

Artículos

Ritmo, poética y subjetividad.

El anclaje enunciativo de la semiótica tensiva¹

Rhythm, Poetics and Subjectivity.

The Enunciative Anchoring of Tensive Semiotics

Rythme, poétique et subjectivité.

L'ancrage énonciatif de la sémiotique tensive

Verónica Estay Stange

Instituto de Estudios Políticos de París

veronicaestay@hotmail.com

Audrey Moutat

Universidad de Limoges

audrey.moutat@yahoo.fr

Traducción de Verónica Estay Stange

Resumen

Este artículo propone una revisión de la teoría del ritmo esbozada por Claude Zilberberg en sus diferentes escritos, remitiéndola al tema de la subjetividad tal como se constituye en el discurso y gracias a él, a través del

¹ Este artículo en homenaje a Claude Zilberberg prolonga el pensamiento de otro investigador recientemente fallecido, Raúl Dorra, quien encontró en su propuesta teórica sobre la voz y el soplo que la anima, la tensividad encarnada. Trataremos entonces de explorar el punto de convergencia entre la semiótica tensiva del primero y la semio-poética desarrollada por el segundo. Aunque cada una de estas teorías constituye en sí misma un pequeño universo con su metalenguaje, su método, su estilo y sus *topoi* particulares, ambas coinciden en la apuesta por lo continuo, así como en un examen a la vez riguroso y sutil del sentido. A pesar de sus diferencias, o más bien gracias a ellas, estas dos propuestas nos parecen perfectamente complementarias. Hace algún tiempo tuvimos el honor y el gran gusto de compartir con Raúl Dorra una primera versión de este texto que, en ese entonces, no tenía un destinatario preciso, si bien estaba claramente inspirado en los trabajos e irrigado por las reflexiones de los dos investigadores. Raúl nos hizo saber cuán reflejado se veía en estas consideraciones (¡y con razón!), sin imaginar quizás que esta afinidad tenía que ver, a fin de cuentas, con Claude Zilberberg. Por su parte, este último nos manifestó un día, a propósito de un análisis que presentamos sobre la degustación del vino, la gran emoción que le provocaba el hecho de que su reflexión fuera aplicada a un estudio concreto de lo sensible. Deseamos orientar nuestro trabajo en el mismo sentido señalado por Raúl Dorra, el de hacer dialogar la semiótica tensiva con la teoría de la voz y el soplo.

acto enunciativo. Se trata pues de establecer un diálogo entre la semiótica tensiva, la semiótica de las instancias enunciantes, y una fenomenología del lenguaje asociada a la problemática de la voz —y, más profundamente, del *soplo*, cuyas propiedades semióticas fueron analizadas por Raúl Dorra—, con el objetivo de mostrar que, lejos de ser una abstracción objetivante, la hipótesis tensiva puede concebirse como un enfoque estrechamente vinculado al cuerpo, y gestado *a flor de piel*. Para ello, las consideraciones teóricas iniciales son confrontadas con el análisis de cuatro fragmentos de obras literarias —un poema de Henri Michaux, una novela de Louis-Ferdinand Céline, un poema de Ghérasim Luca y una obra de teatro de Samuel Beckett— que ponen en evidencia el sustrato tensivo de la enunciación (y, más precisamente, del *soplo enunciativo*), así como la importancia del ritmo en el advenimiento del sujeto.

Palabras clave: enunciación, subjetividad, tensividad, ritmo.

Abstract

This article returns to the theory of rhythm sketched by Claude Zilberberg in his various works, to relate it to subjectivity as it is constituted *in* and *by* discourse, through the enunciative act. We thus try to generate a dialogue between tensive semiotics, the semiotics of enunciating instances and a phenomenology of language related to the subject of the voice —and, more deeply, of the *breath* as analyzed by Raúl Dorra— in order to show that, far from being an objectifying abstraction, the tensive hypothesis can be envisaged as an approach as close as possible to the subject, and directly linked to the body. To do this, the initial theoretical considerations are then confronted to the analysis of four extracts from literary works —a poem by Henri Michaux, a novel by Louis-Ferdinand Céline, a poem by Ghérasim Luca and a theater play by Samuel Beckett— which highlight the tensive substrate of enunciation (and, more precisely, of *enunciative breath*) and the role of rhythm in the emergence of the subject.

Keywords: enunciation, subjectivity, tensivity, rhythm.

Résumé

Cet article revient sur la théorie du rythme esquissée par Claude Zilberberg dans ses différents travaux, pour la rapporter à la subjectivité telle qu'elle se constitue *dans* et *par* le discours, à travers l'acte énonciatif. Nous tentons ainsi de faire dialoguer la sémiotique tensive, la sémiotique des instances énonçantes et une phénoménologie du langage rattachée à la problématique de la voix — et, plus profondément, du souffle tel qu'il a été analysé par Raúl Dorra — afin de montrer que, loin d'être une abstraction objetivante, l'hypothèse tensive peut être envisagée comme une approche au plus près du sujet, et *à même le corps*. Pour ce faire, les considérations théoriques initiales sont confrontées ensuite à l'analyse de quatre extraits d'œuvres littéraires — un poème d'Henri Michaux, un roman de Louis-Ferdinand Céline, un poème de Ghérasim Luca et une pièce de théâtre de Samuel Beckett — qui mettent en évidence le substrat tensif de l'énonciation (et, plus précisément, du *souffle énonciatif*), ainsi que le rôle du rythme dans l'avènement du sujet.

Mots-clés : énonciation, subjectivité, tensivité, rythme.

Introducción

“El mal es el ritmo de los otros”, decía Henri Michaux (1963, p. 135). Es por eso que, en el poema así intitulado, el autor se esfuerza por descubrir y desarrollar su propia configuración rítmica con la finalidad de advenir en tanto sujeto consciente de sí mismo, por oposición al

ritmo del mundo que lo rodea. Se trata de demarcarse y de *hacer sentido* contra la uniformidad —en este caso caracterizada por una axiología negativa: la uniformidad es el “mal” porque conlleva la amenaza de desaparición del sujeto. La conquista de un ritmo individual es la forma que toma en este discurso la lucha por la existencia: “¿Por qué toco ahora el tantan? / Para mi barricamiento / Para forzar sus barricadas [...]”.² Y luego: “Para auscultarme [...] / para dejar de confundirme con la ciudad / con ELLOS” (“ELLOS”: la masa sometida a un ritmo homogéneo). Este texto sugiere que, al igual que el lenguaje, el sujeto sólo existe en la diferencia: es a través de ella que define su identidad, su singularidad. Pero, en este caso, no se trata de una diferencia semántica, sino estrictamente rítmica.

Profundizando en el campo de reflexión que abre el poema de Michaux, en este artículo proponemos una revisión de la teoría del ritmo esbozada por Claude Zilberberg en sus diversos escritos (2002, 2006, 2012), remitiéndola a la subjetividad tal como se constituye en el discurso y gracias a él, a través del acto enunciativo. Trataremos de establecer un diálogo entre la semiótica tensiva, la semiótica de las instancias enunciantes, y una fenomenología del lenguaje asociada a la problemática de la voz —y, más profundamente, del *soplo*, cuyas propiedades semióticas fueron analizadas por Raúl Dorra—, con el objetivo de mostrar que, lejos de ser una abstracción objetivante, la hipótesis tensiva puede concebirse como un enfoque estrechamente vinculado al cuerpo, y gestado *a flor de piel*. Para ello, desarrollaremos algunas consideraciones teóricas que confrontaremos luego con el análisis del poema de Michaux y de otros textos literarios que ponen en evidencia el sustrato tensivo de la enunciación (y, más precisamente, del *soplo enunciativo*), así como la importancia del ritmo en el advenimiento del sujeto.

1. Para una semiótica del ritmo

Con la finalidad de poner en perspectiva el concepto de *ritmo* en semiótica, conviene remitirse a las famosas consideraciones de Émile Benveniste en torno al conflicto entre dos enfoques, uno que atribuye la preeminencia a la regularidad y otro a la irregularidad; conflicto que se remonta a la antigüedad griega y que no deja de manifestarse aun en las reflexiones más actuales.

En el artículo “La noción de ritmo en su expresión lingüística”, Benveniste (1966) observa que, desde Platón, el ritmo ha sido asociado a una forma fija y definido como una “actividad continua descompuesta por el metro en tiempos alternados” (p. 335) —acepción del término que es la más usual. Sin embargo, en sus orígenes esta noción fue concebida como una *puesta en forma* constante, como un modelamiento, un advenimiento y un devenir de la forma.

² Salvo indicación contraria, en esta cita y en las siguientes de los textos en francés, la traducción es nuestra [N. de la T.].

A partir de estas reflexiones, Dessons y Meschonnic (1998) defendieron encarnizadamente la acepción original del ritmo, considerándolo, por cierto, como exclusivo del lenguaje verbal. Pero, si bien le atribuyen la primacía a lo continuo, no pueden dejar de reconocer su interacción con lo discontinuo, como lo hace por su parte Pierre Sauvanet (2011, p. 42): “lo discontinuo no está *a un lado* de lo continuo, está *dentro* de él; no lo precede, procede de él [...]”. Frase que remite a Paul Valéry (1975), cuando afirma: “no es la repetición lo que hace el ritmo; por el contrario, es el ritmo lo que permite la repetición —o la crea—” (p. 1295). Así, volviendo al poema citado, podemos suponer que cuando Michaux identifica el “mal” con “ritmo de los otros” (el de las ciudades, la masa y la cultura instituida por “ELLOS”), se refiere a su uniformidad y su absoluta regularidad. En sentido estricto, no se trata de ritmo, sino de pura repetición. La “espera de lo inesperado” (Greimas, 1987) es entonces reemplazada por la certeza de lo esperado, generadora del aburrimiento. Por el contrario, el “tantan” del poeta asocia, como veremos, la regularidad a la irregularidad y a la variación por medio de síncopas y contratiempos.

Prolongando estas diversas reflexiones sobre la regularidad y la irregularidad, Claude Zilberberg desarrolló un enfoque propiamente semiótico del ritmo. Sobre la base de las intuiciones de Valéry, reconoció la preeminencia de lo continuo sobre lo discontinuo, encarnado en el *número* (o el *metro*): tal es precisamente el fundamento de su crítica del *enfoque métrico* y de la *función poética* de Jakobson, a los cuales opuso un *enfoque rítmico* en el que las relaciones tensivas priman sobre las relaciones binarias:

En definitiva, parecería que Jakobson esperó demasiado de la “función poética”. Esta última sigue siendo la función local, competente para constituir las secuencias según el dos-a-dos del paralelismo. No obstante, si se quiere ver en ella una función a distancia, se vuelve insuficiente y sólo cobra sentido si aparece como motivo, programa y razón de un recorrido (Zilberberg, 1988, p. 143).

Desde este punto de vista, la regularidad y el régimen de lo discontinuo que ella introduce se ven insertos en una *lógica concesiva*: “el verso no es verso porque está definido métricamente: ¡es verso *aunque* esté definido métricamente!” (Zilberberg, 1985, p. 16). Así, el ritmo se encuentra asociado al trayecto más que a la llegada, a la búsqueda más que al descubrimiento: el ritmo es “este paso, esta transitividad, esta predominancia del intervalo sobre los ‘golpes’, las ‘notas’, los ‘acontecimientos’” (Zilberberg, 1985, p. 19). Intervalo que introduce variaciones tensivas: entre un acontecimiento y el siguiente, la tensión aumenta, disminuye, se redobra, de modo que nunca se vuelve al mismo lugar.

Para resumir el proceso de *semiotización del ritmo*, podríamos decir que este supuso por un lado el reconocimiento de la primacía de lo continuo sobre lo discontinuo, y por otro la apertura del ritmo a otros lenguajes distintos del verbal. En el primer sentido, refiriéndose a las reflexiones de Zilberberg, Greimas y Courtés (1979) definen el ritmo como “la

temporalización, con ayuda de la aspectualidad incoativa, de la modalidad del *querer-ser* aplicada al intervalo recurrente entre grupos de elementos asimétricos” (pp. 319-320).³ Generadora de la *espera*, esta configuración está determinada por la *asimetría* y la *incoatividad* (y no la *iteratividad*), a pesar de la *recurrencia* (distinta de la *regularidad*). En el segundo sentido, los mencionados autores proponen considerar el ritmo como una *forma significativa*, liberándolo así de “sus ataduras respecto al significante sonoro [...] e incluso respecto a todo significante” (Greimas y Courtés, 1979, pp. 319-320).

En la misma línea de esta caracterización semiótica (primacía de lo continuo, transversalidad), es posible concebir el ritmo como una forma a la vez aspectual y tensiva. Forma aspectual, ya que instaura un proceso que puede aprehenderse según sus diferentes fases —incoativa (sabiendo que lo incoativo, según Greimas y Courtés, rige el trayecto en su conjunto), pero también durativa, iterativa o terminativa gracias a los efectos de prolongación o de atenuación. Forma tensiva, ya que cada modulación del devenir tiene implicaciones sobre la tensión que inevitablemente acompañan el paso de un *acontecimiento* al siguiente: por ejemplo, en música, el recorrido que conduce de un pilar tonal a otro está lleno de *peripecias tensivas* que resultan de las variaciones de altura, de volumen o de timbre.

Considerando lo que llamaremos *aspectualidad tensiva* como fundamento de la forma rítmica, y asociando esta última al fenómeno de la enunciación, proponemos (re)definir el ritmo como *un conjunto organizado de tensiones y distensiones que, en el trayecto del discurso, hacen posible el advenimiento del sujeto en su singularidad*. Al respecto, recordaremos que, para Benveniste (1966), el ritmo designa, en coherencia con sus raíces etimológicas, una “manera particular de fluir” (p. 333). Del mismo modo, insistiendo en el carácter singularizante del ritmo, Dessons y Meschonnic (1998) lo definen como “la organización del movimiento de la palabra *por parte de un sujeto*” (p. 28). Sobre esta base, trataremos de poner en evidencia el anclaje enunciativo del ritmo tal como es concebido en semiótica, y a partir de ahí las relaciones entre tensividad y subjetividad.

2. Devenir para advenir: “es ‘ego’ quien *deviene* ‘ego’”

Considerar la subjetividad desde el punto de vista del ritmo supone interrogarse sobre la constitución del sujeto a través del acto de enunciación; esto es, sobre su “advenir”, en el sentido primero del término: “producirse” como resultado de una serie de acontecimientos, *en el trayecto del discurso*. Este discurso, temporalizado gracias a su soporte mismo o gracias a la actividad perceptiva (como cuando la mirada *recorre* una pintura), es antes que nada un “devenir”. Desde esa perspectiva, la *existencia enunciativa* del sujeto sería la culminación de un proceso esencialmente dinámico (y rítmico).

³ Las cursivas pertenecen al texto original.

Remitidas a la subjetividad, las reflexiones de Zilberberg en torno al “advenir” son particularmente iluminadoras para desarrollar una teoría rítmica de la enunciación. Así pues, retomaremos algunos elementos de la semiótica tensiva, reformulándolos para los fines de esta reflexión.

Según el autor de *Elementos de gramática tensiva* (Zilberberg, 2006), el “advenir” resulta del encadenamiento de tres secuencias: *sobrevenir*, *devenir* y *ser*. Cada una de ellas se define por su relación con el *tempo* (variaciones de velocidad), con la *tonicidad* (variaciones de fuerza) y con la aspectualidad, así como por su *fluidez*. El *sobrevenir*, caracterizado por un *tempo* rápido (*celeridad*), por un alto grado de tonicidad y por su propiedad incoativa (*instantaneidad*), “arrastra de golpe (y en un solo ‘golpe’) todas las resistencias potenciales” (Fontanille et Zilberberg, 1998, p. 118): aquello que sobreviene se impone con vigor, superando todos los eventuales obstáculos. En el extremo opuesto, el *ser* representa el estadio en el que “las fuerzas en presencia se equilibran, por lo menos momentáneamente” (Fontanille et Zilberberg, 1998, p. 118). En cuanto al *devenir*, no es concebible “sin un freno interno que dé cuenta, al menor costo posible, de su posición mediana [...]” (Fontanille et Zilberberg, 1998, p. 118); por lo tanto, el *devenir* puede contener en sí mismo algunas micro-secuencias *fluidas* e incoativas, relacionadas con el *sobrevenir*, y otras secuencias caracterizadas, al contrario, por la densidad, la lentitud, la duratividad o la iteratividad —en cuyo caso estarán asociadas a lo que Zilberberg (2012, pp. 152; 157) llama el *parvenir* (que en español se ha traducido como *llegar a*).

Tomemos el ejemplo de la música tonal,⁴ basada en la secuencia tónica-dominante-tónica. La fase incoativa introduce una tensión por medio de la tónica, marcando el principio de la pieza. Viene luego una fase durativa en la que se produce el paso a la dominante; fase que está en sí misma constituida por múltiples tensiones y distensiones relativas. Por último, la fase terminativa cierra la pieza a través del regreso a la tónica, punto en el que, justamente, “las fuerzas en presencia se equilibran”. Lo mismo ocurre en poesía con el *recorrido prosódico* basado en la acentuación, la rima y la métrica: las micro-secuencias aspectuales y tensivas que, en el marco del *devenir*, encuentran su punto de anclaje en la cesura y las rimas internas, se insertan en una *secuencia de base* que, del *sobrevenir* al *ser*, concluye al final de la estrofa.

Ahora bien, según Fontanille y Zilberberg (1998, p. 119), *sobrevenir*, *devenir* y *ser* son “magnitudes semióticas” que remiten a “morfologías” tanto “objetales” como “sujetales”; es por eso que nos parece posible asociar la *sintagmática del advenir* a una *sintagmática rítmica*

⁴ Si bien hemos presentado este ejemplo en otros textos (Estay Stange et Moutat, 2020; Estay Stange, 2011), hasta ahora no habíamos puesto en evidencia sus vínculos con la teoría de la tensividad tal como fue concebida por Claude Zilberberg.

de la subjetividad definitoria de la *existencia enunciativa* del sujeto. Antes de desarrollar esta hipótesis, detengámonos un momento en el concepto de *existencia* en semiótica.

De modo general, en nuestra disciplina el término *existencia* ha sido definido, fuera de toda acepción ontológica, según cuatro perspectivas: modal, narrativa, figurativa y enunciativa. Desde el punto de vista modal, los *modos de existencia* están determinados por el tipo de relación conjunta que el sujeto establece con el objeto⁵ (Greimas et Courtés, 1979, pp. 230-232). En este marco, las modalidades virtualizantes (/querer/, /deber/, /crear/) definen el sujeto en ausencia de relación conjunta con el objeto; las modalidades actualizantes (/saber/, /poder/) caracterizan la situación de disjunción; y las modalidades realizantes (/hacer/, /ser/) acompañan la relación de conjunción. En fin, sujeto y objeto se potencializan cuando, remontando la secuencia, pasan del estado realizado al estado virtual gracias a la negación de las modalidades de /hacer/ y /ser/.

De acuerdo con la perspectiva narrativa, según el mismo *Diccionario*, la existencia está vinculada no ya a un solo enunciado de estado sino a varios, articulados en el interior de un discurso determinado. Así, la existencia se definiría como la *puesta en sintagma* de las relaciones conjuntas.

Desde el punto de vista figurativo, en el plano del contenido la *existencia* de una entidad depende de las atribuciones que, en el marco de un sistema de representaciones específico, la ponen en correspondencia con un plano de la expresión del mundo natural.

Más tarde, la teoría de la enunciación, tal como fue desarrollada por Benveniste, permitió concebir una existencia del sujeto basada en el intercambio comunicativo, y constituida en el acto mismo de la palabra. De ahí la famosa fórmula: “es ‘ego’ quien dice ‘ego’” (Benveniste, 1966, p. 260); una instancia cuyas huellas son depositadas en los pronombres personales, los deícticos y los marcadores temporales.

Retomando esta última propuesta, Jean-Claude Coquet (2007; 2011) ha desarrollado una fenomenología del lenguaje que distingue los *predicados somáticos* de los *predicados cognitivos* en tanto modos de constitución y de manifestación de la subjetividad. Los predicados somáticos, relacionados con la *phusis*, expresan las *experiencias corporales* y están desprovistos de juicio; es por ello que, en este caso, se habla de *no sujeto*. Por su parte, los predicados cognitivos, que remiten al *logos*, manifiestan *experiencias de pensamiento* y suponen un gesto de asunción por parte de una instancia en plena posesión de sus facultades: de ahí la reformulación propuesta por Coquet (1984): “es ‘ego’ quien dice ‘ego’ y quien se

⁵ En términos de Greimas y Courtés (1979), “se dirá que un sujeto semiótico sólo existe como sujeto en la medida en que se le puede reconocer al menos una determinación; dicho de otro modo, en la medida en que está en relación con un objeto” (p. 138).

dice ‘ego’” (p. 15); reformulación que pone el acento en la reflexividad del *decir*, fundadora del *sujeto* propiamente dicho. Esta teoría permite percibir el anclaje fenomenológico de la existencia enunciativa postulada por Benveniste.

Es en este mismo sentido que quisiéramos orientar las reflexiones de Zilberberg, remitiéndolas al problema de la subjetividad en el lenguaje. Concebida como un *flujo* temporal (o temporalizado), la enunciación es el *proceso* por medio del cual el sujeto adviene: mientras que, desde un punto de vista estrictamente deíctico, “es ‘ego’ quien dice (o *se dice*) ‘ego’”, desde un punto de vista rítmico (y tensivo) “es ‘ego’ quien *deviene* ‘ego’”. Del acto puntual de *enunciar* o *enunciarse* pasamos a la acción durativa de *fluir* e incluso de *escurrirse*.

Así concebida, la noción de *sujeto* estaría asociada no ya a un estado juntivo sino a una transformación. Según esta propuesta, distinta a la de Greimas y Courtés, la subjetividad se constituiría, en relación con los modos de existencia, en el paso de un modo al otro (en particular del virtual al realizado, o del realizado al potencial); y, desde la perspectiva de la narratividad, en el proceso que conduce de un predicado de estado a otro. No es que este régimen de existencia del sujeto se oponga al que funda la gramática narrativa; pero la existencia bajo el modo del *ser* estaría precedida por la existencia bajo el modo del *sobrevenir* / *llegar a*. En lo que respecta a la enunciación, el sujeto advendría en el transcurso del acto enunciativo mismo, de manera (casi) independiente del enunciado. Desde esta mirada, el desembrague en tanto abandono por parte del sujeto de la inherencia a sí mismo, gracias a la proyección de las categorías de la persona (no yo), del tiempo (no ahora) y del espacio (no aquí) (Greimas et Courtés, 1979, p. 127) debe concebirse como un fenómeno continuo y no como una ruptura puntual —como cuando, en una canción, la voz se desprende del cuerpo que la produce, transformándose, durante su recorrido, en una entidad relativamente autónoma.

En el marco de la fenomenología del lenguaje de Coquet, la subjetividad así entendida se situaría *entre* el *sujeto* y el *no sujeto*, perteneciendo al ámbito de lo que él llama el *quasi sujet* (que traduciremos aquí como *apenas sujeto*),⁶ caracterizado por una capacidad de juicio minimizada. Pero esta concepción necesitaría entonces dos reajustes. En primer lugar, habría que pensar a ese *apenas sujeto* no como una instancia estabilizada (del orden del *ser*), sino más bien como un lugar de paso (un *devenir*, justamente); y, en segundo lugar, habría que suponer que ese paso puede efectuarse en dos sentidos: del *sujeto* hacia el *no sujeto* e

⁶ Si bien la traducción española inmediata del término *quasi sujet* sería *casi sujeto*, utilizamos la expresión *apenas sujeto* para insistir en su carácter terminativo: un sujeto que va perdiendo la capacidad de juicio. Como veremos, esta instancia sería distinta de lo que más adelante designaremos propiamente como *casi sujeto*. Al contrario del anterior, este último estaría marcado por la aspectualidad incoativa en tanto se trata de un sujeto que *va adquiriendo o recuperando* la capacidad de juicio [N. de la T.].

inversamente, de modo que esta instancia intermedia podría poseer más bien una capacidad de juicio creciente (caso que analizaremos más adelante, proponiendo designarlo con el término de *casi sujeto*).

Considerar el sujeto de la enunciación desde el punto de vista del ritmo conduce a interrogarse tanto sobre su recorrido hacia el advenir como sobre las tensiones que lo atraviesan y lo constituyen: “me siento múltiple”, decía Fernando Pessoa (2005, p. 81). Al respecto, imposible no pensar en las relaciones existentes entre el enfoque tensivo de la subjetividad y la teoría de las instancias enunciantes tal como ha sido desarrollada por Denis Bertrand (2006), siguiendo la hipótesis de que *lo propio de las instancias es la insistencia*. A partir del análisis que este hace de la escritura llamada *emotiva* según Louis-Ferdinand Céline (1987), muestra cómo, en el interior del sujeto mismo, diferentes instancias enunciativas reclaman su derecho a la manifestación. El vínculo entre la *insistencia* y la *sintagmática rítmica del sujeto* —basada, como hemos dicho, en las modulaciones de la intensidad (*tempo*, tonicidad) y de la fluidez en el acto enunciativo— es patente:

Definido como un “aumento de la intensidad”, el acento es el instrumento por excelencia de la insistencia. Ya que no se puede insistir “blandamente”, resulta indispensable que cada intervención de lo que busca advenir constituya un acontecimiento, provocando una sorpresa, aunque sea relativa [...]. Así, podemos considerar que la retórica de las instancias se basa en las variaciones de intensidad que hacen posible la organización de elementos tónicos y átonos (Bertrand et Estay Stange, 2021, p. 77).

Sin poder detenernos en las consecuencias que el enfoque rítmico y tensivo tendrían para las distintas teorías de la enunciación en semiótica, nos limitaremos a sugerir que la subjetividad desde el punto de vista rítmico aparece como una autogénesis del sujeto inscrita en el tiempo. Una vez más, *deviniendo* el sujeto, *adviene*. Si fuera preciso atribuirle a esta entidad en vías de constitución una modalidad particular, sería precisamente el /querer ser/, ya que, antes de desear un objeto, esta entidad *se desea* a sí misma (reflexividad del querer). Es aquí que la concepción del ritmo propuesta por Greimas y Courtés —en tanto “temporalización [...] del *querer-ser*”— y por Claude Zilberberg adquiere su pleno sentido, ya que el ritmo supone tanto una forma como una finalidad intencional, un *ir hacia* —horizonte de la espera y del deseo. Forma y finalidad serían entonces las condiciones necesarias del advenir del sujeto: este último no adviene sino modelando y modulando el movimiento por medio de micro-acontecimientos, y orientándolo hacia la generación de sí mismo. Si se concibe la subjetividad como un *devenir rítmico*, hay que reconocer que este movimiento en sí mismo posee ya un *sentido*, según la acepción elemental del término, referida a la *direccionalidad*. Es así como Michaux (1963) toca “el tantan”, no sólo para su “barricamiento” o para afirmarse “contra [...]”, sino también “para deslizar[se] / para deslizar[se] / para deslizar[se]

/ para deslizarse]” (versos que cierran el poema), en un movimiento rápido orientado *de arriba abajo*, y de lo discontinuo a lo continuo.

3. Sigo el ritmo: soy el ritmo

De arriba abajo, en efecto, ya que el ritmo nos remite al anclaje somático de la enunciación: a las profundidades del cuerpo percibiente. “Toco el tantan [...] para tomarme el pulso”, dice también Michaux. Así, aprehender el ritmo —incluyendo el propio ritmo o el de su pulso— implica asumirlo afectivamente (la espera como deseo), pero también somáticamente (la espera como carencia estésica) (Estay et Moutat, 2019); el ritmo exige que nos entreguemos a él “en cuerpo y alma”. Como lo observa Claude Zilberberg (1996), “gracias a este control de lo repetible, el ritmo posee una indiscutible virtud intersubjetiva, ya que es ‘contagioso’ y establece entre los sujetos una comunicación inmediata y eufórica” (p. 22). Pierre Sauvanet (2011) se pregunta, por su parte: “captar un ritmo en tanto fenómeno, ¿no es acaso también verse captado por él? De ahí la anfibología posible, en francés, de la fórmula *je suis le sujet du rythme*, entre un sentido activo y un sentido pasivo [...]”.⁷ *Ser* equivale a *seguir*, rasgo característico de la existencia rítmica tal como proponemos definirla, en el marco de la semiótica tensiva.

Volviendo a nuestra hipótesis primera —referida al vínculo estrecho que existiría entre el ritmo y el advenimiento del sujeto—, sabemos que para Benveniste la enunciación es una dinámica que permite la constitución de la subjetividad. En el artículo “De la subjetividad en el lenguaje” (1966), el lingüista considera a esta última como “la capacidad del locutor de instaurarse como ‘sujeto’”. Así, ella “se define no a través del sentimiento que cada uno experimenta de ser sí mismo (este sentimiento, en la medida en que se puede dar cuenta de él, no es sino un reflejo de otra cosa), sino como la unidad psíquica que trasciende la totalidad de experiencias vividas que ella asocia, y que garantiza la permanencia de la conciencia” (Benveniste, 1966, p. 259). Reconocemos aquí la “identidad *ídem*”, concebida por Ricœur (1990) como la perpetuación y la continuidad del ser en tanto *mismidad*. En la perspectiva de Benveniste, esta permanencia del sujeto es ilustrada por la naturaleza y la función de los pronombres personales, marcas por excelencia de la subjetividad así entendida. Afirma al respecto:

No existe un concepto de “yo” que englobe a todos los yo que se enuncian en todo momento por la boca de todos los locutores, en el sentido en que existe un concepto “árbol” al cual se reducen todas las utilizaciones individuales de *árbol*. El “yo” no designa pues entidad léxica

⁷ En francés, la expresión *je suis* puede ser interpretada de dos maneras: “yo soy”, o “yo sigo”, ya que la conjugación en primera persona del presente de los verbos *ser* y *seguir* se realiza a través del mismo morfema: “(je) *suis*” [N. de la T].

alguna. ¿Puede entonces decirse que *yo* se refiere a un individuo particular? Si fuera el caso, estaríamos frente a una contradicción permanente admitida en el lenguaje, y frente a la anarquía en la práctica: ¿cómo podría el mismo término referirse indistintamente a cualquier individuo y al mismo tiempo identificarlo en su particularidad? (Benveniste, 1966, p. 264).

Como vemos, la subjetividad no implica la singularidad, y no basta con decir “yo” desplegando un dispositivo enunciativo en torno a esa instancia para constituirse como un “individuo particular”. Por el contrario, la identidad *ipse* es concebida por Ricoeur como un carácter individual, irreductible a los demás, que permite distinguir al sujeto, al *sí mismo*, de cualquier otro. En este contexto, cabe preguntarse cuál sería la marca discursiva de la subjetividad en tanto *ipseidad*. *El ritmo*, responderíamos nosotros, siguiendo la propuesta de Meschonnic. Esa “manera particular de fluir” de la que habla Benveniste puede entonces concebirse como un *estilo enunciativo* que impide que ese “yo” que habla se confunda con cualquier otro locutor que también podría llenar el espacio vacío del “yo”, pero *fluyendo* de otro modo. Si entendemos el discurso en el sentido primero de *discurrir* o *seguir un curso determinado*, debemos suponer que cada sujeto organiza de una manera única y específica las tensiones y las distensiones, los recorridos y los desvíos, de ese flujo que, entre *llegar a* (*parvenir*) y *sobrevenir*, constituye su forma identitaria y singularizante. Es así como Michaux *se deliza, se desliza, se desliza, se desliza*, imprimiendo a su discurso un ritmo a la vez espasmódico (desde el punto de vista de la tonicidad) y *acelerando* (desde la perspectiva del *tempo*).

De modo general, es posible imaginar desde ya los distintos roles patémicos que podrían asociarse a cada ritmo particular: un sujeto angustiado (caracterizado, por ejemplo, por un *tempo* rápido) no fluiría o *se escurriría* de la misma manera que un sujeto neurasténico (definido por un *tempo* lento y una tonicidad débil), un sujeto dubitativo (que tomaría desvíos o daría idas y vueltas generadoras de retrasos) o un sujeto obsesivo (marcado por la aspectualidad iterativa y probablemente por la tonicidad). Obviamente, cuando decimos que, a través del ritmo, el sujeto *se escurre* para advenir como una entidad individual, estamos pensando en el sustrato somático al cual remite el verbo *escurrir* en su forma pronominal. Nos referimos a la teoría de la enunciación como “escurrimiento” o “derrame”, desarrollada por Raúl Dorra; una concepción que justifica el título de *La casa y el caracol* (2005), libro en el que el autor reflexiona precisamente sobre “la baba del caracol y otros derrames”.

4. Maneras de fluir, maneras de soplar

Es así como llegamos al tema de la voz y, más profundamente, del soplo que la anima. En un texto dedicado al estudio de la relación entre “El soplo y el sentido”, Raúl Dorra (1997a) observa que la voz —esa “amalgama de sonido y sentido previo a la palabra” y “al sistema de articulaciones” que le da forma (p. 67)— guarda las marcas del cuerpo que la emite: la

voz es un “pedazo de cuerpo que se escurre”, recuerda, citando a Herman Parret (2002, p. 28). Ahora bien, el cuerpo no puede escurrirse a través de la voz sino adquiriendo una forma y una orientación: es lo que permite distinguir la voz de un sujeto, caracterizada por un color y un timbre particulares, modulada por inflexiones diversas y marcada por una intencionalidad precisa, de un sonido o un ruido cualquiera, proveniente de un objeto y, por lo tanto, despojado de una finalidad comunicativa inherente.

Sin embargo, no es de la voz propiamente tal de lo que hablaremos aquí. Descendiendo aún más hacia las profundidades del cuerpo enunciante, nos interesaremos, como Raúl Dorra, por el soplo que sostiene la voz, tan cercano a la subjetividad somática que remite por metonimia a la vida misma. Así lo muestran las frases hechas de la lengua como *el soplo vital* o *el último aliento*. Si bien es cierto que, identificándose con la respiración, el soplo se sitúa en principio fuera del marco de la significación, el soplo modulado es el fundamento del discurso e incluso puede constituir un discurso elemental, en la medida en que se presenta como una manifestación del ritmo: “si el cuerpo es materia extensa y persistente, idéntica a sí misma, el soplo que lo anima en su profundidad es materia y energía, continuidad y segmentación, intercambio de valores y naturalezas: ritmo” (Dorra, 1997a, p. 65). Si pudiéramos separar el soplo (respiración modulada) de la voz, aquel aparecería como una forma ya significativa, en espera de ser llenada de sonido para alcanzar su plenitud semiótica; ya que la voz “no puede realizarse como palabra sino reproduciendo el esquema completo de la respiración” (Dorra, 1997a, p. 67).

Sobre la base de estas consideraciones, propondremos un breve análisis de algunas obras literarias que ilustran el modo en que el ritmo encarnado en el soplo *hace advenir*, independientemente del plano semántico, subjetividades singulares, confiriéndoles atributos modales y pasionales. Por otra parte, dado que, como veremos, se trata de creaciones que ponen en escena *patologías del soplo*, ellas nos permitirán también entrever las condiciones de posibilidad de la *existencia rítmica*, por oposición a los diferentes tipos de amenazas a las cuales puede verse confrontada.

El primer ejemplo, antes citado, es el poema de Michaux (1963):⁸

¿Por qué toco ahora el tantan?
 Para mi barricamiento
 Para forzar sus barricadas
 Para atravesar la ola creciente de los nuevos impedidores
 Para auscultarme
 Para tomarme el pulso
 Para precipitarme

⁸ La lectura de este poema por Roger Blin (4 de mayo 2016) puede consultarse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=OBvfpSYHtF4>

Para demorarme
 Para dejar de confundirme con la ciudad
 con ELLOS
 con el país de ayer
 para seguir a caballo
 Contra Versailles
 Contra Chopin
 Contra el verso alejandrino
 Contra Roma
 [...]

Tantan a la crítica
 Tantan molienda
 Tantan trompo
 [...]

Contra el arpa
 Contra las hermanas del arpa
 Contra los drapeados
 Para deslizarme
 Para deslizarme
 Para deslizarme
 Para deslizarme [...]

Este poema, escrito en versos libres, alterna sintagmas cortos (algunos de 3 o 4 sílabas) y sintagmas más largos (de 11 a 14 sílabas), modulando así el *tempo* gracias a los efectos de aceleración y desaceleración. Por otra parte, las unidades de soplo corresponden a las unidades de sentido. Si consideramos igualmente la encarnación vocálica de estos versos (ver nota 8), en la versión leída por Roger Blin observamos que los cambios, con frecuencia bruscos, de intensidad y altura (bajo el modo del *sobrevenir*) son correlativos a esas variaciones de *tempo*, si bien obedecen también a exigencias semánticas. En su conjunto, el poema traza una *figura rítmica* compleja en el marco de la cual las tensiones y las distensiones están distribuidas de manera irregular. Así, podríamos hablar en este caso de un *soplo espasmódico* en el que las crispaciones, incoativas, enmarcan secuencias durativas pertenecientes al régimen del *llegar a (parvenir)*. Desde el punto de vista pasional, el poema pone en escena la revuelta (contra “el ritmo de los otros” y el de la cultura instituida). Desde la perspectiva modal, este texto nos parece ilustrar por excelencia el /querer ser/ de un sujeto constantemente amenazado de dislocación, ya que la irregularidad y el carácter entrecortado de la composición dificultan la identificación de una suerte de *isotopía rítmica* que permitiría garantizar la coherencia del discurso. En esta lucha por la existencia, a pesar de todo, y al final del descenso, asistimos al advenimiento del sujeto.

El segundo ejemplo proviene de *Muerte a crédito* de Louis-Ferdinand Céline (1987). El contexto de este texto es el siguiente: habiendo sido acosado sexualmente por la esposa de

su patrón, Ferdinand, el personaje, se escapa precipitadamente del departamento. Una vez en la calle, hurga en sus bolsillos y se da cuenta de que la joya que había comprado siguiendo las instrucciones de su patrón, ha desaparecido. De modo significativo, este fragmento contiene varias referencias al soplo y la respiración:

Agarré el batiente, empujé, ¡y en el rellano!... Bajé de cuatro en cuatro... *Respiré con fuerza*... Ya estaba en la calle... Era hora de reflexionar. *Resoplé*... Caminé despacio hacia los bulevares.

Llegué ante el Ambigu... ¡allí me senté por fin! Recogí un periódico del suelo. Iba a ponerme a leer... No sé por qué... Me palpé el bolsillo... Fue un gesto inconsciente... *Una inspiración*... Volví a tocar... No encontraba la protuberancia... Palpé el otro... ¡Lo mismo! ¡No lo tenía!... Mi estuche, ¡perdido! Me busqué cada vez con más afán... Me toqueteé todos los dobladillos... El calzón... Derecho... Revés... ¡No había duda!... Entré en el retrete... Me desvestí totalmente... Di la vuelta a todo... ¡Nada!... ¡No eran figuraciones mías!... Se me heló la sangre en las venas... Me senté en los escalones... ¡Estaba listo!... ¡Pero bien! ¡Más perdido que Carracuca!... Volví a sacarme los macos... ¡Volví a empezar otra vez!... Pero sin convencimiento ya... Recordaba todo con precisión. Lo había prendido bien, el estuche... En el fondo del marco interior (Céline, 1987).⁹

A diferencia del poema de Michaux, este texto está compuesto casi en su totalidad por sintagmas cortos que se reducen aún más a medida que la tensión aumenta, y que se alargan sutilmente hacia el final. Así, el *tempo*, rápido desde el principio, se sigue acelerando en lo sucesivo. En este caso, no hay desaceleraciones evidentes ni secuencias durativas —del orden del *llegar a (parvenir)*—, sino un sobrevenir incesante, marcado por una precipitación y una incoatividad siempre renovadas, cuyo rastro visual son los signos de exclamación. Es así como este texto pone en escena la angustia, definida como la impresión constante de un peligro exterior inminente. Este sobresalto incesante está encarnado en los puntos suspensivos. Si el lector tuviera efectivamente que inspirar en cada ocurrencia de estos últimos, se encontraría rápidamente en hiperventilación. Así, la tensión máxima del ritmo se manifiesta a través de un *soplo* que podemos calificar de *jadeante*. Este texto, compuesto por una gran cantidad de *predicados somáticos*, nos parece ilustrar, al contrario del anterior, el paso del *sujeto* al *no sujeto*; esto es, el proceso característico del *apenas sujeto* en el sentido de Coquet (2007). El sujeto se *potencializa* entonces, razón por la cual nos resultaría difícil atribuirle una modalidad específica. Desde el punto de vista rítmico, la existencia misma de ese “no sujeto” está continuamente amenazada de explosión por exceso de tonicidad y aceleración.

⁹ Las cursivas son nuestras.

El tercer ejemplo es el poema “Apasionadamente”, del escritor rumano contemporáneo Ghérasim Luca (2018):¹⁰

paso paso paspaspas paso
 pasppaso ppaso paso paspaso
 el paso paso el paso en falso el paso
 paspaspaso el paso el mal
 el malva el mal paso
 paspaso paso el paso del papá
 el papá malo el malva el paso
 paspaso pase paspaspasa
 pase pase él pasa él no paso
 él pasa el paso del no del Papa
 del Papa sobre el Papa del paso del pase
 pasepase pasi el sobre el
 el paso el pasi pasi pasi hagan pis sobre
 el Papa sobre papá sobre el sobre la sobre
 la pipa del papá del Papa hagan pis en masa
 [...]
 yo yo te amo
 yo te amo yo te tengo yo
 te amo amo amo yo te amo
 apasionada a amo yo
 te amo apasionadam
 te amo
 apasionadamente amante yo
 te amo yo te amo apasionadamente
 yo te tengo yo te amo apasionado nado
 te amo apasionado
 te amo apasionadamente yo te amo
 te amo pasio apasionadamente [...]

Antes que nada, podemos observar que si este poema, al igual que los anteriores, está compuesto por sintagmas cortos —incluso muy cortos—, se distingue de ellos por el hecho de que las unidades de soplo y de sonido no corresponden a las unidades de sentido. Este desfase, entre otros rasgos, es característico del tartamudeo: el significado llega siempre con retraso en relación con el significante. Así, aunque la iteración de secuencias incoativas podría acercar este texto al de Célina, la incompletud semántica no sólo de cada frase sino de

¹⁰ El video del propio autor interpretando este poema puede consultarse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=16ltchO5Vpw>

cada palabra determina la particularidad del poema. Desde la perspectiva de la tipología que tratamos de esbozar, tendríamos aquí una ilustración del *soplo entrecortado*. El sujeto que emerge de esta configuración rítmica estaría modalizado por el /no poder decir/ y, de ahí, por el /no poder ser/, definitorios ambos de la impotencia. Desde el punto de vista pasional, este sujeto encarna la ansiedad, la cual, a diferencia de la angustia, no está circunscrita a una situación dada sino que es, por así decirlo, *crónica*, y no se refiere a un peligro exterior sino a un impedimento interior. Estaríamos aquí frente a lo que proponemos llamar el *casi sujeto* propiamente dicho —dado que el *apenas sujeto* al que se refiere Coquet se orienta más bien hacia el *no sujeto*. Se trata entonces de un sujeto siempre a punto de emerger, en el paso de lo virtual a lo actual, sin lograrlo plenamente (salvo al final). Contrariamente a la tendencia *explosiva* de Céline, la amenaza en este caso es la *implosión* por contracción (suerte de *estreñimiento verbal*).

En fin, cuarto ejemplo: *Breath*¹¹ de Samuel Beckett (1969). Los elementos de composición de esta obra de teatro son los siguientes: restos de basura dispuestos horizontalmente sobre la escena, variaciones luminosas, y una estructura narrativa en tres actos —el silencio, una inspiración seguida de un silencio, y una expiración seguida de un último silencio. Desde el punto de vista sonoro, en esta obra no hay más que el soplo: ¡minimalismo discursivo! Minimalismo narrativo también, ya que la aspectualidad sugiere en sí misma un relato elemental de la existencia humana: una fase incoativa (inspiración) seguida de una fase terminativa (expiración), entre las cuales se produce un corto silencio. Ataque-tensión-distensión: el *sentido de la existencia*, representado por la aspectualidad y encarnado en el soplo, aparece como el equivalente del *sentido de la vida*, que Greimas asociaba al esquema narrativo. En este caso, la amenaza, relacionada con la extinción y la atonía, deja de serlo en el momento en que se concretiza en el *último aliento* (designado en francés por medio de la expresión onomatopéyica *gasp*), ese movimiento respiratorio agónico que cierra la obra. Constituida por un puro predicado somático anclado en el sustrato corporal de la enunciación, esta creación no pone en escena un *no sujeto*, sino más bien lo que podría llamarse un *casi no sujeto* que es al mismo tiempo un *apenas no sujeto*, y cuya emergencia precede apenas su extinción. Sin embargo, esta instancia casi biológica existe efectivamente, aunque sea durante algunos segundos: en el límite del discurso, la obra de Beckett confirma la idea de que la existencia *pende de un hilo* —un hilo de voz; un hilo de aliento—; la existencia humana, pero también la existencia discursiva.

Estos ejemplos nos permiten, por una parte, esbozar una tipología del soplo en tanto manifestación por excelencia del ritmo, y, por otra, identificar los “obstáculos” que se oponen al libre flujo del discurso. Pero, más que de “obstáculos”, se trata de “resistencias” que a la vez limitan y modelan al sujeto, volviéndose así altamente singularizantes. Por otra parte,

¹¹ Varios videos que presentan distintas puestas en escena de esta obra están disponibles en Youtube. He aquí uno de ellos: <https://www.youtube.com/watch?v=ZV6s8IsPVn8>

estos distintos análisis sugieren, en negativo, los parámetros que deben ser considerados para estudiar la *subjetividad tensiva*, que es también una *subjetividad rítmica*. Tales parámetros serían, entre otros: la cohesión (que, en su distensión máxima, genera la dislocación propia del *soplo espasmódico* ilustrado por Michaux); el *tempo* (que, acelerándose al extremo, produce el *soplo jadeante* de Céline); la fluidez (que, bloqueada al máximo, genera el *soplo entrecortado* de Ghérasim Luca); la tonicidad y la intensidad (que, en su grado mínimo, conducen a la *extinción del soplo* en Beckett).

Conclusión

Al término de estas reflexiones, concebidas como un diálogo con, y entre, Claude Zilberberg y Raúl Dorra, nos parece posible vislumbrar las implicaciones de la semiótica tensiva tanto para la teoría de la enunciación y de la subjetividad en el lenguaje, como para la semiótica del cuerpo y de lo sensible. Gracias a la convergencia y a la complementariedad de estos dos enfoques que podemos considerar respectivamente como *metasemiótico* o *episemiótico* (Zilberberg) e *infrasemiótico* (Dorra), la tensividad revela su sustrato enunciativo y somático, de la voz al soplo, y de ahí al cuerpo. Sobre esta base, hemos identificado las pistas de investigación que se abren cuando se consideran los aportes de la hipótesis de la *tensividad encarnada* a la fenomenología del lenguaje de Jean-Claude Coquet o a la semiótica de las instancias de Denis Bertrand.

En este marco, hemos insistido también en la importancia del concepto de *ritmo*, así como en la necesidad de teorizarlo desde una perspectiva semiótica, con el objetivo de otorgarle el lugar que se merece en tanto condición de emergencia del sujeto en el discurso y factor de transversalidad entre los distintos lenguajes.

En suma, repensar la semiótica tensiva a la luz de la semio-poética del cuerpo, de Raúl Dorra, equivale a reconocer, como él (y con él), que “la relación tensión-distensión [y por lo tanto, diríamos nosotros, la forma rítmica] es una primera estructura de sentido [...]” (Dorra, 1997b, p. 14). Ahora bien, dado que “el cuerpo busca pasar de la tensión a la distensión, completar ese recorrido estructural, llegar al final de un camino del deseo” (Dorra, 1997b, p. 15), las estructuras tensivas y rítmicas de la significación constituyen el fundamento de una gramática de lo sensible y, correlativamente, de una gramática del *cuerpo enunciante*. En efecto, “el sentimiento —o la búsqueda— de la distensión determina que las sensaciones puedan *hacer sentido*” (Dorra, 1997b, p. 15). Ya que esta distensión es indisociable de las tensiones que la preceden (o la suceden), la *búsqueda* y el *deseo del sentido* es a fin de cuentas *la búsqueda* y *el deseo del ritmo*.

Referencias

- Beckett, S. Samuel Beckett's - Breath'. K. Allen (Voz). D. Hirst (Dir.). <https://www.youtube.com/watch?v=ZV6s8IsPVn8>
- Benveniste, É. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Tome 1. París. Gallimard, "Tel" [En español: *Problemas de lingüística general I*. México. Siglo XXI, 1997].
- Bertrand, D. (2006). Régimes sémiotiques de la temporalité : la flèche brisée du temps. En D. Bertrand et J. Fontanille (Eds.). *Figures et régimes sémiotiques de la temporalité*. París. PUF. Coll. Formes Sémiotiques.
- Bertrand, D. et Estay Stange, V. (2021). Les propriétés déictiques du sensible. En A. Biglari y M. Colas-Blaise (Eds.). *Les Déictiques à l'épreuve des discours et des pratiques*. París. Classiques Garnier.
- Blin, R. (4 de Mayo 2016). Le mal, c'est le rythme des autres, Henri Michaux [Lectura en voz alta]. <https://www.youtube.com/watch?v=OBvfpSYHtF4>
- Céline, L. F. (1987). *Muerte a crédito*. Trad. de Carlos Manzano. Barcelona. Lumen [Edición original: 1936].
- Coquet, J. C. (1984). *Le discours et son sujet. Essai de grammaire modale*. París. Klincksieck.
- Coquet, J. C. (2007). *Phusis et logos: une phénoménologie du langage*. París. PUV.
- Coquet, J. C. (2011). Les prédicats somatiques. Notes de conférence. *Littérature* (163). París. Armand Colin.
- Dessons, G. y Meschonnic, H. (1998). *Traité du rythme. Des vers et des proses*. París. Dunod.
- Dorra, R. (1997a). *Entre la voz y la letra*. Puebla. Plaza y Valdés; UAP.
- Dorra, R. (1997b). Fundamentos sensibles de la discursividad. *Cuadernos de Trabajo, Sociedad y Cultura*, (28). Puebla. ICSyH-BUAP.
- Dorra, R. (2005). *La casa y el caracol: para una semiótica del cuerpo*. Puebla. BUAP; Plaza y Valdés. Col. Filosofía. Materiales sensibles del sentido (2).
- Estay Stange, V. (2011). La musicalité, une configuration transversale du sensible. *Littérature*, (163). París. Armand Colin.
- Estay Stange, V. et Moutat, A. (2019). Rythme, structure et sensibilité. En D. Bertrand, J. F. Bordron, I. Darrault et J. Fontanille (Coords.). *Greimas aujourd'hui, l'avenir de la structure* (pp. 368-375). Actes du congrès de l'Association Française de Sémiotique. Centenaire de la naissance de Algirdas Julien Greimas (1917-1992). París. AFS Éditions.
- Estay Stange, V. et Moutat, A. (2020). Accords, désaccords et raccords dans l'art. En *(Dés)accords : à la recherche de la différence propice*. París. AFS Éditions.

- Fontanille, J. et Zilberberg, C. (1998). *Tension et signification*. Lieja. Mardaga. Coll. Philosophie et langage.
- Greimas et Courtes, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (p. 138). Tomo 1. París. Hachette, pp. 230-232.
- Greimas, A. J. (1987). *De l'imperfection*. Périgueux. Pierre Fanlac.
- LUCA, G. (1 de Febrero 2012). Il poeta Ghérasim Luca legge "Passionnément". <https://www.youtube.com/watch?v=16ltchO5Vpw>
- Luca, G. (2018). Apasionadamente. Trad. de Jesús García Rodríguez. En *La zozobra de la lengua (antología)*. Santander. El Desvelo [Edición original: 1973].
- Michaux, H. (1963). *Passages (1937-1963)*. París. Gallimard.
- Parret, H. (2002). *La voix et son temps*. Bruselas. De Boeck.
- Pessoa, F. (2005). *Obra em prosa*. Río de Janeiro. Nova Aguilar.
- RICŒUR, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. París. Seuil [En español: *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI, 1996].
- Sauvanet, P. (Noviembre 2011). Retour sur quelques malentendus en matière de théorie du rythme. *Rhuthmos*. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article447>
- Valéry, P. (1975). *Poétique et poésie. Cahiers I*. París. Gallimard.
- Zilberberg, C. (1985). *L'essor du poème. Information rythmique*. Saint-Maur-des-Fossés. Phoriques.
- Zilberberg, C. (1988). *Raison et poétique du sens*. París. PUF.
- Zilberberg, C. (1996). Rythme et générativité. *Études littéraires*, 1(29), 21-38.
- Zilberberg, C. (2002). Précis de grammaire tensiva. En J. F. Chassay (Ed.). *Tangence*, (70). *La science des écrivains*, 111-143.
- Zilberberg, C. (2006). *Éléments de grammaire tensiva*. Limoges. PUL.
- Zilberberg, C. (2012). *Structure tensiva suivi de Note sur la structure des paradigmes et de Sur la dualité de la poétique*. Lieja. PUL.

Acerca de las autoras

Verónica Estay Stange es profesora del Instituto de Estudios Políticos de París. Sus líneas de investigación son la semiótica, la literatura, el arte contemporáneo, la memoria y el discurso político. De sus principales publicaciones, podemos destacar: *Sens et musicalité. Les voix secrètes du Symbolisme* (2014), *La musique hors d'elle-même. Le paradigme musical et l'art contemporain* (2018), y « Survivre à la survie. Remarques sur la post-mémoire » (2017).

Audrey Moutat es profesora de Ciencias del Lenguaje y Ciencias de la Información y de la Comunicación en la Universidad de Limoges. Es investigadora del Centro de Investigaciones Semióticas (CeReS). Trabaja sobre la semiótica de la percepción y los dispositivos de mediación y de mediatización de lo sensible (textos, fotografía, *design*, lo digital, el sonido). Sus principales publicaciones son: *Son et sens* (2019), *Les plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image* (2017) (en colaboración con Maria Giulia Dondero y Anne Beyaert-Geslin), y *Du sensible à l'intelligible. Pour une sémiotique de la perception* (2015).

Recibido: 18/03/2020; Revisado: 29/05/2020; Aceptado: 08/07/2020

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
3 oriente 212, Primer Piso, Col. Centro, C.P. 72000, Puebla. Pue., México.
Tel. +52 222 2295502, semioticabuap@gmail.com

<http://www.topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem>