 2021).

⁵ Los conceptos de punto de vista, perspectiva y aspecto se han asociado varias veces en la tradición estética. Emmanuel Alloa (2020, p. 70) aporta pruebas recientes de ello. Define el punto de vista en relación con el sujeto, el aspecto en relación con el objeto y la perspectiva como la “relación estructural” que se establece entre los dos primeros. Me parece que estas definiciones presuponen las mismas distinciones ontológicas entre sujeto y objeto que pretenden establecer. Al hacer depender la definición de aspecto de un anclaje lingüístico, intento dar cuenta de una parte social y cultural capaz de dar sentido a la multiplicidad ontológica.

⁶ Véase Haspelmath (2010) para una presentación de la noción de concepto comparativo.

Además, las perspectivas se denominan *perceptuales* para distinguir la aspectualidad de otra categoría translingüística: la modalidad. Se postula que la aspectualidad constituye un sujeto *percibiente*, mientras que la modalidad constituye un sujeto *pensante*. Por tanto, las perspectivas no pueden ser meros puntos de vista de la mente. Implican a los sentidos, en particular, en el contexto de la aspectualidad espacial, a los sentidos de la vista, el oído y el tacto. En este sentido, observamos que los aspectos espaciales están vinculados a una *visualización* del espacio, así como a cualquier otra forma de sensorialización.

En este punto de la exposición, se puede recurrir a la teoría tensiva para definir las valencias intensivas de la aspectualidad. Estas valencias permiten distribuir la variedad de perspectivas perceptivas y, a partir de esta variedad, identificar y ordenar la diversidad de aspectos que se manifiestan en el discurso a partir de los recursos de una lengua dada. Zilberberg (2006) se refiere a estas valencias como *foremas* (p. 60). Distingue tres de ellos: *dirección, posición e impulso*.

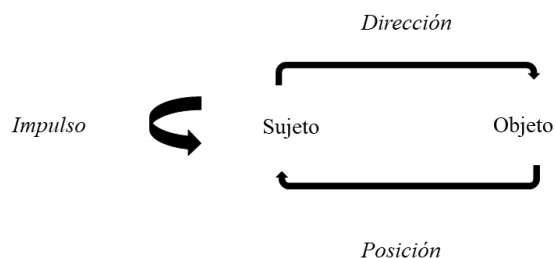
Aunque se supone que los foremas se aplican por igual al espacio, al tiempo y al actor,⁷ sus términos están tomados de una forma de pensar sobre el espacio, la de Ludwig Binswanger, psiquiatra y fenomenólogo suizo. Zilberberg cita una frase del *Problema del espacio en psicopatología*: “La forma espacial con la que nos hemos tenido que ver hasta ahora, ha estado caracterizada por la dirección, por la posición y por el movimiento” (Binswanger 1932, p. 79, citado en Zilberberg, 2006, p. 452, entrada /forema/) y añade este comentario: “Nos hemos permitido reemplazar ‘movimiento’ por ‘impulso’ a fin de disponer de un término con el clasema /animado/” (p. 452). A lo que añado este comentario de segundo grado: la sustitución por un término que presenta el clasema “animado” me parece totalmente conforme con el marco enunciativo en el que se inscribe la concepción de la aspectualización, ya desde Greimas y Courtés; en efecto, es en función de un sujeto “animado” como se aspectualiza el espacio.

Así, las perspectivas perceptivas se razonan a partir de valencias intensivas o foremas. De entrada, pueden postularse dos relaciones: una como vector por el que el sujeto *se dirige* o se sitúa frente al objeto; la otra, como retorno objetivante por el que el objeto gobierna la *posición* del sujeto vinculándolo, más o menos, a sí mismo. Pero estas relaciones de captación de objeto presuponen también un componente más fundamental, que concierne al propio *impulso* [*impetus*] del sujeto; es decir, a su capacidad de dirigirse a sí mismo y de dejarse posicionar: la relación de autoafección de un sujeto constituido por la mira de un objeto. Esta tercera relación define lo que Zilberberg ha designado como “impulso”. La organización de las tres valencias intensivas se presenta en el siguiente diagrama:

⁷ Zilberberg denomina a estas instancias enunciativas “subdimensiones” y aumenta su número a cuatro, desdoblándose el actor en dos subdimensiones, el *tempo* y la tonicidad. Pasaremos por alto el problema teórico que plantea este desdoblamiento actorial bastante abstracto.

Figura 1

Modelización de tres valencias aspectuales



Estos foremas predisponen a la instanciación de valores aspectuales, que son por definición *intensivos*. Esto significa que la medida (o cualidad), y no el número (o cantidad), permite comprender y analizar las perspectivas perceptivas. Las distintas perspectivas que pueden regirse por la dirección, la posición y el impulso son una cuestión de “más o menos”.

¿Cuáles son las perspectivas perceptivas propias del espacio *como objeto* en la relación aspectual que lo vincula a un sujeto (y no ya como medio de pensar los foremas, como se ha entendido hasta ahora en nuestra presentación teórica)? Los semiotistas han analizado un cierto número de ellos en las obras citadas anteriormente desde la perspectiva de la aspectualización. Cada uno de ellos ha tenido la oportunidad de nombrarlos a su manera, habiendo prevalecido aparentemente el sentimiento de explorar un territorio virgen. Sin embargo, se observa que las semejanzas no son raras y que es fácil establecer similitudes. Y lo que es más notable, las valencias que distribuyen estas perspectivas en la teoría tensiva se encuentran también en los trabajos de Bertrand y Fontanille, aunque, una vez más, sus denominaciones pueden variar de un autor a otro. Los párrafos siguientes ofrecen una visión de conjunto.

