

Aspectualidad y descripción

María Isabel Filinich
Universidad Autónoma de Puebla

Una revisión terminológica

No deja de ser interesante volver sobre el lenguaje ordinario cuando se trata de precisar el significado particular que una disciplina le asigna a un término para transformarlo en un concepto de su cuerpo teórico.

Así, si revisamos los usos del vocablo aspecto a través de las acepciones que recoge el diccionario, la siguiente definición general y ejemplos aparecen consignados: “Apariencia de las personas y los objetos a la vista. El aspecto venerable de un anciano; el aspecto del campo, del mar”.¹ Es fácil notar que el significado acentúa la necesaria presencia de una mirada proyectada sobre las cosas para que éstas se muestren bajo algún *aspecto*, esto es, ostenten algún rasgo que la mirada percibe como prototípico. Reconocemos así que el uso habitual del término no se aleja del significado etimológico del mismo. En efecto, *aspecto* proviene del participio pasado del verbo latino *aspicio, aspexi, aspectum (ad specio)*, que significa mirar, lan-

¹ *Diccionario de la Lengua Española*, 19ª ed., Madrid: Real Academia Española, 1970.

zar la mirada hacia o sobre, contemplar; examinar, considerar; percibir, ver; mirar a, estar orientado hacia. De este verbo procede el sustantivo *aspectus*, *-us* que designa la acción de mirar, mirada, y también es utilizado para nombrar el sentido de la vista, la facultad de ver, la perspectiva, el campo visual.²

Tanto en su acepción vulgar como en la etimológica el término alude a la vinculación entre una mirada y un objeto, relación que opera una descomposición en partes del objeto del cual se retiene algún elemento o se destaca algún rasgo.

La gramática, como es sabido, considera dentro de las categorías de análisis del verbo, el aspecto, al cual define como el punto de vista desde el cual se presenta la acción. En efecto, el verbo no sólo es susceptible de presentarse en un modo, tiempo, persona y voz específicos, sino también, bajo algún *aspecto*. Es así que, considerada la acción no en tanto vinculada con otras acciones en la cadena temporal, sino observada en sí misma, en tanto expresión de un proceso (R. Martin, 1971), es posible reconocer que los verbos pueden caracterizarse por la extensión de tiempo que ocupan (aspecto puntual / aspecto durativo), por la manera —en distensión o en tensión— como se muestra la acción ante la conciencia (aspecto de lo realizado y de lo irrealizado) o bien, por la focalización de la acción en alguno de los momentos de su devenir, ya sea en su inicio o en su terminación (aspecto incoativo / aspecto terminativo). Esta concepción del aspecto implica considerar que la acción pone en escena la mirada de un *observador* que puede expandir la acción y analizarla en su interioridad, esto es, segmentarla en partes y focalizar alguna de ellas.

Siendo el dominio propio de la semiótica el del discurso, la consideración del aspecto requiere ser reformulada para dar cuenta de este tránsito del nivel de la lengua al de su ejercicio,

² Ver el *Diccionario Ilustrado latino-español, español-latino Spes*, 6ª ed., Barcelona: Bibliograf, 1964.

pasaje que instaura un nuevo dominio de fenómenos cuyo estudio, a su vez, repercute en una teoría de la lengua.

La primera advertencia en el ámbito discursivo que obliga a producir nuevas denominaciones —como veremos enseguida— es la expansión de la afectación aspectual a otras partes del discurso, es decir, que el aspecto no se limita a ser una categoría del verbo sino que se manifiesta también en otros elementos y en otro nivel.

En la medida en que el aspecto puede afectar ya no a un morfema sino a un enunciado (trátese de una frase, una secuencia o el discurso en su totalidad), se hablará de *aspectualidad* para designar esta dimensión del discurso que resulta de las operaciones aspectuales, para las cuales se reserva el concepto de *aspectualización*.³

Esta afectación de porciones más extensas del discurso conlleva otra expansión: la aspectualización no sólo incide en la configuración del tiempo sino también en la del espacio y en la calificación del desempeño actorial.

Con respecto a la afectación de la puesta en discurso de la temporalidad, la aspectualización, esto es, la instalación de un observador en el discurso, hace que la acción sea percibida como un proceso, el cual posee una duración, que puede ser interpretada ya como extensión en el tiempo (y entonces escandirse en

³ Estas demarcaciones terminológicas que reservan el vocablo *aspecto* para aludir a una de las categorías del verbo e instituyen los otros dos términos, *aspectualidad* y *aspectualización*, el primero para hacer referencia al resultado logrado mediante la aplicación de un cierto procedimiento discursivo, y el segundo, para nombrar un conjunto de operaciones que transforman las acciones en procesos, los espacios en lugares y la ejecución de acciones por parte de un actor en cualidades, la hemos tomado del prefacio realizado por Greimas y Fontanille a las Actas del coloquio "Linguistique et Sémiotique I" celebrado en la Universidad de Limoges en 1989 y publicadas con el título *Le discours aspectualisé*, bajo la dirección de J. Fontanille, en 1991. Las precisiones terminológicas allí explicitadas, si bien no tienen el propósito de fijar de manera definitiva un campo todavía en vías de estructuración, sí permiten realizar ciertas distinciones básicas para afrontar el problema que nos ocupa.

términos cuantitativos, tales como horas, días, meses) o bien ser concebida como *tempo* (y entonces dar lugar a oposiciones cualitativas de intensidad, tales como rápido vs. lento).

Así como la aspectualización temporal da lugar a la *duración*, la aspectualización espacial instala la *distancia*, concepto entonces equivalente al de duración. Es la actuación del observador lo que permitirá percibir la distancia, a través de su mirada, de sus posibilidades de desplazamiento y de la accesibilidad o inaccesibilidad de los objetos. Tales movimientos aspectualizan el espacio en la medida en que todo recorrido espacial construye *lugares* que devienen otros tantos aspectos del espacio.

En cuanto a la aspectualización del desempeño actorial, ésta se refiere a la cualidad de la realización. En este sentido, afirman Greimas y Courtés (1991: 27):

Una misma acción, realizada por sujetos que posean la competencia necesaria, puede ser discursivizada en una realización elegante o torpe, de gesto seguro o titubeante, lo que sólo se concibe, una vez más, en relación con un observador que desempeña el rol de medida.

Digamos entonces que la aspectualización implica un procedimiento discursivo por el cual el enunciador delega en un observador⁴ instalado en el discurso la facultad de transformar el hacer en proceso y, de este modo, descomponerlo en fases para

⁴ El concepto de *observador* no debe dar lugar a ser comprendido en sentido antropomorfo, si bien la operación de observación en un texto puede ser llevada a cabo, por ejemplo, por un personaje. Aquí se designa como *observador* a un simulacro discursivo por el cual se proyectan puntos de vista en el enunciado, de ahí que el observador constituya una instancia a la cual se le pueden atribuir operaciones de la dimensión cognitiva de la enunciación. En términos de Fontanille, "el observador es, al menos, el simulacro por el cual la enunciación va a manipular, por intermedio del enunciado mismo, la competencia de observación del enunciatario" (1989: 17). Puede decirse entonces que, mediante la organización de los puntos de vista en el discurso —esto es, la instalación de un observador— el enunciador ofrece al enunciatario un lugar en el cual instalarse, una posición a asumir frente al enunciado.

focalizar algún momento de ese devenir. Esta descomposición en fases puede presentarse como discontinua o como continua, o más bien, como una síntesis de ambas, tal como sostiene Fontanille (1991: 128):

La aspectualización del discurso se presenta intuitivamente a la vez como segmentación del proceso en aspectos y como modulación continua de ese mismo proceso, y esta síntesis de lo continuo y lo discontinuo es sin duda uno de sus rasgos específicos.

En síntesis, entendemos por *aspectualidad* una dimensión del discurso que comprende toda afectación aspectual de unidades discursivas, sean éstas de carácter temporal, espacial o actorial; y por *aspectualización*, el conjunto de operaciones realizadas por el observador que transforman la acción en proceso, el espacio en lugares y el desempeño actorial en cualidades.

El discurso descriptivo: lugar de operaciones aspectuales

"La aspectualización está en el corazón del proceso descriptivo": esta sugerente afirmación de Adam y Petitjean (1989: 134) —de la cual los autores no extraen toda la riqueza que conlleva— cobra una significación más fecunda a la luz de las definiciones precedentes. En el estudio sobre el texto descriptivo de los autores mencionados, el concepto de aspectualización aparece limitado en su alcance a dos operaciones: la descomposición en *partes* del objeto y la enumeración de *propiedades* (calificativas o funcionales) del objeto de descripción. La aspectualización es así, junto a la tematización⁵ y la

⁵ Por *tematización* Adam y Petitjean entienden aquel procedimiento por el cual un aspecto (parte o propiedad de un objeto) puede devenir un tema (un subtema) descriptivo y dar lugar a una nueva expansión en partes o propiedades a través de la aspectualización.

asimilación,⁶ una de las operaciones fundamentales de la descripción.

La afirmación de Adam y Petitjean acerca del lugar central que ocupa la aspectualización en el proceso descriptivo nos impulsa a recorrer un camino inverso al de ellos, esto es, en vez de restringir el concepto de aspectualización tal como ellos mismos declaran haber hecho,⁷ nos parece más fecundo expandir dicho concepto así como hacernos cargo de las implicaciones teóricas y virtudes analíticas de tal expansión. Esta posibilidad, que los estudios semióticos contemporáneos sobre la aspectualización nos ofrecen, intuimos que redundará en una mejor comprensión de los textos o segmentos textuales con predominio de lo descriptivo.

Un ejemplo

Procederemos a observar un texto en el cual domina la descripción para reconocer la dimensión aspectual en toda su amplitud. De la novela de Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, texto en el cual la descripción ocupa un lugar privilegiado, hemos escogido el fragmento en el cual se describe el inicio del carnaval en las calles de Venecia, ciudad a la que arriba el amo indio con su criado:

En gris de agua y cielos anublados, a pesar de la suavidad de aquel invierno; bajo la grisura de nubes matizadas de sepia cuando se pintaban, abajo, sobre las anchas, blandas, redondeadas ondulaciones —emperezadas en sus mecimientos sin espuma— que se abrían o se entremezclaban al ser devueltas de una orilla a otra; entre los difuminos de acuarela muy lavada

⁶ La *asimilación* designa la puesta en relación de aspectos de objetos aparentemente extraños unos a otros. Esta operación se manifiesta en comparaciones, metáforas, negaciones, procedimientos frecuentes en el texto descriptivo.

⁷ Véanse las páginas 130 y 134 de *Le texte descriptif* donde se mencionan explícitamente la restricción y simplificación realizadas.

que desdibujaban el contorno de iglesias y palacios, con una humedad que se definía en tonos de alga sobre las escalinatas y los atracaderos, en llovidos reflejos sobre el embaldosado de las plazas, en brumosas manchas puestas a lo largo de las paredes lamidas por pequeñas olas silenciosas; entre evanescencias, sordinas, luces ocres y tristezas de moho a la sombra de los puentes abiertos sobre la quietud de los canales; al pie de los cipreses que eran como árboles apenas esbozados; entre grisuras, opalescencias, matices crepusculares, sanguinas apagadas, humos de un azul pastel, había estallado el carnaval, el gran carnaval de Epifanía, en amarillo naranja y amarillo mandarina, en amarillo canario y en verde rana, en rojo granate, rojo de petirrojo, rojo de cajas chinas, trajes ajedrezados en añil, y azafrán, moñas y escarapelas, listados de caramelo y palo de barbería, bicornios y plumajes, tornasol de sedas metido en turbamulta de rasos y cintajos, turquerías y mamarrachos, con tal estrépito de címbalos y matracas, de tambores, panderos y cornetas, que todas las palomas de la ciudad, en un solo vuelo que por segundos ennegreció el firmamento, huyeron hacia orillas lejanas (pp. 33 y 34).

Una única y extensa frase da forma a este fragmento: mediante una amplificación en cadena y construcciones paralelísticas, la frase alcanza una duración y tensión máximas antes de la aparición del verbo principal y el sujeto (*había estallado el carnaval [...]*) lo cual permite prorrogar su clausura insertando nuevas amplificaciones, después de la cesura que produce la ubicación central del verbo y del sujeto principales.

Los tres tipos de aspectualización señalados —espacial, actorial y temporal— se ordenan aquí secuencialmente conforme a la estructura gramatical de la frase. Así, la frase comienza por un enlistado de complementos circunstanciales de lugar (aspectualización espacial), se continúa con el verbo principal en forma personal (aspectualización temporal) seguido del sujeto principal, al cual se adhiere una serie de circunstanciales de modo (aspectualización actorial). Siendo la

estrategia de construcción del discurso, en este caso, la expansión extrema de la propia estructura de la frase, resulta que aquí los procedimientos discursivos se apoyan en la organización gramatical de la frase. Podríamos representar esquemáticamente esta correspondencia en el texto de Carpentier entre el orden gramatical y el orden del discurso —sólo en lo que a la aspectualización se refiere— de la siguiente manera:

ORDEN GRAMATICAL	Circunstanciales de lugar	Verbo	Sujeto	Circunstanciales de modo
ASPECTUALIZACIÓN	Aspectualización espacial	Aspectualización temporal	Aspectualización actorial	

Esta correspondencia evidentemente se presenta aquí por el hecho ya señalado de que la composición discursiva explota las posibilidades de amplificación extrema de la estructura gramatical de la frase, y no será el caso en otros textos. De todas maneras, indicar la correspondencia sirve a dos fines: mostrar una estrategia discursiva y dar cuenta, mediante otro criterio, de la presencia de diversos tipos de aspectualización.

Realizadas estas observaciones de paso, nos interesa centrarnos en el nivel discursivo para reconocer allí, en un texto con predominio de lo descriptivo, el modo de funcionamiento de la aspectualización.

Los rasgos descriptivos

Una rápida observación del modo de organización de los elementos presentes en la frase nos permite advertir el predomi-

nio de lo descriptivo por la presencia de ciertos rasgos característicos:⁸

- a) un pantónimo o tema-título podría condensar el fragmento y sirve de anclaje para el despliegue posterior: *el inicio del carnaval*;
- b) el despliegue paradigmático de propiedades (aquí, predominantemente cromáticas y sonoras, pertenecientes al entorno y al carnaval) procede, primero, articulando las propiedades del entorno mediante proposiciones descriptivas de *puesta en situación*, y luego, tematizando el estallido mediante proposiciones descriptivas *funcionales* alusivas al modo como se desarrolla la acción;
- c) proliferan las figuras y los términos especializados para nombrar las variaciones cromáticas y sonoras;
- d) hay una marcada alusión a otras artes (en particular, la pintura y la música), no sólo a través de la presencia del campo léxico respectivo, sino también a través de la inclusión de ritmos específicos;
- e) la especial distribución de los enlaces provoca la imagen de la presencia simultánea y yuxtapuesta de las propiedades percibidas.

Este conjunto de rasgos presentes en la superficie del texto obedece a ciertos procedimientos subyacentes, de entre los cuales nos interesa analizar la aspectualización.

⁸ Hamon (1991), en su *Introducción al análisis de lo descriptivo*, ha desarrollado extensamente y de manera sistemática los rasgos que señalan en un texto el dominio de lo descriptivo. Por mi parte, en un trabajo dedicado a desarrollar una concepción semiótica de la descripción (1999) he retomado las ideas de Hamon con respecto al enunciado descriptivo y he reflexionado sobre los rasgos de la enunciación descriptiva, en particular, sobre las dimensiones cognitiva y pasional de la enunciación descriptiva. Aquí, sólo hacemos mención de algunos de los rasgos que caracterizan el enunciado y la enunciación descriptiva, presentes de manera más enfática en nuestro ejemplo. Nos basamos también en el modelo de análisis del texto descriptivo propuesto por Adam y Petitjean (1989).

El primer paso a dar para analizar la aspectualización del discurso es el reconocimiento de la proyección de la mirada (o de la percepción, en general) de un observador. El recorrido efectuado por el observador obligará a una fragmentación de lo observado construyendo así el objeto con el conjunto parcial de las partes y propiedades percibidas. Esta actividad, como decíamos, podrá proyectarse sobre el espacio, sobre el tiempo y sobre el desempeño actorial. Veamos cómo se manifiesta la actividad del observador en el fragmento citado, distinguiendo las dimensiones sobre las cuales opera la aspectualización.

Aspectualización espacial

[...] una aspectualización puede estar instalada en el espacio delimitado por la mirada, entre lugares más o menos distantes; la distancia, aprehendida por la vista, permite distinguir los objetos (o sujetos) inmediatamente accesibles (incoativo) o inaccesibles al tacto (terminativo).

Esta afirmación consignada en la entrada referida a la aspectualización espacial del Diccionario de Greimas y Courtés (1991: 27) nos permite reflexionar acerca del recorrido que el observador realiza sobre el espacio y la selección que efectúa para construir el lugar a escala apropiada para el desempeño del actor.

En el texto escogido, el lugar (el paisaje veneciano) en el cual irrumpirá la presencia del *actor* (el carnaval), se construye mediante el despliegue de aquellas propiedades del entorno que para el *observador* (la mirada que recorre el paisaje) resultan relevantes. Aquí se puede apreciar esta actuación del observador como actante que se posiciona frente a lo observado estableciendo el campo de presencia donde se ejercerá la actividad perceptiva.

De entrada, en este texto, asistimos a la manifestación de ese campo de presencia⁹ del cual se enfatiza, primeramente, el dominio espacial: el observador orienta su mirada hacia un vasto entorno que provee una profundidad abierta, inacabada, donde podrá efectuar la actividad perceptiva. El primer movimiento del texto —hasta la aparición del verbo y del sujeto principales— representa, de manera más fuerte, la *orientación*, esa operación semiótica por la cual el sujeto tiende afectivamente y con mayor o menor intensidad hacia el mundo y, de manera más débil, la *captación*, operación por la cual una presencia es percibida como una posición en el espacio y con determinada extensión.

En efecto, si nos detenemos en esta primera parte de la frase, podemos realizar varias observaciones:

- a) con respecto al establecimiento de un campo de presencia, es posible apreciar que aquello que aquí afecta a una sensibilidad es un conjunto de cualidades cromáticas. Así, los términos *gris, grisura, matizadas de sepia, difuminos de acuarela, tonos de alga, llovidos reflejos, brumosas manchas, evanescencias, sordinas, luces ocreas, sombra de los puentes*, y más adelante, *grisuras, opales-*

⁹ Fontanille (1998) concibe el campo de presencia como un campo posicional compuesto por los siguientes elementos: un centro de referencia (el cuerpo sensible), los horizontes del campo (que delimitan el dominio de la presencia) y la profundidad del campo, que es la distancia percibida entre el centro y los horizontes. Percibir una presencia implica, por una parte, sentir que algo nos afecta con cierta intensidad (es ésta la operación semiótica de *orientación*) y, además, advertir que ocupa una cierta posición y que posee cierta extensión (ésta es la operación de *captación*). Ahora bien, los actantes de un campo posicional que llevan a cabo los actos de orientación y de captación son las *fuentes*, las *metas* y los *actantes de control* (que administran la relación entre los dos primeros y puede, muchas veces, asumir la forma de un *obstáculo*). Hay fuentes, metas y actantes de control de la orientación y de la captación.

Además, la afectación de un cuerpo sensible por efecto del juego de las apariciones y desapariciones que operan en un campo de presencia, pone en movimiento los estados afectivos del sujeto, los cuales, a su vez, pueden ser descritos en términos de fases de un esquema afectivo (Fontanille y Zilberberg, 1998).

cencias, matices crepusculares, sanguinas apagadas, humos de un azul pastel, extraen de la apariencia del entorno sólo aquellos elementos cromáticos (a excepción de uno de índole sonora —*sordina*— pero que participa de sus mismas características) que desdibujan los contornos, que esfuman los tonos para realzar los matices sombríos y que, mediante la sustantivación de adjetivos, hace de la cualidad una sustancia, transformando la etérea luminosidad en una materia pregnante;

- b) con respecto a las operaciones puestas en escena, hay una orientación fuerte del sujeto hacia el mundo y una captación débil: el cromatismo convoca la atención del sujeto desdibujando los contornos y, por lo tanto, pluralizando de manera indeterminada las figuras apenas esbozadas: *cielos, nubes, ondulaciones, iglesias, palacios, escalinatas, atracaderos, plazas, paredes, sordinas, luces, puentes, canales...* se desvanecen tras las tonalidades que difuminan sus límites e impiden captar claramente su extensión;
- c) en cuanto a la profundidad del campo, ésta alcanza horizontes indefinidos y vagos: la mirada se extiende sobre las cualidades cromáticas del entorno distante, distancia de la cual atestigua la bruma que separa las figuras del centro de observación: a su vez, la bruma actúa como una suerte de obstáculo que regula el ejercicio de la captación perceptiva;
- d) en relación con los estados afectivos del sujeto sensible, la percepción pone en juego, articula, una variación sensible externa con una variación interna, afectiva: aquí, la tenue variación cromática se asocia con un efecto de tristeza y de quietud (*tristezas de moho, quietud de los canales*).

Estas observaciones sobre la escena que el texto describe, escena en la cual queda plasmado el lugar en el que desplegará su hacer el actor, nos conducen a reconocer el momento de las operaciones aspectuales ejercidas sobre el espacio. La experiencia sensible, en tanto primera articulación de la significación, constituye el dominio donde se ejerce la aspectualización y la modalización. Para referirnos sólo a la primera de ellas, que es el propósito de este trabajo, diremos que, con respecto a la aspectualización espacial, el entorno se muestra a la mirada del observador predominantemente en su dimensión cromática. Así, del agua, de los cielos y las nubes, se capta su grisura y tonos sepia, de los puentes su sombra, del crepúsculo, sus matices, de los cipreses, el esbozo. Las figuras están allí sólo como sostén de la coloración que proyectan, todo parece carecer de volumen, sólo la profusa gama de tonalidades pastel tiene un espesor y se torna una presencia.

Este cromatismo pastel de tonos esfumados, al desdibujar los contornos, produce un efecto de pluralización indefinida sobre todo lo nombrado. En esta primera parte de la frase hay un marcado predominio del plural: dado que los adjetivos toman el lugar de los sustantivos, como dijimos más arriba, las cualidades cromáticas a la vez que se sustancializan se multiplican en variaciones infinitas que vuelven innumerable todo lo que tocan. Este proceso de “pluralización de las figuras del mundo en el momento de su captación perceptiva”, por efecto de la aspectualización, ha sido señalado por Fontanille (1991) como uno de sus rasgos característicos.

La selección de la dimensión cromática está reforzada en el texto por la presencia no sólo del campo léxico de los colores y tonos (*gris, grisura, sepia, tonos de alga, brumosas, ocre, sombra, matices, azul pastel...*) sino por la clara referencia al arte de la pintura. Abundan en el fragmento términos que la evocan: *pintaban, difuminos de acuarela, desdibujaban, esbozados...* Puede decirse que el observador ha proyectado sobre el entorno una mirada guiada por el conocimiento de la pin-

tura veneciana de la época, al punto que pareciera que más que describir una ciudad se describe alguna de aquellas “vistas” de Venecia de los famosos *vedutisti* del siglo XVIII: Canaletto, Bellotto o Guardi.¹⁰

Aspectualización actorial

Si nos detenemos ahora en la segunda parte de la frase, la que se desenvuelve después de la aparición del sujeto, advertiremos que un nuevo despliegue de propiedades, en particular cromáticas y sonoras, tiene lugar. Tales propiedades están ahora referidas al modo como el sujeto (*el carnaval*) realiza la acción, por tal razón, se trata aquí de una *aspectualización actorial*. La acción —el estallido— se califica, por una parte, mediante la separación de lo que antes aparecía fundido: de los tonos indefinidos con variados matices se pasa a una profusión de colores primarios; y por otra, mediante la enumeración de instrumentos musicales.

La aspectualización del modo como la acción es realizada por el actor, procede seleccionando las dimensiones cromática y sonora de la realización actorial. De los numerosos aspectos que hubieran podido caracterizar la actuación de este actor, en este momento del texto, el observador escoge la presencia del color y del sonido: se calificará la actuación del carnaval ciñéndola a su irrupción en el campo de la mirada y de la audición.

Con respecto a la dimensión cromática, se enlistan colores primarios acompañados por sustantivos con función adjetiva:

¹⁰ Recordemos que la forma predilecta de los paisajistas de la escuela veneciana del XVIII fueron las *vedute* o vistas en perspectiva. Entre sus cultivadores destacaron Antonio Canal, apodado *Canaletto* (1697-1768), Bernardo Bellotto (1720-1780) y Francesco Guardi (1712-1793). La descripción del texto de Carpentier parece acercarse más a la obra de este último, por sus preferencias (en particular en las “vistas” de Venecia) por los tonos esfumados y, en sus últimas composiciones, por una luminosidad melancólica y crepuscular (como en el *Capriccio* de los Uffizi).

amarillo naranja, amarillo mandarina, amarillo canario, verde rana, rojo de petirrojo. (Observemos al pasar que, en contraste con el primer movimiento en el cual los adjetivos se sustantivan, aquí aparece el procedimiento inverso.) Además, se enumeran partes del vestuario que multiplican los colores: *moñas, escarapelas, bicornios y plumajes, sedas, rasos y cintajos.* El estallido en colores y en accesorios ostentosos son los aspectos que impactan a este observador que trae consigo la imagen parda y grisácea del entorno veneciano.

La presencia del carnaval se impone a la mirada desplazando del campo la tonalidad difusa del paisaje urbano. Aquí, la aspectualización produce el efecto de la aglomeración mediante la yuxtaposición de colores y de accesorios. Si antes, al comienzo de la frase, la pluralización obedecía a la difuminación de los contornos, ahora obedece al choque de contrastes y a la convivencia de elementos discordantes. Es de notar también, la perturbación afectiva que produce este conjunto heteróclito en el ánimo del observador, movido inicialmente por la evocación del arte pictórico de la época.

Con respecto a la dimensión sonora, el propio nivel fónico del texto dobla la intención semántica del mismo: la sonoridad de los instrumentos evocados se muestra en la cadencia rítmica de la frase que enlaza, primero, palabras esdrújulas (*estrépito / címbalos*) y luego, graves (*tambores / panderos / cornetas*) convocando con el lenguaje el ritmo de tiempos regulares y simples de la música carnavalesca.

En esta segunda parte de la frase asistimos, como ya lo hemos podido observar, a varias transformaciones, la más espectacular de todas es, quizás, la alteración del ritmo. Si la expansión descriptiva precedente instala al lector en la lenta cadencia del período largo, amplificado al máximo por sucesivas tematizaciones,¹¹ esta segunda parte, se construye con períodos breves que producen una extrema aceleración rítmica. Este repentino vér-

¹¹ Ver la nota 5.

tigo de colores, de adornos y de elementos sonoros, produce la imagen del movimiento incesante a través de la proliferación de enlaces: si antes, en la primera parte de la frase, los enlaces eran mínimos, ahora invaden el texto para introducir un ritmo sincopado, el cual se refuerza por la inserción de vocablos también sincopados: *tornasol, turbamulta*.

Hay también un tránsito hacia el predominio del singular: la fragmentación de lo observado, si bien no se define claramente en sus contornos (más bien se acerca a una pintura impresionista) sí acentúa, a través de la forma singular de las palabras (*amarillo, verde, rojo, añil, azafrán*) la profusión de colores distintos y contrastantes.

Además, hay una variación de la distancia: ya no hay bruma que empañe las figuras pues la mirada y la audición son atraídas por elementos que invaden el campo perceptual cercano del observador.

Aspectualización temporal

En medio de estas dos partes de la frase, produciendo una clara ruptura en la expresión y en el contenido, se sitúan el verbo principal y el sujeto: *había estallado el carnaval, el gran carnaval de Epifanía*. Estalla la policromía del carnaval sobre la paleta difuminada de Venecia, como estalla el verbo en mitad de la demorada frase para acelerar el ritmo y conducir hacia su eufórica clausura.

La precedencia del verbo con respecto al sujeto es indicativa del lugar central que ocupa la acción: el tema de esta descripción no es otro que el inicio (puesto aquí en términos de “estallido”) del carnaval. La acción de *estallar*, que pensada en el interior del sistema de la lengua tendría un aspecto puntual, aquí, en el discurso, asume rasgos durativos por efecto del pretérito pluscuamperfecto. Así, el estallido se expande, se prolonga, y puede ser visto no sólo en su irrupción violenta y rápida, sino sobre todo en su devenir. El observador hace del estallido en

profusión de colores una escena que se despliega ante su vista con gran cinetismo.

Si tomamos en consideración el esquema de tipos de verbos de Z. Vendler, citado por A. Mourelatos (1981), el verbo *estallar* quedaría consignado en la clase de los *logros*.¹² En efecto, desde el punto de vista semántico, el verbo *estallar* describe la acción a la que se refiere focalizando la irrupción repentina, violenta, inesperada, de un acontecimiento que sobreviene al observador y cuyo inicio coincide con su clímax.

Puede presuponerse que el estallido (de un artefacto explosivo, de una pasión o de un acontecimiento violento), como otros *logros*, sucede en un momento y toma cierto tiempo, sin embargo, el verbo normalmente no focaliza el transcurso temporal implicado sino la incidencia repentina y la modificación producida. Aquí, el aspecto del verbo está afectado por la variación morfológica (el pretérito pluscuamperfecto), por el contexto (*había estallado [...] en [...]*) y, claro está, por la alteración semántica que produce el uso metafórico del verbo. De tal manera que el texto promueve no tanto un contexto de *logro* como

¹² Precisamente Vendler (en 1957) introduce esta clase, la cual no aparecerá en la tricotomía de Kenny (de 1963), quien distingue entre *actividades, estados y realizaciones*, comprendiendo esta última también los verbos que implican logros. Los cuatro tipos de Vendler se distinguen por los siguientes rasgos: los *logros* (reconocer, encontrar, comenzar, detenerse) captan el comienzo o el clímax de un acto, pueden ser fechados pero no ocurren *durante* una extensión de tiempo aunque pueden ser ubicados vagamente en una extensión temporal, es decir, “toman tiempo”; las *realizaciones* (pintar un cuadro, crecer, correr una milla) en cambio, tienen una duración intrínseca, aunque la referencia no es homogénea para cada segmento temporal; las *actividades* (correr, caminar, nadar), por oposición a las realizaciones, sí son homogéneas, esto es, cualquier parte del proceso es igual al todo; y los *estados* (desear, amar, odiar), a diferencia de los anteriores, pueden persistir y no tienen forma progresiva pues no implican cambios. Mourelatos re-toma las clasificaciones de ambos autores, Vendler y Kenny, para precisar el fondo aspectual de los diferentes tipos de acción y reconocer que las diferencias no emanan principalmente del significado de verbos individuales sino que implican también los niveles morfológicos (cambios de modo y voz) y sintácticos (el contexto).

un contexto de *realización*, el cual provee a la acción de una duración intrínseca.

Diríamos entonces que, situados en el nivel discursivo, la aspectualización temporal procede aquí de varias formas:

- a) si tomamos en consideración la *extensión de tiempo* que ocupa la acción, el estallido es contemplado como un proceso que ostenta una duración;
- b) si observamos *cómo es mostrada la acción*, ésta se manifiesta en tensión, como una acción irrealizada, y
- c) si atendemos al *momento del proceso que aparece focalizado*, el estallido es exhibido en una de sus fases, el inicio del proceso.

Se trata entonces de discursivizar el estallido como un proceso durativo, irrealizado e incoativo. Esta particular aspectualización del estallido pone al descubierto la posibilidad del discurso de transformar el aspecto verbal. La duratividad que adquiere el momento del estallido ofrece la ocasión al observador de solazar su mirada y, en general, su sensibilidad, sobre el amplio espectro de colores y sonidos, cuya fragmentación no hace sino multiplicar la ocurrencia de formas y figuras y expandir al máximo el clímax de la acción.

Para concluir

El recorrido realizado ha intentado mostrar que en los segmentos textuales en los cuales predomina la descripción se escenifica, de manera preponderante, la actividad perceptiva, mediante la construcción de ese simulacro discursivo llamado *observador*. Por tal razón, hemos considerado que es en los momentos descriptivos del texto donde pueden hallarse las marcas de las operaciones básicas de la percepción, como son la aspectualización y la modalización. Aquí, nos hemos detenido sólo en la

primera de ellas, haciendo abstracción de las sobredeterminaciones modales.

La expansión de la aspectualidad hacia los dominios espacial, temporal y actorial del discurso se muestra como fuente de interesantes reflexiones sobre los efectos de significación discursiva. La profundización en el reconocimiento de las operaciones efectuadas por el observador en los segmentos textuales con predominio de la descripción permite dar cuenta, de una manera más precisa, de los rasgos mediante los cuales se manifiesta la presencia de lo descriptivo y, a su vez, el análisis de tales rasgos redundante en una mejor comprensión de la actividad desplegada por el observador.

Ya hemos mencionado que no sólo la aspectualización constituye un procedimiento fundamental de la descripción sino también la modalización. Desde el momento en que la descripción puede ser concebida como el lugar privilegiado de circulación del saber en el discurso, la modalización, en particular la de carácter epistémico, juega un papel central en la configuración de la dimensión cognitiva del discurso, esto es, de la instancia de observación. En un trabajo anterior (1999) he hecho referencia al lugar de la modalización en el despliegue de la actividad perceptiva del sujeto, pero estas aproximaciones requieren de un desarrollo más pormenorizado que aún está por realizar.

Referencias bibliográficas

- ADAM, J.M. y A. PETITJEAN (1989). *Le texte descriptif*. París: Nathan.
- FILINICH, M. I. (1999). *Para una semiótica de la descripción*. Puebla: UAP (Cuadernos de trabajo, 37, Centro de Ciencias del Lenguaje).
- FONTANILLE, J. (1989). *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours - peinture - cinéma)*. París: Hachette.
- ____ (1998). *Sémiotique du discours*. Limoges: Pulim.

- _____(ed.) (1991). *Le discours aspectualisé*. Limoges/ Amsterdam / Filadelfia: Pulim / Benjamins.
- FONTANILLE, J. y C. ZILBERBERG (1998). *Tension et signification*. Lieja: Mardaga.
- GREIMAS, A. J. y J. COURTÉS (1990 y 1991). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, tomos I y II. Madrid: Gredos.
- HAMON, P. (1991). *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial.
- KENNY, A. (1963). *Action, Emotion and Will*. Londres: Routledge and Kegan Paul / Nueva York: Humanities Press.
- MARTIN, R. (1971). *Temps et aspect*. París: Klincksieck.
- MOURELATOS, A. (1981). "Events, Processes, and States", en P.J. TESDESCHI y A. ZAENEN (eds.). *Tense and Aspect*. Londres: Academic Press (Syntax and Semantics, 14).

Obra literaria citada

- Alejo Carpentier. *Concierto barroco*. 13ª ed. México / Madrid: Siglo XXI, 1981.