Para Denis Bertrand (1985), el espacio representado está aspectualizado en cuanto es objeto de una instancia subjetiva y dinámica, ya sea que ésta sea externa al espacio representado (un lector), ya sea que esté integrada a este espacio, pero que se mueve de manera autónoma (un personaje). Esta instancia subjetiva no es sólo una mirada, sino que implica todos sus sentidos en la representación del espacio. Así, cuando un personaje es sensible a los olores, el espacio se construye como cercano y difuso, a la vez anulado en sus dimensiones visuales y compartido por los actantes presentes; mientras que un personaje que escucha su entorno crea un espacio orientado y finalizado, es decir, polarizado, inmediatamente significativo (pp.90-91). Según Bertrand, tres pares de

oposiciones permiten dar cuenta de los diferentes valores inherentes a la aspectualización espacial: local vs. global, continuo vs. discontinuo, cercano vs. lejano.

Este enfoque se emancipa de la concepción teórica que considera la aspectualización del espacio únicamente en términos de determinantes temporales. No obstante, comparte con esta última una visión procesual que hace del espacio una parte integrante de la narración. El espacio no es un simple “adorno” a elegir en un paradigma, sino un sintagma de elementos que el sujeto dinamiza confiriéndole cualidades aspectuales. Según Bertrand (1985), “aspectualización espacial” significa:

el conjunto de las categorías que, garantizando la disposición de los espacios, revelan la posición y la situación de un actante observador; a la inversa, los distintos haceres perceptivos puestos en obra por este actante determinan, de modo variable, la manera de delimitar y de recortar el espacio, en otras palabras, el agenciamiento de los procesos de espacialización (p. 90).

De Greimas y Courtés a Bertrand, la definición de aspectualización se ha afinado: la “presencia” del sujeto se declina ahora en dos cualidades, posición y situación, que hago corresponder, respectivamente, a las valencias de dirección y posición en términos de Zilberberg.⁸ La posición (tal como la concibe Bertrand) rige la oposición de lo local y lo global; la situación, la oposición de lo próximo y lo lejano.

En *Les espaces subjectifs (Los espacios subjetivos)*, Jacques Fontanille (1989) plantea la hipótesis de que las modalizaciones del sujeto observador pueden convertirse en modalizaciones del espacio de la intersubjetividad, y éstas, a su vez, encuentran traducciones figurativas en las propias categorías espaciales; es decir, pueden convertirse en aspectualizaciones del espacio cognitivo (p. 54). Planteada así, la modalización intersubjetiva del espacio regula tanto la distancia (próxima o lejana) a la que se sitúa el sujeto observador con respecto al objeto observado como el *englobamiento* (total, parcial o negado) del sujeto con el objeto (p. 56). Distancia y englobamiento son, en mi opinión, equivalentes plausibles a las valencias, respectivamente, de dirección y posición propuestas en el modelo tensivo, y al mismo tiempo se hacen compatibles con las cualidades aspectuales avanzadas por Bertrand.

Fontanille admite también que la aspectualización exige una fuerza, una “dinámica de la mirada”, que ya se encuentra en Bertrand. Recibe un tratamiento analítico específico en la obra de Bertrand, basado en la noción de movimiento: distancia y englobamiento se

⁸ Se ha observado la labilidad semántica de estas palabras. Lo que el primero llama *posición* es llamado dirección por el segundo, mientras que el segundo llama precisamente *posición* a lo que el primero llama situación. Esto demuestra el carácter abstracto y general del significado que se da a estas nociones y, más en general, la dificultad para reconocer y nombrar las valencias intensivas.

mueven uno con relación al otro, ya sea de forma complementaria (movimientos simples) o de forma opuesta (movimientos denominados “complejos”). De este modo, salen a la luz otras aspectualizaciones, de entrada y salida, de reunión y dispersión, o de concentración y extensión. Así pues, parece que la noción de movimiento puede desempeñar un papel comparable al de la valencia del impulso en el modelo tensivo, ya que es capaz de producir valores aspectuales.

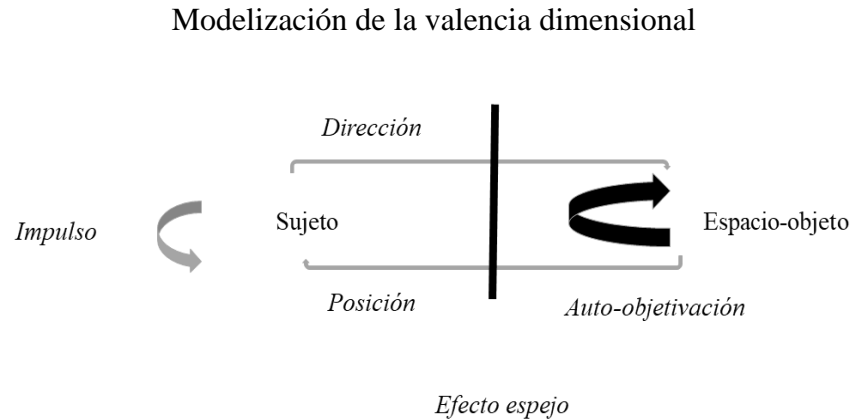
Este breve repaso de los trabajos de mis predecesores indica la posibilidad de una convergencia de las concepciones relativas a la aspectualización del espacio. La tendencia es hacerla autónoma de la aspectualización temporal, dotando a su análisis de distinciones conceptuales específicas. Esta autonomía se ve reforzada por la modelización general de la aspectualidad que aquí se propone a partir de la semiótica tensiva. La aspectualidad espacial resulta de la articulación de la categoría aspectual con el espacio considerado objeto correlativo al sujeto percibiente. Es necesario ahora precisar la manera en que se define el espacio-objeto en el contexto de este modelo teórico.

3. La dimensionalidad

Denis Bertrand ha hecho una sugerencia sobre la dimensionalidad que merece una consideración más detenida. La categoría de dimensionalidad, que suele ocupar un lugar destacado entre las características definitorias de la espacialidad, sería el resultado debido a la objetivación de la direccionalidad del espacio (Bertrand, 1985, pp. 94-95), siendo la direccionalidad la que reúne las cualidades aspectuales de posición y situación inherentes al sujeto observador.

De acuerdo con el modelo teórico de aspectualidad expuesto anteriormente (fig. 1), esta sugerencia puede concretarse de la siguiente manera: el objeto-espacio se da como un retorno por el cual el sujeto se posiciona; este posicionamiento es, para el sujeto, objetivante. Sin embargo, por el hecho mismo de este retorno objetivante para el sujeto, el espacio-objeto está a su vez *objetivado*. La posición del sujeto se define a la vez a través del espacio (objetivante) y *en* el espacio (objetivado). ¿Qué significa “objetivado” en relación con el espacio-objeto? Significa que el sujeto parece abstraerse de él, como si fuera capaz de constituir un puro efecto de espejo para el espacio-objeto. El objeto-espacio se “auto-objetaliza”, por así decirlo, a través del efecto de espejo que sostiene el sujeto. Esta auto-objetivación no confiere (evidentemente) al objeto-espacio un poder de autopercepción, y mucho menos de conciencia reflexiva, sino que resulta del lugar “vaciado” por el sujeto, que depende, en otras palabras, de la *trascendencia* así asignada al objeto-espacio. El diagrama siguiente, construido a partir del modelo anterior, pretende mostrar el efecto espejo, con el retorno de la auto-objetivación que provoca hacia el objeto-espacio.

Figura 2



¿Cómo entender esta trascendencia del objeto-espacio? No se trata de una consideración epistemológica, ya que, por el contrario, su auto-objetivación dará lugar a una descripción, la que permite el concepto de dimensión, precisamente en función del número de dimensiones a considerar, y, por lo tanto, como una *valencia extensiva única*. Si sostenemos que la trascendencia es ontológica, entonces debemos añadir que la trascendencia del objeto-espacio (así como la trascendencia del tiempo y del cuerpo, animado o inanimado, como objeto material) puede ser la misma que la trascendencia de Dios en un mundo laico: es una trascendencia que el sujeto percibiente *se da* a sí mismo. Pero carezco de competencia para aventurarme mucho más en este terreno filosófico; baste señalar que el perspectivismo está ligado a una reforma bastante radical del campo de la ontología, incluso en los escritos recientes de Latour (2012), Fontanille y Couégnas (2018) o Descola (2021), entre otros.

Definiremos, por lo tanto, la dimensionalidad como la categoría de valores extensivos atribuibles al objeto-espacio, en tanto que resulta y es efecto de la aspectualidad del sujeto frente a dicho objeto-espacio. La calificación de *objeto* asignada al espacio es necesaria, ya que el sujeto tiene la posibilidad de darse a sí mismo diferentes tipos de espacio, según las particulares perspectivas aspectuales que active, es decir, según el número de dimensiones que auto-objetiven este espacio.

Se pueden conocer tres tipos de espacios-objeto, según el número de dimensiones de que se trate: espacios unidimensionales, bidimensionales o tridimensionales. En principio, se conocen los valores extensivos atribuibles a estos espacios: un espacio unidimensional (una línea) acoge la dimensión única de la vectorialidad (anterior/siguiente); un espacio bidimensional (un plano) incluye dos dimensiones espaciales: horizontalidad (este/oeste) y

verticalidad (norte/sur); un espacio tridimensional (un volumen), al menos tres dimensiones:⁹ anchura (izquierda/derecha), profundidad (delante/detrás) y altura (arriba/abajo).

Es cierto que estas atribuciones son discutibles, lo que sugiere que estos valores no están estabilizados por su uso en el lenguaje ordinario y dan lugar así a una cierta polisemia.¹⁰ Así, Denis Bertrand (1985, p. 95), a diferencia de lo que acabamos de decir, concibe el espacio tridimensional según los siguientes valores: verticalidad (arriba/abajo), horizontalidad (delante/detrás, izquierda/derecha) y prospectividad (cerca/lejos). Creo, sin embargo, que mis propias atribuciones son más sólidas, o al menos más pertinentes en el marco del modelo teórico propuesto. Como parece obvio que la prospectividad es un valor intensivo, no puede constituir el valor extensivo de un espacio auto-objetivado. Por otra parte, la doble polaridad que rige la horizontalidad atestigua el hecho de que abarca dos valores extensivos, y también el hecho de que sin duda está mal nombrada, lo que también lleva a sospechar de la elección de nombrar la tercera “verticalidad”, cuya oposición semántica con la horizontalidad está inscrita en el lenguaje.

En cualquier caso, cabe señalar que la abstracción del sujeto percibiente es potencialmente mayor para las dimensiones de los espacios bidimensionales que para las de los espacios tridimensionales. Para los espacios bidimensionales (o planos), la objetivación de las dimensiones se hace en términos de puntos cardinales determinados por el eje y el sentido de rotación de la Tierra e inscritos en una brújula o un mapa para dar cuenta del espacio bidimensional representado por la superficie del globo terráqueo.¹¹ Para los espacios (o volúmenes) tridimensionales, el patrón de objetivación es el cuerpo humano en posición vertical (posición que, a su vez, es objetivable en función de la gravedad terrestre). Añadamos que los cuerpos son volúmenes sólidos y como tales se rigen por las dimensiones de cualquier espacio tridimensional, aunque en su caso hablaremos de lateralidad (izquierda/derecha) en lugar de anchura, y de grosor (delante/detrás) en lugar de profundidad; en cuanto a la altura, es común a los volúmenes huecos y a los cuerpos, aunque los volúmenes huecos tienen una parte superior mientras que los cuerpos suelen tener algo *en* la parte superior.

Reproduzco a continuación una tabla general de aspectualidad espacial que comento en otro lugar.¹² Entre paréntesis, en los recuadros de esta tabla se especifican los autores —“DB”: Denis Bertrand; “JF”: Jacques Fontanille; “CZ”: Claude Zilberberg— a los que estoy en deuda por las denominaciones de los aspectos. Aquí hablamos de aspectos, no de perspectivas

⁹ Digo “al menos” porque el espacio tridimensional puede albergar dimensiones complejas como el grosor y la lateralidad.

¹⁰ La longitud es un efecto de esta polisemia, ya que puede sustituir a cualquiera de los valores tridimensionales, con respecto a los dos restantes, en función de las proporciones entre ellos.

¹¹ Por supuesto, la superficie terrestre no es plana. Pero la *imagen* con la que la representamos suele ser plana y tiende a reflejarse en esta misma representación.

¹² Véase al autor (Badir, 2017).

perceptivas, ya que cada lengua tiene derecho a denominar y organizar las perspectivas perceptivas según su sistema semántico. Cuando estos valores aspectuales se aplican posteriormente en el análisis de objetos, por ejemplo, en el análisis semiótico de un texto, un cuadro o una arquitectura, hay que tener en cuenta que el análisis se hace siempre según los valores de la lengua elegida por el descriptor.

Tabla 1

Tabla general de la aspectualidad espacial

Valencia extensiva o Dimensionalidad	Espacio unidimensional (la línea)	Espacio bidimensional (el plano)	Espacio tridimensional (el volumen)
Valencias aspectuales intensivas o “Foremas” (CZ)			
Dirección (CZ)	Discontinuo / Continuo (DB)	Local / Global (DB)	Abierto / Cerrado (CZ) Dispersión / Reunión (JF)
Posición (CZ)	Trazo (indicial) / Formal (simbólico)	Háptico / Óptico (Parret) Monumental / Lírico (Beck)	Exterior / Interior (CZ) Alejado / Cercano (DB) Alejamiento / Acercamiento (JF)
Impulso (CZ)	Segmentado / Vectorial	Imprecisión / Nitidez	Descanso / Desplazamiento (CZ) Concentración / Extensión (JF)

La posibilidad de espacios en movimiento o en serie, de cualquier dimensión, da lugar a otras perspectivas perceptivas. Este aspecto de las consideraciones no nos ocupará aquí porque no aporta nada a la cuestión de las dimensiones, salvo hacer del tiempo una “cuarta dimensión”, lo que no parece pertinente en un modelo teórico en el que el tiempo está correlacionado con una aspectualidad particular.¹³

Por la misma razón, también dejo de lado el problema de la intersubjetividad, ya sea experimentada o presupuesta. Simplemente apostarí a que este problema presenta menos dificultades insalvables cuando la percepción del sujeto se correlaciona conceptualmente con la dirección, la posición y el impulso en lugar de con la conciencia.

¹³ La definición física de un espacio-tiempo unificado es aquí irrelevante. En muchos de los lenguajes del mundo, el espacio y el tiempo se dan ciertamente como trascendencias distintas, siempre que resulten de las perspectivas perceptivas de un sujeto cuyo modelo sigue siendo el ser humano, aunque el animal pueda ocupar el lugar de sujeto (como, de hecho, cualquier otra instancia a la que se quiera conceder percepción).

En la sección final de este ensayo, me limitaré a ilustrar las diversas proposiciones teóricas que se han puesto en marcha centrándome en el estudio de un valor dimensional concreto, en este caso, la profundidad. En particular, trataré de mostrar las interacciones de este valor extensivo con los aspectos espaciales mencionados en el cuadro anterior, en función de las tres valencias intensivas a considerar. A estas alturas debería resultar obvio que los efectos semánticos que pueden atribuirse a los valores extensivos sólo se deben a las perspectivas perceptivas capaces de revelar la aspectualidad que subyace en ellos.

4. Aspectos de la profundidad

¿A qué fenómenos naturales es más probable que se les dé profundidad? A los volúmenes huecos que pueden distinguirse en una masa compacta: fosas, fallas, cuevas, abismos. Cuanto menos podemos discernir los contornos de estos espacios, más profundos nos parecen. Nuestro conocimiento racional les atribuye una profundidad que nuestro cuerpo apenas percibe y que nuestra intuición (apegada a nuestros sentidos) tiene dificultades para adivinar. Tenemos que arrojar un guijarro al pozo, o un peñasco al barranco, para que el oído confirme a nuestro entendimiento que efectivamente se ha llegado al fondo, con un retraso que, sin embargo, no dejará de asombrarlo. Más allá de la profundidad “objetiva” que la razón humana concede a estos fenómenos, la profundidad se experimenta en ellos subjetivamente como un exceso de apertura*, hacia abajo o lateralmente. Como se indica en la figura 3, la apertura es uno de los aspectos que afectan los espacios tridimensionales. Para no entorpecer mi comentario con una jerga inútil, sin dejar de mostrar, por el contrario, que el análisis semiótico se conforma con las impresiones ordinarias —pues es importante, en cuanto dejamos el dominio de la teoría, que la *aplicación* sea elocuente para todos y no sólo para los semiotistas—, me limitaré a señalar los conceptos analíticos con un asterisco.

Es dudoso que podamos encontrar buenos ejemplos que dirijan* esta profundidad hacia arriba, porque la profundidad del cielo es a la vez tan absoluta y ordinaria, desde tiempos inmemoriales, que hay que desengañar la mente y mirar enérgicamente para experimentarla según el aforismo pascaliano. Sin embargo, creo que los mares y océanos ofrecen un ejemplo bastante convincente. Reconozcamos en primer lugar que estas inmensas extensiones son también espacios singularmente profundos. Lo son por una apertura* máxima que a nuestros sentidos les parece irreconciliable con su capacidad: sus aguas se dispersan* en todas direcciones y no parecen conocer ningún recinto*, sea cual sea el obstáculo que encuentren. He aquí la sensación de profundidad “vertical” que provocan: un submarinista, si ha descendido lo suficiente y dirige* su mirada hacia la superficie, nota que la luz natural se ha vuelto lechosa y la distancia entre él y el mar parece incierta, más “lejana*” que realmente lejana.

El mar nos ofrece perspectivas aspectuales de profundidad incluso desde el abrigo del muelle o, lo que es más tranquilizador, desde la terraza de un piso que da al dique. El horizonte marino ofrece quizás el caso más claro de perspectiva desde una profundidad lateral. Sin embargo, el efecto se redobra si el mar está agitado y encapotado, ya que nuestro cuerpo siente con mayor intensidad la multitud dispersa* de olas y nubes. Su lejanía* no hace sino unirlos más estrechamente a nuestro cuerpo: la mirada parece ser “aspirada” y corre el riesgo de ser “engullida” en la contemplación de las profundidades del mar y de la tierra. Corremos peligro de aniquilación. Nos quedamos inmóviles*, como paralizados, concentrados en un sentimiento puro.

De todos los fenómenos naturales, la vorágine es aquel cuyas profundidades provocan más terror. Leamos la descripción que hace Edgar Allan Poe (2018):

El borde del remolino estaba representado por una ancha faja de resplandeciente espuma; pero ni la menor partícula de ésta resbalaba al interior del espantoso embudo, cuyo tubo, hasta donde la mirada alcanzaba a medirlo, era una pulida, brillante y tenebrosa pared de agua, inclinada en un ángulo de cuarenta y cinco grados con relación al horizonte, y que giraba y giraba vertiginosamente, con un movimiento oscilante y tumultuoso, produciendo un fragor horrible, entre rugido y clamoreo, que ni siquiera la enorme catarata del Niágara lanza al espacio en su tremenda caída (p. 103).

Las metáforas del *hocico* y el *rugido* son interesantes, porque al animar la vorágine la convierten en un animal monstruoso. El movimiento es privilegio de los cuerpos dentro de los volúmenes huecos, salvo en casos excepcionales y terroríficos, en los que son los propios volúmenes huecos los que se ponen en movimiento. Las perspectivas aspectuales se exacerban: la profundidad se asocia a una dirección* abierta*, a una posición* de extrañeza* radical y a una inmovilidad* eterna en la cresta de este muro giratorio.

Ya que me he aventurado a hablar de profundidad “vertical”, conviene saber en qué se diferencian las perspectivas aspectuales correlacionadas con ella de las de la altura. El vértigo, tal como se experimenta en lo alto de un acantilado o de un rascacielos, proporciona un buen pretexto para compararlas. La mayoría de las veces, el vértigo se refiere a la sensación de un exceso de altura; rara vez va acompañado de un exceso de profundidad. El punto común entre estos dos excesos es la sensación de aniquilación*: el impulso vital abandona al sujeto tomado por el vértigo no menos que al sujeto engullido por la profundidad. Pero, a diferencia de este último, la posición* que siente el primero no es de lejanía*. Al contrario, puede amenazar al sujeto con un aplastamiento inminente. El suelo, lejos de deslizarse, parece saltarle al cuello. Y la angustia se centra en el riesgo de caer, o incluso de despeñarse, es decir de ser dirigido* a pesar suyo hacia el suelo, para un ineludible encuentro con tierra firme. Dicho esto sobre el vértigo, hay que señalar que la profundidad que he descrito como “vertical” sólo aparece vertical en la representación bidimensional, por ejemplo, en el plano de una película. En el espacio tridimensional, la profundidad es siempre

la posibilidad de *avanzar** o *retroceder**, un acto que el cuerpo suele realizar en paralelo a la superficie terrestre; sólo se desplaza hacia abajo o hacia arriba en las condiciones mucho más raras de un medio acuático o alpino. Para concluir sobre este punto, admitiría que los declives son la ocasión de sensaciones mixtas de altura y profundidad, como el vértigo que sentimos a veces al bajar escaleras: aunque los peldaños parecen ceder bajo nuestros pies, el miedo es el de caer.

Los artefactos rara vez consiguen producir esas sensaciones de exceso, esas sensaciones que Kant reúne bajo la categoría de estética de lo sublime. Sin embargo, las perspectivas aspectuales que rigen la profundidad se aplican por igual incluso a los más triviales. Por ejemplo, un pasillo se juzga más a menudo largo que profundo en la medida en que sólo es objetivamente proporcional. La profundidad de un pasillo emanará de una incertidumbre, con la sensación de aprensión que la acompaña, si la iluminación es insuficiente. Ya no es sólo la mirada la que evalúa las dimensiones del pasillo, sino todo el cuerpo, en el impulso que lo lleva* hacia su fondo. Del mismo modo, se dice más a menudo de un vaso que es alto y no que es profundo, porque la mirada es generalmente suficiente para apreciar sus dimensiones. Pero si una aceituna escapa a nuestros intentos de asirla en el fondo del vaso, éste se hará de pronto más profundo por la distancia* causada por nuestra torpeza.

Si tuviera que nombrar a un artista contemporáneo cuyas obras hayan trabajado los efectos aspectuales de la profundidad, sería Anish Kapoor. A Kapoor le gusta presentarse como un pintor que esculpe.¹⁴ Muchas de sus obras, de hecho, funcionan como trampantojos resistentes, es decir, que no pueden ser desenmascaradas por el ojo, ni siquiera, a veces, por la mente. El Museo de Arte Contemporáneo del Siglo XXI de Kanazawa (Japón) expone tres obras de este tipo sobre las que merece la pena reflexionar. La primera fue un encargo del museo: *Origin of the World* (2004) es una sala oblonga, de hormigón en bruto, con un plano inclinado que la recorre en toda su longitud, también de hormigón; sobre este plano inclinado hay un gran óvalo negro, oblongo en la misma dirección que la propia sala. ¿Este óvalo está pintado, ahuecado, cubierto de lona? La instalación está hecha de tal manera que el espectador no puede decidirlo, se coloque como se coloque. Lo que es indiscutible, sin embargo, es que este óvalo tiene un gran poder de atracción*, la mirada ambulante del espectador se sumerge en él, como ya tendía a hacerlo con la obra de Courbet, que esta obra propone explícitamente releer. “Me gusta el hecho de que el espectador participe en el acto de mirar [...] la idea de que una obra de arte pueda decir ‘Ven, puedo llevarte lejos y mi espacio penetra en el tuyo’”.¹⁵

¹⁴ Entrevista con Douglas Maxwell (1990, en Bickers y Wilson, 2007, p. 335).

¹⁵ “Conversation with Nicholas Baume”, en N. Baume (dir.), *Anish Kapoor. Past, Present, Future*, Boston, Institute of Contemporary Art, 2008, p. 50 (citado en Anfam, 2010, p. 106).

Figura 3

Anish Kapoor, *Origin of the Word* (2004)



Fuente: Museo de Arte Contemporáneo para el Siglo XXI, Kanazawa.

La segunda obra que me gustaría mencionar, titulada *White Dark IX* (2002), es un cuenco circular de unos dos metros de diámetro con un borde tan curvado que se cierra sobre sí mismo, más bien como un erizo de mar (aunque no tan cerrado). Este cuenco está colgado en la pared, de modo que el ojo está a la altura de su centro, y pintado completamente de blanco. Pues bien, de este blanco emerge una profundidad extraordinaria hacia la que se inclina la mirada, aunque sea horizontalmente; porque el objeto no tiene fondo*, ya que carece de borde aparente (hablo del monocromo, no del cuenco).

Figura 4

Anish Kapoor, *White Dark IX* (2002)



Fuente: Museo de Arte Contemporáneo para el Siglo XXI, Kanazawa.

En cuanto a la tercera obra, *Parabolic Waters* (2000), es un cilindro de metro y medio de diámetro que se hace girar y se llena con un líquido rojizo. La presión centrífuga ahueca el espacio líquido en el centro del cilindro y forma un pequeño vórtice.

En las tres obras, la impresión de profundidad es evidente. Al exceder lo que cabe esperar de sus dimensiones y proporciones objetivas, depende de las perspectivas perceptivas que el artista consiga suscitar, siempre que el espectador se sitúe frente a la obra y dé así primacía a la dimensión de la profundidad sobre todas las demás dimensiones: dirección* del cuerpo hacia un espacio ilimitado* y abierto*; posición* a la vez de exterioridad* y de distancia* (“puedo llevarte lejos y mi espacio penetra en el tuyo”), aunque la obra esté al alcance de la mano; observación* convertida en átona*, inmobilizada* y cristalizada sobre lo que se presenta, no como un punto de fuga, ni como una línea de fuga, sino, lo que es aún más paradójico, como un plano de fuga.

Reconozcamos que las reproducciones fotográficas de estas obras no aportan en absoluto las sensaciones provocadas por las propias obras. Lo mismo ocurre con las fotografías de los fenómenos naturales antes mencionados, aunque el ángulo de toma sea “en picada”, “plongée”, como se dice en francés. El análisis de algunas fotografías podrá así servir de contraejemplo al análisis de la profundidad: ésta no se experimenta de manera plausible sino a través de los espacios tridimensionales.

Figura 5

Entrada de la gruta *Archée* en Mouthier-Haute-Pierre (Doubs, Francia)



Fuente: Fotografía de J.Y.B. Devot (Licencia CC BY-SA 4.0).

Figura 6

Abismo de Krubera (Georgia)



Fuente: Fotografía (en modo clavado total) de misterfly.fr

El sujeto espectador de estas fotografías proyecta o reconstruye una profundidad objetivada sin experimentar las sensaciones inherentes a los volúmenes huecos. La cuestión de las posibles correspondencias entre las perspectivas perceptivas de las imágenes y las perspectivas perceptivas de los volúmenes merecería sin duda un examen profundo; en cualquier caso, tales correspondencias no son necesarias en los casos presentes. Comentaremos únicamente la imagen 4: el desenfoco* en el centro de la imagen, debido a una gran “profundidad de campo”, como se dice, tiene todas las posibilidades de ser captado nítidamente* por la mirada; la posición* de esta mirada permanece definitivamente exterior* a la escena representada, a pesar de la posibilidad de un desembrague hacia la mirada de los espeleólogos (uno de ellos mirando hacia abajo), ya que la monumentalidad* aparente del lugar no es muy manifiesta (sólo es eficaz en la parte izquierda de la foto, debido al corte de la pared, y quizás al suscitar un efecto háptico, permite sentir un cierto efecto de altura); la dirección* de la mirada es variablemente globalizante* o localizante* (apegada a los detalles), como ocurre generalmente con las imágenes fotográficas. Estas perspectivas de la fotografía de la sima no tienen nada en común con las sensaciones inherentes a la profundidad.

Sin embargo, no prejuzgo los efectos de profundidad que pueden obtenerse con los medios de la pintura y el cine porque estos medios solicitan el cuerpo percibiente de una manera mucho más significativa que la fotografía. La fotografía objetiviza el espacio tridimensional; consagra una mirada “pura”, no encarnada en un cuerpo (salvo a fuerza de desembragues

reflexivos y otras estrategias enunciativas que aquí no importan). En definitiva, opera respecto al espacio un efecto espejo similar a la auto-objetivación* provocada por el modo en que el entendimiento puede ausentarse de la percepción al sujeto que percibe. El acto de conocer, en efecto, “percibe” el mundo como una imagen (Coccia, 2010).

Me gustaría cerrar el examen de los efectos de la profundidad mencionando la situación —trágica— en la que el sujeto es, contra su voluntad, privado de un cuerpo. La situación en cuestión, ya imaginada por Platón en la alegoría de la caverna, es desgraciadamente muy real. Consiste en el despertar en una habitación de hospital, tras un grave accidente, de personas que padecen una cuadriplejía “C3” o “C4” (llamadas así por la fractura de las vértebras cervicales), según la cual el propio movimiento de la cabeza está prohibido. La cabeza de estos pacientes se mantiene en posición vertical, con la mirada dirigida hacia el techo, mientras que el resto del cuerpo está completamente paralizado. Quien se despierta en tales condiciones carece sencillamente de puntos de referencia para comprender la naturaleza de lo que le sucede. ¿Sigue siendo posible percibir, a través de los ojos y los oídos, en total inmovilidad? Los trabajos a los que me he referido sobre este tema, los de Henri Ey *et al.* (1947) y Jean-Claude Colombel (2002), son muy claros: tales percepciones no son suficientes para que la conciencia se capte a sí misma. Sin la garantía del cuerpo —del *impulso** propio del cuerpo— la conciencia no puede representarse a sí misma y no consigue constituir el sujeto que percibe.

La rehabilitación a la vida, es decir, al sentido, en estos casos extremos, será más satisfactoria a través del oído que de la vista. ¿Por qué? Porque el oído, mucho más que la vista, relaciona el espacio con el tiempo. ¿Un paso se acerca* o se aleja*? Esto sitúa al oído en una *perspectiva perceptual*. Poco a poco, los pasos se diferencian por su cadencia, su sonido, su fuerza, de modo que un paso se acerca, y entonces una voz confirma que la aproximación de ese paso era efectivamente la de una persona concreta en la que uno estaba pensando. En otras palabras, los acontecimientos van dirigiendo* poco a poco la atención del sujeto. Porque sólo en un mundo en el que se producen muchos acontecimientos pueden producirse otros, sin que se haya esperado de ellos más que la posibilidad de que se produzcan, lo que significa un equilibrio entre lo esperado y lo inesperado, lo conocido y lo desconocido. La audición no sólo produce el *efecto-espejo* correlativo a la comprensión, también produce, y de antemano, un *efecto-resonancia* gracias al cual la percepción es la percepción de un espacio en el que el propio oído está situado.

El resto es literatura. Es su papel, de hecho, frustrar lo improbable. “La ventana reanudó su tranquilo resplandor, la fijeza de su mirada flamígera, perdida en las misteriosas profundidades del parque”,¹⁶ escribe Émile Zola. Aquí la mirada, la de una ventana, dispone

¹⁶ El admirable pasaje de *Su Excelencia Eugenio Rougon*, del que acabo de citar la última frase, merece ser citado íntegramente: “La noche estaba muy oscura, era una noche del mes de octubre, sin una sola estrella, sin

de un cuerpo de luz para perderse en la noche, y juega con su poder de proyección para conectar* las distancias que separan* este cuerpo de los objetos a los que apunta. Los efectos de profundidad no podrían expresarse mejor de forma condensada.

Referencias

- Alloa, E. (2020). *Partages de la perspective*. Fayard.
- Anfam, D. (2010). *Anish Kapoor*. Phaidon.
- Badir, S. (2017). Note de synthèse sur l'aspectualité spatiale. *Lexia*, (27-28), 133-156.
- Badir, S. (2021). Notes contre l'aspectualisation actorielle. En D. Bertrand e I. Darrault-Harris (Eds.), *À même le sens. Hommage à Jacques Fontanille* (pp. 464-471). Lambert-Lucas.
- Bertrand, D. (1985). *L'espace et le sens*. Hadès-Benjamins.
- Beyaert-Geslin, A. (2012). *Sémiotique du design*. Puf.
- Bickers, P. y Wilson, A. (Eds.) (2007). *Talking Art 1: Interviews with Artists Since 1976*. Ridinghouse.
- Coccia, E. (2010). *La vie sensible*. Payot & Rivages.
- Colombel, J.-C. (2002). Détresse et profondeur: L'invention de l'espace chez le tétraplégique. En R. M. Palem (Dir.), *La Profondeur*. L'Harmattan.
- Descola, P. (2021). *Les Formes du visible*. Seuil.
- Ey, H., Ajuriaguerra, J. de y Hécaen, H. (1947). *Neurologie et psychiatrie*. Hermann.

un soplo de viento, negra y como muerta. A lo lejos, altísimos árboles formaban como promontorios de tinieblas. De cuanto tenía ante sí, apenas si se distinguía la palidez de los senderos. A cien pasos de la terraza, se detuvo. Con su sombrero en la mano, de pie frente a la noche, recibió en el rostro, por unos instantes, todo el frescor que caía. Aquello sirvió para tranquilizarle, fue algo así como un baño de fuerza. Y se entretuvo en observar sobre la fachada, en su parte izquierda, una ventana que aparecía iluminada; las demás ventanas se iban apagando, y bien pronto fue aquella sola la que horadaba, por así decirlo, con su luminosidad, la dormida masa del castillo. El emperador velaba. De repente, le pareció ver su sombra, una cabeza enorme, atravesada por dos puntas de bigote; pasaron después otras dos sombras, la una muy delgada, la otra robusta; tan ancha, además, que ocultaba toda la luminosidad. Reconoció claramente, en esta última, a la colosal silueta de un agente de la policía secreta, con el cual Su Majestad se encerraba durante horas y horas, por el simple gusto de hacerlo; y, al pasar nuevamente la sombra de menor volumen, imaginó que bien podía tratarse de una sombra de mujer. En un momento dado, todo aquello desapareció y la ventana vino a recobrar su tranquila luminosidad, la fijeza de su mirada de llama, perdida en las misteriosas profundidades del parque” (Zola, 2019, p. 1044).

- Flores, R. (2015). *Sucesos y relato. Hacia una semiótica aspectual*. INAH y Ediciones del Lirio.
- Fontanille, J. (1989). *Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur*. Hachette.
- Fontanille, J. (Dir.) (1991). *Le discours aspectualisé*. PULIM y Benjamins.
- Fontanille, J. y Couégnas, N. (2018). *Terres de sens: Essai d'anthroposémiotique*. Pulim.
- Greimas, A. J. (1973). *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Fragua.
- Greimas, A. J. (1975). *Du sens*. Seuil.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (Dirs.) (1986). *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Vol. 2). Hachette.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1990). *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje Tomo I*. Gredos.
- Haspelmath, M. (2010). Comparative concepts and descriptive categories in crosslinguistic studies. *Language*, 86(3), 663-687.
- Hjelmslev, L. (1935-1937). *La Catégorie des cas* (2 vols.). Levin & Munksgaard.
- Imbs, P. (1960). *L'emploi des temps verbaux en français moderne: Essai de grammaire descriptive*. Klincksieck.
- Kapoor, A. (2000). *Parabolic Waters* [Instalación]. Museo de Arte Contemporáneo del Siglo XXI de Kanazawa, Kanazawa, Japón.
- Kapoor, A. (2002). *White Dark IX* [Escultura]. Museo de Arte Contemporáneo del Siglo XXI de Kanazawa, Kanazawa, Japón.
- Kapoor, A. (2004). *Origin of the Word* [Instalación]. Museo de Arte Contemporáneo del Siglo XXI de Kanazawa, Kanazawa, Japón.
- Latour, B. (2012). *Enquête sur les modes d'existence: Une anthropologie des Modernes*. La Découverte.
- Leone, M. (Ed.) (2017). *Aspettualità / Aspectuality*. *Lexia*, (27-28).
- Poe, E. A. (2018). *Historias extraordinarias*. Traducción de Julio Cortázar. Fábula Ediciones.
- Stoichita, V. (1993). *L'Instauration du tableau: Métapeinture à l'aube de temps modernes*. Méridiens-Klincksieck.
- Teixeira, L. (2017, 30 de mayo-2 de junio). *Pour une description aspectuelle du mouvement* [Comunicación en congreso]. Congreso de l'Association française de sémiotique.

Zilberberg, C. (2006). *Éléments de grammaire tensive*. Pulim.

Zola, E. (2019). *Su Excelencia Eugenio Rougon*. Titivillus.

Acerca del autor

Sémir Badir es director de investigación del Fondo Belga para la Investigación Científica y profesor de la Universidad de Lieja. Es un lingüista especializado en semiótica. Sus intereses de investigación se centran en los aspectos epistemológicos de las teorías lingüísticas y semióticas, así como en los modelos conceptuales aplicados a las formas artísticas. Últimas obras publicadas: *Magritte et les philosophes* (2021), *Les pratiques discursives du savoir. Le cas sémiotique* (2022) y, bajo el colectivo Ltr13, *Le discours linguistique. Gestes et imaginaires du savoir* (2024).

Texto recibido: 07/11/2024; Revisado: 03/02/2025; Aceptado: 10/02/2025

Contenido publicado en acceso abierto bajo una licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Seminario de Estudios de la Significación

Casa de la Palma, 4 Sur 303, Primer Piso, Col. Centro, C.P. 72000, Puebla. Pue., México.

Tel. +52 222 2295502, semioticabuap@gmail.com

<https://topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem>